Universidad de Oviedo
Universidá d'Uviéu
University of Oviedo

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES EN LOS PÓRTICOS DE LA CATEDRAL DE LEÓN

TRABAJO FIN DE MÁSTER (TFM)

Máster Interuniversitario en Patrimonio Musical

ALUMNO: ALEJANDRO VILLAR FERNÁNDEZ

TUTOR: DR. JOSÉ IGNACIO SUÁREZ GARCÍA

Oviedo, junio de 2020

A Sandra, Leo y el pequeñín
que está al llegar

TABLA DE CONTENIDOS

RELACIÓN DE FIGURAS ..... **V**

AGRADECIMIENTOS ..... **VII**

INTRODUCCIÓN **1**

OBJETO DE ESTUDIO Y JUSTIFICACIÓN 2

ESTADO DE LA CUESTIÓN 3

OBJETIVOS E HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN 10

METODOLOGÍA, PLAN DE TRABAJO Y ESTRUCTURA 11

CAPÍTULO I. LA CATEDRAL DE LEÓN **14**

1.1. CONTEXTO HISTÓRICO 14

1.2. LOS PÓRTICOS 16

CAPÍTULO II. LOS INSTRUMENTOS EN PIEDRA **22**

2.1. PORTADA DEL JUICIO FINAL 23

2.1.1. Ángeles trompeteros *24*

2.1.2. Ángeles músicos con órgano *26*

2.2. PORTADA DE SAN JUAN 27

2.2.1. El Árbol de Jesé *28*

2.2.1.1. Rey músico con gaita 29

2.2.1.2. Rey músico con arpa 30

2.2.1.3. Rey músico con salterio 32

2.2.1.4. Rey músico con flauta y campana 33

2.2.1.5. Rey músico con cítola 34

2.2.1.6. Rey músico con viola 35

2.2.1.7. Rey músico con zanfona 37

2.2.2. Ángeles músicos con órgano *39*

2.2.3. Pastor músico con cuerno *40*

2.3. PORTADA DE LA REVELACIÓN 42

2.3.1. 24 Ancianos del Apocalipsis *42*

2.3.1.1. Anciano músico con salterio 43

2.3.1.2. Anciano músico con viola 45

2.3.1.3. Anciano músico con salterio 46

2.3.1.4. Anciano músico con címbalos 47

2.3.1.5. Anciano músico con laúd 48

2.3.1.6. Anciano músico sin instrumento 50

2.3.1.7. Anciano músico con flauta y tambor 51

2.3.1.8. Anciano músico con flauta y campana 52

2.3.1.9. Ancianos cantantes 53
2.3.1.10. Anciano músico con gaita 54
2.3.1.11. Anciano músico con campanas 55
2.3.1.12. Anciano músico con salterio 56
2.3.1.13. Anciano músico con arpa 57
2.3.1.14. Anciano músico con viola 58
2.3.1.15. Anciano músico con cítola 59

CAPÍTULO III. INSTRUMENTOS EN MADERA 62

3.1 MODUS OPERANDI DEL LUTIER 63
3.2 INSTRUMENTOS REPRODUCIDOS 65

CONCLUSIONES 69

BIBLIOGRAFÍA 73

ANEXOS 78

ANEXO I. MODELO DE ENTREVISTA 78
ANEXO II. ENTREVISTAS REALIZADAS 79

RELACIÓN DE FIGURAS

Figura 1. Pórtico occidental. Catedral de León. Foto José Luis Filpo Cabana 2014 16
Figura 2. Portada Juicio Final. Catedral de León. Foto José Luis Filpo Cabana 2014 17
Figura 3. Portada de San Juan. Catedral de León. Foto archivo Abendmusik 2006 18
Figura 4. Portada de la Revelación. Catedral de León. Foto archivo Abendmusik 2006 19
Figura 5. Ángel nº 3 con trompeta. Juicio Final. Foto archivo Abendmusik 2006 24
Figura 6. Ángel nº 4 con trompeta. Juicio Final. Foto archivo Abendmusik 2006 24
Figura 7. Ángel nº 4 con trompeta. Detalle. Foto archivo Abendmusik 2006 24
Figura 8. Ángeles con órgano. Juicio Final. Foto archivo Abendmusik 2006 26
Figura 9. Órgano. Juicio Final. Foto archivo Abendmusik 2006 26
Figura 10. Rey con gaita. San Juan. Foto Carlos Paniagua 1993 29
Figura 11. Gaita. San Juan. Foto archivo Abendmusik 2006 29
Figura 12. Rey con arpa. San Juan. Foto Carlos Paniagua 1993 30
Figura 13. Arpa. San Juan. Foto archivo Abendmusik 2006 30
Figura 14. Rey con salterio. San Juan. Foto Carlos Paniagua 1993 32
Figura 15. Salterio. San Juan. Foto archivo Abendmusik 2006 32
Figura 16. Rey con flauta y campana. San Juan. Foto Carlos Paniagua 1993 33
Figura 17. Rey con flauta y campana San Juan. Foto Luís Mondelo 2009 33
Figura 18. Rey con cítola. San Juan. Foto Carlos Paniagua 1993 34
Figura 19. Rey con viola. San Juan. Foto Carlos Paniagua 1993 35
Figura 20. Viola. San Juan. Foto archivo Abendmusik 2006 35
Figura 21. Rey con zanfona. San Juan. Foto Carlos Paniagua 1993 37
Figura 22. Zanfona. San Juan. Foto archivo Abendmusik 2006 37
Figura 23. Ángeles con órgano. San Juan. Foto archivo Abendmusik 2006 39
Figura 24. Pastor músico con cuerno. San Juan. Foto Luís Mondelo 2009 41
Figura 25. Anciano con salterio. Revelación. Foto Carlos Paniagua 1993 43
Figura 26. Salterio 1. Revelación. Foto archivo Abendmusik 2006 43
Figura 27. Anciano con viola. Revelación. Foto Carlos Paniagua 1993 45
Figura 28. Anciano con viola. Revelación. Foto archivo Abendmusik 2006 45
Figura 29. Anciano con salterio. Revelación. Foto Carlos Paniagua 1993 46
Figura 30. Salterio 2. Revelación. Foto archivo Abendmusik 2006 46
Figura 31. Anciano con címbalos. Revelación. Foto Carlos Paniagua 1993 47
Figura 32. Anciano con címbalos. Revelación. Foto archivo Abendmusik 2006 47
Figura 33. Anciano con laúd. Revelación. Foto Carlos Paniagua 1993 48
Figura 34. Anciano con laúd. Revelación. Foto Carlos Paniagua 1993 48
Figura 35. Anciano sin instrumento. Revelación. Foto Carlos Paniagua 1993 50

Figura 36. Anciano sin instrumento. Revelación. Foto Carlos Paniagua 1993 50
Figura 37. Anciano con flauta y tambor. Revelación. Foto Carlos Paniagua 1993 51
Figura 38. Anciano con flauta y tambor. Revelación. Foto Luís Mondelo 2009 51
Figura 39. Anciano con flauta y campana. Revelación. Foto Carlos Paniagua 1993 52
Figura 40. Anciano con flauta y campana. Revelación. Foto Luís Mondelo 2009 52
Figura 41. Anciano cantante 1. Revelación. Foto Carlos Paniagua 1993 53
Figura 42. Anciano cantante 2. Revelación. Foto Carlos Paniagua 1993 53
Figura 43. Anciano con gaita. Revelación. Foto Carlos Paniagua 1993 54
Figura 44. Anciano con gaita. Revelación. Foto Carlos Paniagua 1993 54
Figura 45. Anciano con campanas. Revelación. Foto Carlos Paniagua 1993 55
Figura 46. Anciano con campanas. Revelación. Foto archivo Abendmusik 2006 55
Figura 47. Anciano con salterio. Revelación. Foto Carlos Paniagua 1993 56
Figura 48. Anciano con salterio 3. Revelación. Foto archivo Abendmusik 2006 56
Figura 49. Anciano con arpa. Revelación. Foto Carlos Paniagua 1993 57
Figura 50. Anciano con arpa. Revelación. Foto archivo Abendmusik 2006 57
Figura 51. Anciano con viola. Revelación. Foto Carlos Paniagua 1993 58
Figura 52. Anciano con viola 2. Revelación. Foto archivo Abendmusik 2006 58
Figura 53. Anciano con cítola. Revelación. Foto Carlos Paniagua 1993 59
Figura 54. Anciano con cítola. Revelación. Foto archivo Abendmusik 59
Figura 55. Primer laúd de Carlos Paniagua. Foto Carlos Paniagua 2000 66
Figura 56. Segundo laúd de Carlos Paniagua. Foto Carlos Paniagua 2000 66
Figura 57. Tercer laúd de Carlos Paniagua. Foto Carlos Paniagua 2006 66
Figura 58. Laúd de Carlos Ardura. Foto Carlos Ardura 66
Figura 59. Zanfona de Jesús Reolid y Daniel Rozada. Foto Jesús Reolid 67
Figura 60. Zanfona de Alberto Redondo. Foto Alberto Redondo 1995 67
Figura 61. Flautas y campanas de Jota Martínez. Foto Jota Martínez 2017 68
Figura 62. Campanas de Jota Martínez. Foto Jota Martínez 2017 68

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer, en primer lugar, la predisposición y el asesoramiento de mi tutor del TFM Nacho Suárez. Sus acertadas sugerencias han allanado en todo momento el camino y han sido el mejor estímulo para enfocar el proyecto con entusiasmo. También debo dar las gracias a Elena Le Barbier por facilitarme uno de sus trabajos sobre iconografía medieval, de difícil acceso. Por otro lado, este proyecto de investigación no hubiera podido realizarse sin la desinteresada aportación de todos los lutieres que han colaborado en el mismo. Es obligado nombrar a Jesús Reolid, Daniel Rozada y Carlos Ardura, junto a los que tuve, en su día, el privilegio de descubrir los detalles que escondían las maravillosas esculturas de la catedral. A Carlos Paniagua, por cederme una parte de su valiosa colección de fotos y compartir conmigo sus envidiables conocimientos sobre instrumentos medievales. Imprescindible también la aportación de Luís Mondelo, cuyas fotos han permitido analizar con precisión las tallas de aerófonos. A Jota Martínez por facilitarme una de sus recientes publicaciones sobre organología medieval. No me puedo olvidar de Francisco Luengo, Carlos González, Luís Delgado, Asier de Benito y Alberto Redondo, gracias a los cuales he podido adentrarme de lleno en el fascinante mundo de la construcción de instrumentos medievales.

En el ámbito personal, quiero dar las gracias a mis padres, José Manuel y Tina, por su constante apoyo, y a mi hermana María por echarme una mano con las traducciones. Dejo para el final el más profundo de los agradecimientos, a Sandra y Leo, por compartir conmigo el esfuerzo y saber perdonar mis ausencias. Ahora, mi compromiso es recuperar con ambos todo el tiempo que les he quitado.

INTRODUCCIÓN

He de reconocer, antes de entrar en materia, que la elección del tema de investigación desarrollado en este TFM vino motivada por la excepcional situación que estamos viviendo a raíz del estado de alarma decretado como consecuencia de la pandemia de Covid-19. Mi idea inicial era dedicarlo al estudio del Canto de la Sibila conservado en la Catedral de León, pero la imposibilidad de acudir a las fuentes primarias, es decir, de acceder al archivo catedralicio, provocó un giro inesperado y echó por tierra todo el trabajo previo realizado hasta al mes de marzo, que ya se había materializado en un proyecto de investigación. Así pues, y teniendo en cuenta las enormes limitaciones del confinamiento, opté por otro tema vinculado también a la *Pulchra leonina* pero desde una perspectiva totalmente distinta. La principal razón que me llevó a decantarme por la iconografía musical pétrea de la catedral, fue que contaba a priori con suficiente bibliografía propia o accesible a través de la red y, sobre todo, con un material fotográfico específico e inédito que me permitía fundamentar sólidamente la investigación. Para aclarar esto último, hay que remontarse a febrero de 2006, fecha en la que el *Ensemble de Música Medieval Abendmusik*, del cual yo formaba parte, presentó al cabildo de la catedral leonesa un proyecto de reconstrucción de los instrumentos musicales tallados en los pórticos del templo. Un equipo de lutieres liderado por Jesús Reolid, se desplazó en aquel momento a León con el fin de tomar las necesarias fotografías del *instrumentarium* contenido en los pórticos. Lamentablemente, la propuesta no tuvo mayor recorrido por falta de financiación, pero sí que posibilitó el trabajo de tres de los lutieres a título individual, materializándose, como más adelante veremos, en la reconstrucción de un laúd y una zanfona. En cualquier caso, la experiencia personal fue muy enriquecedora para todos. Recuerdo perfectamente la sensación de asombro que nos produjo descubrir, cámara en mano y en lo alto de la escalera, la cantidad de detalles plasmados en algunas tallas, que eran totalmente imperceptibles para el ojo humano desde el suelo.

Echando la vista atrás y recogiendo, tras más de una década, el testigo de aquel proyecto, este TFM trata de completar el estudio organológico de todo ese material fotográfico que había quedado pendiente y otorgarle el preceptivo rigor científico. Como es lógico, la perspectiva ahora es algo distinta, pues está condicionada y enriquecida por los planteamientos y las últimas aportaciones de la iconografía musical, una moderna disciplina que, como bien es sabido, está en constante evolución.

Objeto de estudio y justificación

El presente TFM tiene como objeto de estudio las representaciones musicales en los pórticos de la Catedral de León, que serán analizadas desde un enfoque pluridisciplinar, pero en el cual se ha otorgado una importancia primordial a la perspectiva organológica, de ahí que el título haga alusión directamente a los instrumentos tallados en la escultura monumental de la *Pulchra leonina*.

A pesar de que la Catedral ha sido ampliamente estudiada por historiadores del arte, arquitectos e investigadores de diversa índole, se sigue echando en falta, desde el ámbito de la musicología, un análisis exhaustivo de la abundante iconografía musical que decora el templo. No es pretensión de este trabajo cubrir esa laguna, pues resultaría utópico tratar de abarcar una investigación tan ambiciosa en los limitados márgenes de un TFM, pero sí se ha intentado avanzar en esa línea, proponiendo un primer estudio monográfico que pone el foco exclusivamente en las representaciones musicales esculpidas en la piedra de los pórticos exteriores. Análisis similares podrían dedicarse en el futuro a los instrumentos que aparecen en las vidrieras, la sillería del coro o en diversos formatos de pintura, lo cual permitiría trazar una visión global de toda esa iconografía y someterla a estudios comparados, especialmente cuando las representaciones sean coetáneas. En ese sentido, a la hora de profundizar en el conocimiento organológico del periodo medieval, la escultura de los pórticos ofrece una clara ventaja con respecto a los vitrales, pues se conserva la original del siglo XIII íntegramente, mientras que una gran parte de las vidrieras góticas se ha perdido con el paso del tiempo, debido a la mayor fragilidad de este soporte iconográfico.

Estamos, por tanto, en el caso de los pórticos leoneses y otros similares que se esculpieron en los siglos XII y XIII, ante una fuente esencial de información desde el punto de vista histórico-musical. Sobra decir que hay que interpretar las imágenes representadas con las debidas cautelas, tratando de cribar su componente simbólico para obtener datos concretos que nos aproximen a los instrumentos de la forma más fidedigna posible. Obviamente, una investigación de este tipo debe plantearse teniendo en cuenta los preceptos de la iconografía musical, procurando contrastar siempre la información con fuentes de todo tipo –plásticas, literarias y documentales– que abalen nuestras hipótesis. Pero eso no implica una contradicción con el análisis organológico ni una renuncia a otras propuestas actuales, herederas de aquellas que inspiraron los primeros proyectos de reconstrucción de instrumentos medievales en nuestro país. La perspectiva del lutier especializado no puede, a mi juicio, soslayarse en el campo de la organología histórica, ya que nos aportará una serie de datos técnicos esenciales para la

recreación en madera de ese instrumental pétreo. Así pues, serán también objeto de análisis en este trabajo las decisiones que se toman en ese proceso de reconstrucción, ya que condicionan la naturaleza y sonoridad de las réplicas instrumentales creadas y, en última instancia, la propia interpretación del repertorio medieval.

Estado de la cuestión

Teniendo en cuenta que todo estudio iconográfico implica, *per se*, a varias disciplinas, el estado de la cuestión debe plantearse desde diversos campos de investigación que, muchas veces, ni siquiera comparten enfoque sobre el mismo tema[1]. Por ese motivo, se empezará analizando, a modo de preámbulo, la propia iconografía como especialidad[2], pues esto permitirá situar el punto de vista de la investigación dentro de una determinada corriente metodológica. Pese a no formar parte de lo que estrictamente podemos considerar el estado de la cuestión, se ha considerado procedente incluir en este apartado un breve repaso de la evolución de la disciplina, porque guarda estrecha relación con muchas de las publicaciones referidas directamente a la iconografía medieval y ayuda a entender los distintos enfoques con los que se ha abordado el análisis de esta última.

A continuación, se revisarán los trabajos dedicados al Medievo desde el ámbito iconográfico, haciendo hincapié en aquellos que mencionan expresamente las representaciones musicales de la Catedral de León o que, por cronología, guardan relación directa con ellas. No hay que olvidar que los instrumentos tallados en los pórticos leoneses son rigurosamente contemporáneos de los que aparecen en los códices miniados de las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio. Se expondrán, posteriormente, las publicaciones asociadas al ámbito organológico y de la lutería especializada, bastante más escasas en número que las anteriores, pero no por ello menos significativas. Por último, se dedicará un espacio a las imprescindibles aportaciones de la Historia del Arte sobre la escultura monumental del templo catedralicio.

Podríamos situar los inicios de la iconografía musical a mediados del siglo XIX, cuando empieza a consolidarse el interés por los instrumentos antiguos que había surgido ya un par de

[1] Para R. Piquier la iconografía musical no sólo implica a la musicología, organología, historia e historia del arte, sino que puede extender su aproximación a la antropología, etnomusicología, sociología, semiología y psicología de la música. Ruth PIQUIER, «Aquello que se escucha con el ojo: la iconografía musical en la encrucijada», *Sineris: Revista de Musicología,* nº 9 (2013), pág. 15.

[2] SEEBASS, Tilman, «Iconography» en Sadie, Stanley y Terry, John (eds.) *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Oxford University Press, 2001, Grove Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13698> [Consultado el 18 de mayo de 2020]

décadas antes, sentando las bases del historicismo musical[3]. En cualquier caso, habría que puntualizar que en esa primera etapa y durante buena parte del siglo XX, la disciplina fue entendida básicamente como una ciencia auxiliar de la organología[4]. Ese enfoque inspiró los primeros trabajos en nuestro país dedicados a los instrumentos medievales y renacentistas, que llevaron a cabo Felipe Pedrell[5] o Serrano Fatigati[6], y será también el que predomine, con bastantes matices, en una obra tan esencial para el mundo de la organología como la de Curt Sachs[7]. Frente a ese planteamiento que aceptaba la imagen como representación fiel de la realidad, sin cuestionarla, surge una corriente que empieza a considerar el componente simbólico como un factor determinante en el análisis de las artes plásticas. A partir de ese momento, la iconografía musical adopta de la historia del arte el método iconológico de Panofsky[8] y comienza a emanciparse de la organología. La primera pasará a ocuparse del estudio de las representaciones visuales de la música, mostrando el papel desempeñado por ésta en una determinada sociedad, sus vinculaciones con el pensamiento religioso, filosófico o social de la época, mientras que la segunda se centrará en el estudio de los instrumentos y su clasificación a partir de aspectos etnológicos y antropológicos, la descripción material y las técnicas interpretativas[9]. Será en los años 70 cuando llegue el impulso definitivo de la nueva metodología iconográfico-musical con las aportaciones de Edward Lowinsky[10], Emanuel Winternitz[11] y Alfred Pomme de Mirimonde[12], la creación de organismos internacionales como *RIdIM (Répertoire International d'Iconographie Musicale)* en 1971, *RCMI (Research Center*

[3] Se suelen considerar los «Conciertos históricos» de François-Joseph Fétis en 1832 como el punto de partida del historicismo. LAWSON, Colin y STOWELL, Robin. *La interpretación histórica de la música,* (Trad. Luis Carlos Gago Bádenas), Madrid, Alianza, 2005, pág. 18.

[4] Rosario Álvarez considera a los franceses Auguste Bottée de Toulmon y Charles Edmond Coussemaker los pioneros de la disciplina por sus estudios sobre instrumentos de la Edad Media. ÁLVAREZ, Rosario, «Iconografía musical y organología: un estado de la cuestión», *Revista de Musicología*, vol. 20 nº 2 (1997), pág. 768.

[5] Felipe PEDRELL, *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española*, Barcelona, Juan Gili, 1901.

[6] Enrique SERRANO FATIGATI, *Instrumentos Músicos en las Miniaturas de los Códices Españoles, siglos X al XIII*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1901. [Discurso de ingreso en al Real Academia]

[7] Curt SACHS, *The History of Musical Instruments*, Mineola, New York, Dover Publications, 2006. (Primera edición: New York, W.W. Norton, 1940)

[8] Panofsky establece tres niveles de estudio de la imagen: el preiconográfico o descriptivo, el propiamente iconográfico que identifica la historia o alegoría narrada y el iconológico que debe profundizar hasta el valor simbólico de la misma. Erwin PANOFSKY, *Estudios sobre iconología,* Madrid, Alianza, 2008. (Primera edición 1939).

[9] François-René TRANCHEFORT, *Los instrumentos musicales en el mundo*, Madrid, Alianza Música, 1985, pág. 16.

[10] Edward LOWINSKY, «Ockeghem's canon for thirty-six voices: an essay in musical iconography», Essays in musicology in honor of dragan plamenac on his 70th birthday, G. Reese y R. J. Snow (eds.). University of Pittsburgh press, 1969, págs. 155-180.

[11] Emanuel WINTERNITZ, *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art.* London, Yale University Press, 1979.

[12] Alfred POMME DE MIRIMONDE. *L'iconographie musicale sous les ris bourbons. La musique dans les arts pastiques (XVIIe-XVIIIe. siècles)*, Paris, A. et J. Picard, 1975.

for Musical Iconography) en 1972, o el grupo de investigación encabezado por el profesor de la Universidad de Innsbruck Tilman Seebas quien, en 1984, funda la revista *Imago Musicae*. Todas estas iniciativas buscaban unificar criterios de catalogación e identificación de géneros iconográficos a través de *thesaurus* como Iconclass[13] y de instrumentos musicales según el modelo de clasificación de Horbonstel-Sachs[14]. Dentro del ámbito español, en esa misma década se publican los trabajos de Federico Sopeña y Antonio Gallego sobre distintas obras del Museo del Prado que, si bien mantienen el tradicional enfoque descriptivo y organológico, incorporan ya algunos aspectos sociológicos al análisis[15]. En cualquier caso, no será hasta la década de los 90 cuando se consoliden los nuevos modelos iconográficos en España, vinculados a proyectos europeos como *Images of Music* de Tilman Seebas, que servirían de referencia al equipo de investigación de la Universidad Complutense de Madrid dirigido por Cristina Bordas. Una de las primeras aportaciones de la mencionada musicóloga en este campo fue la recopilación bibliográfica sobre iconografía musical española que publicó, en colaboración con Juan José Rey y Alfonso de Vicente, en el Boletín de AEDOM de 1994[16]. Se trata de una herramienta esencial para repasar la historia de esta joven disciplina en nuestro país. Muy interesante resulta también, en ese sentido, el análisis sobre iconografía y organología que plantea Rosario Álvarez a propósito de su ponencia en el congreso de la Sociedad Española de Musicología de 1997[17], reivindicando la independencia de ambas especialidades y la aplicación de los métodos iconológicos que ponían en cuestión muchos de los trabajos realizados hasta la fecha, incluyendo varios de la propia autora. En 2008 la SEdeM vuelve a dedicar una de las mesas de su congreso nacional a la organología e iconografía y en esta ocasión es Jordi Ballester, otro de los referentes españoles en la materia, el encargado de insistir en la distinta naturaleza de las dos disciplinas, al tiempo que repasa los logros de la iconografía española y su proyección internacional[18]. También Ruth Piquier escribe sobre iconografía musical e

[13] Es la herramienta científica más empleada en la clasificación de arte e iconografía, desarrollada por el profesor de la Universidad de Leiden Henri van de Waal (1910-1972). <http://www.iconclass.nl/home> [Consultado el 19/05/2020]

[14]Sistema ideado en 1914 por Eric von HORNBOSTEL y Curt SACHS para clasificar los instrumentos según las características físicas que determinan la producción del sonido.

[15]Antonio GALLEGO y Federico SOPEÑA, *La música en el Museo del Prado,* Madrid, Colección: Arte de España, Patronato Nacional de Museos, 1972.

[16] Cristina BORDAS, «Bibliografía sobre iconografía musical española», *Boletín de AEDOM* 1, 1994, págs. 9-56. La ultima actualización de esta bibliografía, realizada por José Ignacio Cano y Fátima Bethencourt, está disponible en BORDAS IBÁÑEZ, Cristina y RODRÍGUEZ LÓPEZ, Isabel (eds.), *Imagen es música. Recursos para la catalogación y estudio de fuentes de Iconografía Musical en España y Portugal*, Madrid, AEDOM, 2012, págs. 401-611.

[17] Rosario ÁLVAREZ, «Iconografía musical y organología: un estado de la cuestión», *Revista de Musicología*, vol. 20 nº 2 (1997), págs. 767-782

[18] Jordi BALLESTER, «Organología e iconografía», *Revista de Musicología,* vol. 32 nº 2 (2009), págs. 167-180.

iconología en época más reciente, analizando la evolución histórica de la especialidad y replanteando sus límites de cara al futuro[19].

Por lo que respecta a la temática medieval en el que se desarrolla este TFM, los primeros trabajos publicados en España en la década de los 80 se enmarcan dentro de la perspectiva organológica que pretendía, fundamentalmente, identificar y clasificar los instrumentos a partir de los rasgos formales de la imagen. En esa fase, que podríamos denominar preiconográfica utilizando la terminología de Panofsky, se sitúan las aportaciones de Josep María Lamaña, algunas de cuyas obras hacen referencia a instrumentos concretos esculpidos en la catedral leonesa como la supuesta «guitarra» del pórtico sur[20]. También analiza ese instrumento y el resto de cordófonos de ambas portadas catedralicias Rocío Álvarez en su imprescindible tesis doctoral[21], aunque sin ofrecer demasiados detalles en las descripciones, que aluden con frecuencia a las realizadas previamente por la historiadora del arte Ángela Franco Mata. No por casualidad, esa misma guitarra mencionada anteriormente se convirtió en objeto de discusión cuando otro especialista en cordófonos como Pepe Rey, defendió que se trataba realmente de una cítola[22]. Los debates de ese tipo entre investigadores se sucedieron durante años, motivados por un exceso taxonómico y la tendencia generalizada de asociar los instrumentos con nombres proporcionados por las fuentes literarias de la época. Un peligro del que advierte Jacinto Torres en sus aproximaciones a las miniaturas de las Cantigas de Santa María[23]. De hecho, es muy interesante realizar el análisis de la terminología organológica porque, visto en perspectiva, nos permite observar su evolución. Basta comparar los nombres de mayor vigencia actualmente, que suelen coincidir con los que otorga a los instrumentos la medievalista Maricarmen Gómez Muntané[24], con los utilizados pocos años antes por Rosario Álvarez en su estudio sobre la iconografía de los códices alfonsinos[25]. Este último análisis de Álvarez es muy recomendable

[19] Ruth PIQUIER, «Aquello que se escucha con el ojo: la iconografía musical en la encrucijada», *Sineris: Revista de Musicología,* nº 9 (2013), págs. 1-17. En su opinión, una vez superado ya el enfoque iconológico, la iconografía musical debe profundizar en el ámbito de la antropología histórica y abrirse definitivamente a nuevos campos de representación más allá de la plástica.
[20] Josep Mª LAMAÑA, «Els instruments musicals en un tríptic aragonès de l'any 1390», *Recerca Musicológica*, nº 1 (1981), pág. 31.
[21] Mª del Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ, «Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos». Jesús Hernández Perera, dir. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Madrid, 1981.
[22] Juan José REY MARCOS y Antonio NAVARRO, *Los instrumentos de púa en España, bandurria, cítola y "laúdes españoles"*. Madrid, Alianza Editorial, 1993.
[23] Jacinto TORRES, «Las miniaturas de las Cantigas. Su importancia organológica», *Ritmo*, nº 550 (1984), págs. 41-48. Ídem, «Interpretación organológica de la miniatura del folio 201 del códice b.I.2 escurialense», *Revista de Musicología*, vol. 10 nº 1 (1987), págs. 117-136.
[24] Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ, *La música medieval en España*, Kassel, Reichenberger, 2001, págs. 207-208.
[25] ÁLVAREZ, Rosario, «Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos: su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos», *Revista de Musicología*, vol. 10 nº 1 (1987), págs. 67-95.

también porque incluye un coloquio sobre el tema con especialistas como José López Calo, Joaquín Yarza, Ismael Fernández de la Cuesta, Manuel P. Ferreira o la propia Gómez Muntané. Precisamente Ferreira cuestionará de nuevo la ausencia de la cítola y el citolón, instrumentos que él reconoce tanto en los códices de El Escorial como en el de Ajuda, y que reivindicará posteriormente en su exhaustivo trabajo dedicado a las 7 Cantigas de Dom Dinis pertenecientes a este último Cancionero[26].

Una buena parte de los estudios iconográficos sobre el Medievo están orientados al románico jacobeo[27]. Lógicamente, nos ofrecen muchos datos a tener en cuenta a la hora de analizar la evolución de los programas iconográficos, pero para el propósito de esta investigación resulta más interesante cotejar las imágenes de la Catedral de León con representaciones musicales de la segunda mitad del siglo XIII. En ese sentido, hay que recurrir de nuevo a Rosario Álvarez y su trabajo sobre las pinturas del artesonado de la Catedral de Teruel[28], en el cual, desde un enfoque ya iconológico, observa similitudes de ciertos instrumentos no sólo con los de las Cantigas sino también con alguno de la catedral leonesa como las flautas. Por su parte, Elena Le Barbier menciona la zanfona de la portada de San Juan en su recorrido por la evolución de este instrumento[29], y en otro artículo escrito junto a Alicia González de Buitrago, analiza las portadas de la Catedral de El Burgo de Osma[30], vinculadas cronológicamente a las leonesas, la del Sarmental de Burgos, la de la colegiata de Sasamón y el Pórtico de la Majestad de Toro. A este último dedica su Trabajo Fin de Grado Sandra Martín Lorenzo[31] aplicando un interesante sistema de catalogación, aunque sus referencias a las

[26] Manuel P. FERREIRA, *Cantus coronatus 7 Cantigas d'El Rei Dom Dinis*, Kassel, Reichenberger, 2005, págs. 16-32.

[27] Véase ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, «La iconografía musical de la escultura románica a la luz de los procedimientos de trabajo I: Jaca, Puerta de las Platerías de Santiago de Compostela y San Isidoro de León», *Revista de Musicología,* vol. 26 nº 1 (2003), págs. 77-126.; Ead., «La iconografía musical del medievo en el monasterio de Santo Domingo de Silos», *Revista de Musicología*, vol. 15 nº 2 (1992), págs. 579-623.; LACASTA SERRANO, Jesús Joaquín «Nuevas aportaciones a la iconografía musical en el románico del Viejo Aragón», *Nassarre: Revista Aragonesa de musicología*, vol. 6 nº 2 (1990), 81-163.; LE BARBIER RAMOS, Elena, «Iconografía musical en el románico de Cantabria: Cervatos», *Revista de Musicología*, vol. 20 nº 2 (1997), págs. 797-810.; PORRAS ROBLES, Faustino, «Los instrumentos musicales en el románico jacobeo: estudio organológico, evolutivo y artístico-simbólico», Víctor Nieto Alcaide, dir. Tesis Doctoral. UNED, Departamento de Historia del Arte, 2017.

[28] Rosario ÁLVAREZ, «Las pinturas con instrumentos musicales del artesonado de la catedral de Teruel, documento iconográfico coetáneo de los códices de las Cantigas», *Revista de Musicología*, vol. 11 nº 1 (1998), págs. 31-64.

[29] Elena LE BARBIER RAMOS, «Evolución de la zanfona a través de las imágenes», *Liño: Revista de Historia del Arte*, nº 12 (2006), pág. 143.

[30] Elena LE BARBIER RAMOS y Alicia GONZÁLEZ DE BUITRAGO, *Iconografía musical en las portadas de La Catedral de El Burgo de Osma,* Soria, Diputación Provincial de Soria, 2000.

[31] Sandra MARTÍN LORENZO, «Los músicos silentes del Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro: Revisión historiográfica e iconográfica». Juan Peruarena Arregui, Tut. Trabajo Fin de Grado. Universidad de Valladolid, Grado en Historia y Ciencias de la Música, 2014.

esculturas leonesas son muy imprecisas. Por último, es obligado citar nuevamente a Alicia González de Buitrago, autora del único estudio monográfico centrado en la iconografía musical de la Catedral de León[32]. Se trata de un análisis exclusivamente de la portada sur del templo, sin mención alguna a la fachada occidental, pero con una interesante explicación sobre el programa iconográfico y la evolución del motivo apocalíptico. Sin embargo, no profundiza demasiado en el estudio organológico de los instrumentos. Posiblemente por considerarlo innecesario desde la perspectiva iconológica, o quizás porque, como ella misma reconoce, su trabajo es simplemente una primera aproximación al tema.

Se han citado hasta aquí las aportaciones del ámbito iconográfico-musical que, en mayor o menor medida, mencionan la escultura de León. Obviamente, hay más que se tendrán en cuenta a la hora de comentar determinados instrumentos, pese a no guardar relación con los reinos leonés y castellano del siglo XIII, como pueden ser algunos artículos de Jordi Ballester sobre pintura catalano-aragonesa tardomedieval[33]. Faltan también por analizar los estudios dedicados al Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela, pues se han dejado a propósito para el final con intención de asociarlos al ámbito puramente organológico. El proyecto de reconstrucción de los instrumentos compostelanos, impulsado por el recientemente fallecido José López Calo, supuso un auténtico hito para el mundo de la organología y luthería medieval, pese a ser muy cuestionado a posteriori. De los dos volúmenes publicados por La Fundación Pedro Barrié de la Maza, que ejerció el mecenazgo de dicho proyecto[34], el primero presenta varios capítulos dedicados íntegramente a cada tipología instrumental, que están escritos por los propios lutieres encargados de su reconstrucción[35]. Aportan una serie de datos técnicos muy interesantes sobre la morfología de los instrumentos y las decisiones tomadas a la hora de construirlos, pero reflejan también ciertas contradicciones inherentes a la labor especulativa del lutier. El libro incluye además un análisis iconográfico del Pórtico de la Gloria a cargo de Carlos Villanueva, que otorga total veracidad a las representaciones y defiende el realismo de los instrumentos, opinión ésta que iría matizando con los años e impregnando de un enfoque

[32] Alicia GONZÁLEZ de BUITRAGO, «Los ancianos del Apocalipsis: representaciones musicales en la fachada meridional de la Catedral de León», *Revista de Musicología*, vol. 20 nº 2 (1997), págs. 783-796.
[33] Jordi BALLESTER i GIBERT, «Iconografía musical en la pintura gótica catalano-aragonesa», *Revista de Musicología,* vol. 16 nº 6 (1993), págs. 3263-3277. Ídem, «La fídula tardomedieval a la Corona d'Aragó: anàlisi iconogràfica d'un problema organològic», *Recerca Musicológica,* nº 13 (1998), págs. 21-39.
[34] LÓPEZ-CALO, José (coord.), *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo,* A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1993. Puede verse el documental del proyecto en Pedro Martínez, *Instrumentos musicales medievales* [Youtube video], 23 de febrero de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=aJLhcVHnOhM> [Consultado el 20/05/2020]
[35] Francisco Luengo (violas ovales), Sverre Jensen (fídula en ocho, salterio y arpa salterio), Carlos Paniagua (violas y salterios), Zachary Taylor (laúdes y arpas) y Christian Rault (organistrum).

hermenéutico en el que adquiere protagonismo el componente simbólico de las imágenes[36]. No es un ámbito el de la lutería que se caracterice por la abundancia de publicaciones, especialmente entre aquellos que se dedican a construir instrumentos medievales, pero deben destacarse las aportaciones de Carlos Paniagua sobre el laúd árabe y medieval[37] y la generosa contribución de Christian Rault, que ofrece toda una serie de artículos con acceso libre en su página web[38]. Por su parte, el intérprete y constructor Jota Martínez, ha dedicado un interesante libro a su propia colección de instrumentos medievales, entre los que encontramos algunos inspirados en los pórticos de la Catedral de León[39].

Antes de analizar las aportaciones de la Historia del Arte en relación a la escultura monumental de la *Pulchra*, hay que mencionar un artículo de Raimundo González que revisa la iconografía medieval desde una cierta perspectiva musicológica, y en el cual alude al órgano esculpido en la portada principal del templo, aunque denominándolo por error portativo[40]. Ese mismo órgano, junto a los personajes que lo tañen, aparece citado como símbolo de la música celestial en la tesis doctoral de Candela Perpiña García sobre los ángeles músicos[41]. Obviamente, a la hora de revisar la iconografía cristiana que inspira la temática de los pórticos medievales, hay que recurrir al trabajo de Louis Réau[42]. Centrándonos ya en el campo reservado propiamente a los historiadores del arte, resulta imprescindible el trabajo pionero de Manuel Gómez Moreno[43], cuyo testigo recogerá décadas después Ángela Franco Mata, que es la principal referencia en escultura gótica leonesa[44]. En su obra se identifican e incluso describen *grosso modo* los instrumentos, lo cual es de agradecer, pues otros muchos historiadores ni siquiera los mencionan, al concebirlos simplemente como un simbólico elemento ornamental. De obligada consulta son también, por su rigor y actualidad, las actas del Congreso Internacional «La Catedral de León en la Edad Media» que reunió en 2003 a los principales

[36] Carlos VILLANUEVA, «La música en el Camino de Santiago», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio,* nº 5 (2011), pág. 276.
[37] Carlos PANIAGUA, «El gran laúd de las Cantigas de Santa María. Análisis iconográfico», *Música oral del Sur*, nº 2 (1996), págs. 239-249.
[38] <http://www.christianrault.com/sp/publicaciones> [Consultado el 20/05/2020]
[39] Jota MARTÍNEZ, *Instrumentos musicales de la tradición medieval española*, Círculo Rojo, 2017.
[40] Raimundo GONZÁLEZ HERRANZ, «Representaciones musicales en la iconografía medieval», *Anales de Historia del Arte*, nº 8 (1998), pág. 94.
[41] Candela PERPIÑÁ GARCÍA, «Los ángeles músicos: estudio iconográfico». Rafael García Mahíques, dir. Tesis Doctoral. Universitat de Valencia, Departament d'Història de l'Art, Valencia, 2017, pág. 65.
[42] Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*, (Trad. José Mª Sousa Jiménez), Barcelona, Serbal, 2000.
[43] Manuel GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León,* I, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1925. https://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=18 [Consultado el 13 de mayo de 2020]
[44] Ángela FRANCO MATA, *Escultura gótica en León y su provincia (1230-1530)*, León, Diputación de León, 1998.

especialistas sobre el templo a nivel mundial[45]. En esta última publicación encontramos algunas de las interpretaciones iconográficas de Franco Mata rebatidas por Rocío Sánchez Ameijeiras, que aboga por introducir el aspecto topográfico en la lectura de las portadas catedralicias de León y Burgos[46]. Precisamente a la del Sarmental, que sirvió de modelo a la meridional leonesa, dedica Ameijeirias un exhaustivo trabajo, pero obviando totalmente las representaciones instrumentales[47]. Por el contrario, otro gran especialista en escultura gótica como Willibald Sauerländer, que analiza la portada del Juicio Final a partir de modelos franceses precedentes, sí que hace hincapié en el órgano tallado en el dintel, comparándolo con otra representación del mismo instrumento en Gante y lanzando una hipótesis sugerente, al preguntarse si será una replica del que pudiera haber en aquel momento dentro de la propia catedral[48].

Objetivos e hipótesis de la investigación

Esa última duda de Sauerländer, pero planteada también a la inversa, es la que inspira la investigación de este TFM. Es decir, partiendo de la hipótesis de que algunos instrumentos representados en los pórticos podrían ser réplicas de modelos reales, ¿sería factible recorrer el camino contrario y llegar desde la talla de piedra hasta el instrumento de madera? El infructuoso proyecto de *Abendmusik* mencionado al principio de la introducción, pretendía reconstruir el *instrumentarium* de la catedral leonesa siguiendo el ejemplo de experiencias similares llevadas a cabo en el Pórtico de la Gloria compostelano, el del Paraíso de Orense, la Colegiata de Toro o en la Catedral de Pamplona. Como ya se ha dicho, la propuesta no cuajó al no obtener el respaldo económico necesario, pero la pregunta que quedó en el aire, y tratará de resolverse ahora con este trabajo de investigación, es si hubiera sido realmente posible hacer esa reconstrucción instrumental a partir de los datos organológicos y la información aportada por la escultura.

Probablemente este planteamiento se considere desfasado y se vea con cierto escepticismo dentro del mundo académico, pues choca con el enfoque iconológico

[45] Joaquín YARZA, Mª Victoria HERRÁEZ y Gerardo BOTO (eds.) *La Catedral de León en la Edad Media,* León, Universidad de León, 2004.
[46] Rocío SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, «Discursos y poéticas en la escultura gótica leonesa del siglo XIII», en Joaquín Yarza, Mª Victoria Herráez y Gerardo Boto (eds.) *La Catedral de León en la Edad Media,* León, Universidad de León, 2004, págs. 203-240.
[47] Rocío SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, «La Portada del Sarmental de la Catedral de Burgos. Fuentes y Fortuna», *Materia: Revista d'Art,* nº 1 (2001), págs. 161-198.
[48] Willibald SAUERLÄNDER, «La escultura de la sede leonesa a la luz de los grandes talleres europeos», en Joaquín Yarza, Mª Victoria Herráez y Gerardo Boto (eds.) *La Catedral de León en la Edad Media,* León, Universidad de León, 2004, pág. 190.

mayoritariamente secundado por la iconografía musical española desde finales de los 90. En cualquier caso, y para otorgarles el máximo rigor, se argumentarán todos los datos sobre los instrumentos utilizando la propia metodología iconográfico-musical en combinación con otras pautas de investigación organológica. Por tanto, la línea principal de investigación del presente TFM esta centrada en los siguientes objetivos:

1. Inventariar las representaciones musicales en la escultura monumental de los pórticos de la Catedral de León.
2. Identificar los instrumentos mediante el análisis iconográfico y organológico.
3. Establecer el grado de veracidad en las representaciones escultóricas y su fiabilidad como modelos.

Alrededor de estos objetivos se han desarrollado otros secundarios, pero igualmente necesarios para alcanzar los propósitos de la investigación:

1. Adaptar a las características del análisis propuesto, un modelo de catalogación iconográfica existente y de probada validez.
2. Interpretar de forma crítica las representaciones musicales de los pórticos, contextualizándolas como parte de un programa iconográfico completo.
3. Describir la morfología de los instrumentos representados, distinguiendo claramente entre elementos funcionales y decorativos.
4. Realizar un estudio organológico e historiográfico de los instrumentos que permita fundamentar su clasificación.
5. Analizar la escultura como soporte iconográfico desde un punto de vista físico (grado de conservación) y artístico (calidad de la representación).

Para determinar si es factible la hipótesis planteada en el TFM de reconstruir los instrumentos representados, se contempla también como objetivo analizar las réplicas existentes y su fidelidad con respecto al modelo escultórico original.

Metodología, plan de trabajo y estructura

Cualquier investigación implica acudir a la fuente primaria, en este caso los pórticos de la catedral leonesa. Tratándose de un proyecto relacionado con la iconografía, lo primero que debe hacerse es documentar fotográficamente y de forma detallada cada una de las imágenes a

analizar. Esa actividad esencial constituye el trabajo de campo previo que, como ya se aclaró en su momento, realicé en 2006 en colaboración con el equipo de luthiers dirigido por Jesús Reolid. No obstante, ahora fue necesario clasificar todo ese abundante material fotográfico, que provenía de distintas cámaras, y archivarlo por instrumentos para facilitar su estudio. Analizándolo en profundidad, se pudo observar que las fotografías del archivo de *Abendmusik* eran insuficientes, pues no permitían descifrar datos morfológicos fundamentales de algunos instrumentos, por lo que en esos casos concretos se ha contado con material cedido. Carlos Paniagua, otro de los grandes lutieres especializados en organología medieval, había documentado ya en 1993 toda la iconografía musical catedralicia como parte de un estudio que pretendía publicar y que, desgraciadamente, tampoco logró ver la luz. Además de su imprescindible colaboración para desarrollar el capítulo tercero del TFM, aportando toda la información sobre sus tres réplicas del laúd, debo agradecerle que me facilitase varias de sus fotos. También he de mencionar en ese sentido al folklorista e intérprete de flauta y tamboril Luís Mondelo, por cederme imágenes de los aerófonos e instrumentos de percusión pertenecientes a su archivo personal. La búsqueda de material fotográfico complementario se extendió posteriormente al rastreo de los instrumentos reconstruidos, entrevistando telefónicamente, ya que era el único modo posible durante el confinamiento, a todos aquellos lutieres y coleccionistas que pude vincular con los instrumentos esculpidos en la catedral leonesa.

En paralelo a esa (virtual) labor de campo, se fue desarrollando una investigación bibliográfica en distintos ámbitos, con el fin de elaborar todo el *corpus* de referencias de apoyo. Por un lado, de la Historia del Arte obtuve información relacionada con la catedral, su escultura monumental y los programas iconográficos representados. El análisis de estos últimos desde el punto de vista musicológico conduce a otra disciplina, la iconografía musical, que profundiza especialmente en las representaciones de instrumentos. Lo cual me llevó, a su vez, a indagar y ampliar información a través de la organología. La complejidad de la investigación iconográfica, caracterizada por esa evidente pluridisciplinariedad, obliga además a realizar un profundo estudio previo sobre el propio método iconográfico-musical.

Este TFM propone un enfoque marcadamente organológico, pero complementado por las aportaciones de la actual metodología iconográfica, que determina el modo de interpretación y catalogación de las imágenes. Para lo primero ha sido imprescindible efectuar un estudio comparado, cotejando las esculturas de León con otras fuentes de la época, tanto plásticas como históricas o literarias, incorporando así la visión de los propios contemporáneos sobre los instrumentos. En cuanto a la clasificación de las representaciones musicales, se ha optado por

un diseño propio inspirado en la base de datos elaborada en 2005 por el Grupo de Iconografía Musical de la Universidad Complutense de Madrid para la catalogación de obras del Museo del Prado. Algunos campos se han adaptado y otros incluso omitido por motivos de espacio, tratando de poner el foco esencialmente en la descripción de los elementos musicales[49]. Lógicamente, se han mantenido las referencias a los dos tesauros comúnmente utilizados a nivel internacional, el sistema Iconclass para la catalogación de la temática iconográfica[50] y la clasificación Hornbostel-Sachs para los instrumentos[51].

Por todo lo expuesto, este trabajo de investigación se articula en tres capítulos. En el primero se describen, a modo de preámbulo, los pórticos de la catedral leonesa como soporte iconográfico, analizando la escultura monumental y los programas representados dentro de un contexto histórico-artístico determinado. El capítulo «Los instrumentos en piedra» constituye el grueso de la investigación, pues se centra en las representaciones musicales como objeto de estudio. Se analiza cada escena musical de forma aislada, pero relacionándola, lógicamente, con la temática iconográfica y el conjunto escultórico en el que se integra. Así pues, esa parte central del TFM se divide, a su vez, en tres subcapítulos que se corresponden con las tres portadas del templo que presentan alusiones musicales. Siguiendo el modelo de catalogación antes mencionado, aunque sin la rigidez del tradicional formato de ficha, se describen individualmente los personajes de cada escena incluyendo a continuación un exhaustivo estudio organológico de los instrumentos que tañen. El tercer capítulo «Los instrumentos en madera» está reservado para el análisis de las réplicas de instrumentos existentes y todo el proceso de recreación de los mismos. Contrastando la información que requiere el lutier para poder llevar a cabo ese trabajo, con los datos organológicos aportados por los modelos de piedra originales, se determinarán en las conclusiones finales, las posibilidades de materializar, total o parcialmente, el mencionado proyecto de reproducción de los instrumentos pétreos de la catedral leonesa.

[49] El modelo original presenta una estructura y formato de apariencia digital, que ha tenido que simplificarse para adaptarlo al cuerpo del texto, pero manteniendo los campos básicos que hacen alusión directa a las representaciones musicales.

[50] Se ha utilizado la traducción al español del tesauro de escenas Iconclass realizada por el grupo de trabajo de la Universidad Complutense, publicada en BORDAS IBÁÑEZ, Cristina y RODRÍGUEZ LÓPEZ, Isabel (eds.), *Imagen es música. Recursos para la catalogación y estudio de fuentes de Iconografía Musical en España y Portugal*, Madrid, AEDOM, 2012, págs. 252-313.

[51] La última traducción de la clasificación actualizada de Hornbostel & Sachs (1914) hecha por Javier Serrano Godoy en 2018, está disponible en formato .pdf a través de la web del proyecto de la UCM Imagen es Música. <http://www.imagenesmusica.es/inicio_imagenesmusica/recursos> [Consultado el 26/05/2020]

CAPÍTULO I. LA CATEDRAL DE LEÓN

Sin pretender realizar un análisis en profundidad de la Pulchra leonina, pues tampoco es el objeto concreto de la investigación, se entiende que es necesario revisar previamente los datos históricos sobre su construcción, para poder contextualizar cronológica, artística e iconográficamente la escultura monumental y las tallas con representación musical que van a estudiarse en el cuerpo central de este TFM.

1.1. Contexto histórico

La catedral gótica leonesa que hoy contemplamos, declarada Monumento Nacional en 1844, se construyó sobre los cimientos de otras edificaciones previas. En el lugar ocupado por el asentamiento romano de la Legio VII Gemina que da nombre a la ciudad, Ordoño II levantó su palacio real a comienzos del siglo X y poco después lo cedió para la creación de la primera sede catedralicia en el año 916. A finales de esa misma centuria la primitiva catedral prerrománica albergaría la coronación de Alfonso V. Durante el reinado de Alfonso VI, el obispo Pelayo II consagra la segunda catedral en 1073 bajo la advocación de Santa María de Regla. Los restos románicos de esta última fueron descubiertos por Demetrio de los Ríos a raíz de la gran restauración del templo que llevó a cabo entre 1884 y 1888. El obispo Manrique de Lara proyectó, con el apoyo del monarca Alfonso IX, un nuevo edificio a finales del siglo XII y principios del XIII, aunque no se ha encontrado una huella definida del mismo en las excavaciones, lo que hace suponer que esa ambiciosa iniciativa se redujo a una obra de cimentación reabsorbida posteriormente por la actual catedral.

La cronología en las primeras fases de construcción del templo gótico definitivo es bastante confusa. Según las tesis más secundadas por los historiadores del arte, su edificación se inició en la segunda mitad del siglo XIII, en torno al año 1255. No obstante, estudios como los de Mª Victoria Herráez adelantan esa fecha a la década anterior (1242), basándose en documentación que atestigua distintas «reformas» que, en su opinión, podrían ser entendidas como los comienzos del proceso de fábrica[52]. Una hipótesis cuestionada por Henrik Karge, que considera esa fecha de inicio demasiado próxima a la construcción de la Saint-Chapelle de París, siendo esta última el principal referente del etilo radiante – *Style Rayonnant*– y el modelo seguido fuera de Francia, con la característica ligereza de sus muros cubiertos de vitrales, por

[52] Mª Victoria HERRÁEZ ORTEGA, «La construcción del templo gótico», en Joaquín Yarza, Mª Victoria Herráez y Gerardo Boto (eds.) *La Catedral de León en la Edad Media,* León, Universidad de León, 2004, págs. 145-176.

las catedrales de Colonia y de León[53]. Así pues, parece más adecuado asociar el templo leonés al reinado de Alfonso X (1252-1284) y al episcopado de Martín Fernández (1254-1289). Gracias a su estrecha relación de amistad con la monarquía[54], este obispo consiguió numerosos privilegios para la iglesia leonesa, que posibilitaron la rápida construcción del cuerpo principal catedralicio. De hecho, a su muerte ya estaba abierta al público la cabecera y algunas capillas. Ángela Franco Mata describe, con ejemplos concretos, algunas de esas prebendas fiscales como la donación de un terreno para obtener madera de construcción en 1255, la concesión de dinero para las capillas de la cabecera en 1259 o la exención de impuestos a veinte pedreros, un vidriero y un herrero en 1277, datos esenciales también para establecer la cronología del proceso de construcción[55]. Destaca además, la mencionada historiadora, que debe entenderse la catedral leonesa como la magna empresa del reinado de Alfonso X, para la cual se adoptó el sofisticado estilo radiante francés, como muestra de modernidad y de la orientación europea de una corte con aspiraciones imperiales[56].

A Martín Fernández le sucedieron en el cargo episcopal Fernando (1289-1301) y Gonzalo Osorio (1301-1313), en cuyo mandato se testifica la conclusión de las obras fundamentales en 1303. La señalada rapidez en la ejecución de las mismas garantizó el sentido unitario y la extraordinaria homogeneidad de estilo. Después de esa fecha, pese a que el templo ya estaba abierto al culto por completo, continuaron los trabajos en el claustro y las torres, que no se terminarían hasta el siglo XV. El análisis de las fuentes documentales indica que la construcción se inició simultáneamente en las capillas radiales de la cabecera y la fachada occidental, siguiendo luego desde las paredes circundantes hacia el centro. Esa misma documentación menciona a un primer maestro de obra en 1261 llamado Simón, del que no se tienen datos pero que, muy probablemente, habría venido de la región de Champaña, lo que explicaría la similitud en planta de la catedral leonesa con la de Reims. A continuación, será

[53] Aspecto éste señalado por Henrik KARGE, «La arquitectura de la catedral de León en el contexto del gótico europeo», en Joaquín Yarza, Mª Victoria Herráez y Gerardo Boto (eds.) *La Catedral de León en la Edad Media,* León, Universidad de León, 2004, págs. 113-144.

[54] Primero estuvo bajo la protección del Rey Sabio hasta 1277 y, a partir de esa fecha, se decantó por su hijo Sancho IV cuando surgió el conflicto dinástico entre ambos.

[55] Ángela FRANCO MATA, «Alfonso X el Sabio y las Catedrales de Burgos y León», *Norba: Revista de arte*, nº 7 (1987), págs. 77-78.

[56] Sauerländer también remarca el carácter imperial de la catedral leonesa al inspirarse en modelos franceses de gran significación histórica, como la catedral de la coronación de Reims y la iglesia abacial de Saint-Denis en la que se enterraron a los reyes de Francia. Alfonso X levantó el nuevo templo para albergar las reliquias de San Froilán y el sepulcro de Ordoño II, con intención de glorificar su propia dinastía y hacerse merecedor del Sacro Imperio Romano-Germánico. SAUERLÄNDER, Willibald, «La escultura de la sede leonesa a la luz de los grandes talleres europeos», en Joaquín Yarza, Mª Victoria Herráez y Gerardo Boto (eds.) *La Catedral de León en la Edad Media,* León, Universidad de León, 2004, págs. 177-202.

Enrique, otro maestro de origen francés vinculado tanto a la catedral de Burgos como a la de León, el que asuma la dirección de la fábrica hasta su muerte en 1277 y, por último, Juan Pérez (fallecido en 1296) que centraría su trabajo en la construcción del claustro.

1.2. Los pórticos

La catedral de León tiene tres pórticos en los que se concentran prácticamente toda la escultura monumental del templo, presentando el programa iconográfico más completo del gótico español[57]. Conviene puntualizar que, desde el año 2009, no se pueden apreciar en su totalidad, pues las esculturas de las jambas han sido retiradas para su restauración. Resulta inviable analizar al detalle las portadas del templo, porque cada una de ellas merecería por sí sola un estudio tan exhaustivo como el dedicado en este trabajo a las representaciones musicales, pero se antoja necesario describir, al menos, los programas iconográficos que contienen.

Fig. 1. Pórtico occidental. Catedral de León. (Foto José Luis Filpo Cabana)

En la fachada occidental se abren las tres portadas principales de acceso a la catedral (Fig. 1). La del centro está dedicada al tema del Juicio Final según la narración de San Mateo (Fig. 2). El tímpano presenta tres registros, con Cristo Juez como figura destacada mostrando las heridas en torso y manos, flanqueado por dos ángeles con los símbolos de la Pasión, y la

[57] Ángela FRANCO MATA, «Alfonso X el Sabio y las Catedrales de Burgos y León», *Norba: Revista de arte*, nº 7 (1987), pág. 79.

Virgen y San Juan arrodillados a ambos lados ejerciendo de intercesores. Otros dos ángeles portan la corona de espinas en el registro superior y en el inferior se representa la *psicostasis*, o pesado de las almas, a cargo de San Miguel. A su derecha se ubican los bienaventurados, que disfrutan de música celestial mientras esperan a ser recibidos por San Pedro a las puertas del Paraíso, y a su izquierda los condenados, que sufren todo tipo de tormentos arrojados a las calderas o devorados por monstruos. En las arquivoltas continúa el tema escatológico con el castigo a los pecadores por un lado y la resurrección de los muertos, al toque de ángeles anunciadores, por otro. El conjunto se completaría con las esculturas retiradas de los apóstoles en las jambas y la réplica de la Virgen Blanca –pues la original se custodia en una capilla del interior– en el parteluz.

Fig. 2. Portada del Juicio Final. Catedral de León. (Foto José Luís Filpo Cabana)

A la izquierda se sitúa la Portada de San Juan (Fig. 3), así denominada porque en las arquivoltas se representa la historia del Bautista, además del Árbol de Jesé como alusión a la genealogía de Cristo, escenas de la vida de San Pablo y la jerarquía eclesiástica. En el dintel vuelve a aparecer un coro de ángeles, que recuerda al de la portada central, y el tímpano se reserva para la iconografía mariana dividida en tres registros, con escenas de la Natividad y la Visitación, el Anuncio a Herodes y el Anuncio a los Pastores en el inferior, la Epifanía y Huida a Egipto en el segundo y la Matanza de los Inocentes en el más elevado. La Portada de San Francisco, al lado de Epístola, se dedica al tema de la Coronación de la Virgen. En la parte inferior del tímpano se representan las exequias de María en presencia del apostolado, encima se sitúa el friso en el que es coronada por dos ángeles y bendecida por su Hijo, mientras otros

dos ángeles ceroferarios flanquean la escena. Las arquivoltas muestran un cortejo de ángeles, profetas, santos, Vírgenes Necias y Prudentes que acompañan a Cristo en la misión de transportar al Cielo el alma de su madre.

Fig. 3. Portada de San Juan. Catedral de León (Foto Abendmusik)

El pórtico sur también posee un triple acceso. En el centro se sitúa la Portada de la Revelación (Fig. 4), que está inspirada en la del Sarmental de Burgos y representa el tema apocalíptico según San Juan. Cristo Pantocrátor preside el tímpano con el Libro de la Ley como atributo, está rodeado del Tetramorfos y los cuatro evangelistas en pupitres escribiendo los textos sagrados. En el registro inferior se ubican los apóstoles y el superior ángeles, que también decoran la primera arquivolta, dejando la exterior para los 24 Ancianos del Apocalipsis. En el parteluz vemos la estatua de San Froilán, lo que puede generar confusión porque la portada realmente dedicada al patrón de la ciudad es la de la derecha, cuyo tímpano narra la muerte y el traslado de las reliquias del Santo a León. Nuevamente los ángeles vuelven a ser protagonistas en las arquivoltas. A la izquierda, la conocida como Portada de la Muerte sólo presenta motivos heráldicos. Su nombre se debe al esqueleto labrado en una ménsula en el siglo XV.

El hastial norte contaba también, en origen, con un pórtico de triple vano, pero el acceso de la izquierda desapareció al construirse el claustro. La portada central, denominada de la Virgen del Dado, concentra toda la decoración escultórica y conserva además la policromía de comienzos del siglo XVI atribuida a León Picardo. Representa a Cristo dentro de la mandorla mística sostenida por ángeles y a los cuatro Evangelistas, con sus respectivos símbolos,

flanqueándolo. En las jambas vemos una Anunciación y los Apóstoles, y en el parteluz la Virgen con el Niño.

Fig. 4. Portada de la Revelación. Catedral de León. (Foto Abendmusik)

Tras este repaso iconográfico, conviene revisar la datación que se asigna a cada portada y las interpretaciones de las distintas temáticas, pues ambos aspectos habrán de ser considerados al analizar las representaciones de los instrumentos musicales. Siguiendo la mencionada secuencia de construcción de la catedral, el primer pórtico en esculpirse fue el occidental, que podría fecharse entre 1255 y 1265, pues en torno a esos años se levantó la fachada de Poniente[58]. Nadie pone en duda la influencia francesa y su proximidad a modelos como el del crucero norte de Chartres[59], aunque alterando el habitual programa iconográfico. En León se dedican dos portadas al Juicio Final y la Coronación de la Virgen, pero en la de San Juan adquiere un inesperado protagonismo el Bautista, cuando, siguiendo la tradición, tendría que haber sido representada exclusivamente la infancia de Cristo[60]. Sánchez Ameijeiras justifica este aspecto introduciendo el elemento topográfico en el análisis y lo vincula a la existencia previa de una

[58] Como apunta Mª Vitoria Herráez, las técnicas constructivas «casi industriales» del siglo XIII, permitirían incorporar la decoración escultórica al mismo tiempo que avanzaba la fábrica de la catedral, pues se habrían elaborado previamente las figuras que forman parte de los conjuntos iconográficos. Mª Victoria HERRÁEZ ORTEGA, «La construcción del templo gótico», en Joaquín Yarza, Mª Victoria Herráez y Gerardo Boto (eds.) *La Catedral de León en la Edad Media,* León, Universidad de León, 2004, pág. 151.

[59] Gómez Moreno es el primero en atribuir esa paternidad francesa al modelo leonés. GÓMEZ MORENO, Manuel, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León,* I, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1925, págs. 240-246. <https://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=18> [Consultado el 13 de mayo de 2020]

[60] Ángela FRANCO MATA, *Escultura gótica en León y su provincia (1230-1530)*, León, Diputación de León, 1998, págs. 102-103

capilla de San Juan en ese mismo espacio bajo la torre norte[61]. En su opinión, este novedoso planteamiento, que puede asociarse a las órdenes mendicantes cercanas al obispo Martín Fernández, favoreció una retórica de inspiración local, condicionando no sólo la temática iconográfica elegida sino también la forma de representarla, con imágenes más cercanas y familiares al pueblo[62]. Es importante tener en cuenta esto último porque otorgaría, además de originalidad, un mayor carácter narrativo a la escultura de las portadas de San Juan o San Froilán, en comparación con el «naturalismo expresionista» del Juicio Final o la apocalíptica meridional, que se diseñaron sobre programas iconográficos preestablecidos[63].

Como es lógico, las diferencias estilísticas se deben también a los distintos autores de las tallas. Franco Mata logra identificar varios maestros, entre los que destaca, por su gran calidad, el del Juicio Final. Se le atribuyen la portada central de la fachada de poniente casi en su totalidad, además del dintel de la de San Juan y el sepulcro del deán Martín Fernández[64]. También es reconocido el valioso trabajo del maestro de la Virgen Blanca, al que se relaciona, a su vez, con esculturas de la catedral de Burgos como la Anunciación de María en la portada del claustro. Ya se ha apuntado la evidente deuda leonesa con referentes escultóricos de Francia –Chartres o Reims–, pero conviene matizar que la influencia burgalesa, apreciable desde un primer momento en el pórtico occidental, se acrecentó enormemente al hacerse cargo de las obras el maestro Enrique, que había desarrollado su trabajo previamente en la catedral de Burgos. Fue esencial la aportación de este último en el hastial sur, levantado entre 1265-1275 y cuya principal portada, la de la Revelación, sigue claramente el modelo del Sarmental. Es probable que en la decoración de la misma participase otro de los principales artífices destacados por Franco Mata, el maestro de los Apóstoles de la fachada de poniente[65]. Este

[61] La catedral románica restaurada por el obispo Pelayo ya contaba en 1073 con esa capilla bautismal dedicada a San Juan, como afirma dicho prelado en su testamento. Esa es, en opinión de Ameijeiras, la razón que justifica su presencia en el programa iconográfico de la portada y no el hecho de que el Bautista fuese uno de los patronos de la ciudad, como aducía Franco Mata, pues no existe prueba alguna de dicha relación de patronazgo en época medieval. SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, «Discursos y poéticas en la escultura gótica leonesa del siglo XIII», en Joaquín Yarza, Mª Victoria Herráez y Gerardo Boto (eds.) *La Catedral de León en la Edad Media,* León, Universidad de León, 2004, págs. 215-216.

[62] Idem.

[63] Ameijeiras vincula cada portada con los destinatarios del mensaje iconográfico, en función de la utilidad dada a los distintos espacios catedralicios. La de San Juan iba dirigida al pueblo que hacía uso de la capilla bautismal, la de San Froilán a los peregrinos que visitaban las reliquias del Santo, la de la Revelación al clero que accedía al templo por ese lado sur desde el palacio episcopal, y las del Juicio Final y la Coronación amplificaban su discurso escatológico por la ubicación del cementerio en la entrada occidental de la catedral. Ibidem, pág. 236.

[64] Dicho deán falleció en 1250 y hay constancia documental de que su sepulcro ya estaba en la catedral en 1260, lo cual supone otro dato imprescindible para establecer la cronología de las obras en la primera etapa de construcción del templo, pues confirma que el taller del maestro del Juicio Final estaba realizando su trabajo en León durante esa década.

[65] Ángela FRANCO MATA, *Escultura gótica en León y su provincia (1230-1530)*, León, Diputación de León, 1998, págs. 65-82.

pórtico meridional fue totalmente desmontado durante la gran restauración del templo que se llevó a cabo en el siglo XIX. La portada de la Virgen del Dado en la fachada norte ocuparía, cronológicamente, el último lugar, pues está datada a finales del siglo XIII, aunque su obsoleto modelo iconográfico supone un retroceso estilístico y una clara ruptura con la estética promovida por el obispo Martín Fernández para el resto de la escultura monumental catedralicia[66].

[66] Ángela FRANCO MATA, *Escultura gótica en León y su provincia (1230-1530)*, León, Diputación de León, 1998, págs. 92-101.

CAPÍTULO II. LOS INSTRUMENTOS EN PIEDRA

De las siete portadas catedralicias esculpidas sólo tres albergan iconografía musical: son las del Juicio Final y San Juan, en la fachada de poniente, y la de la Revelación, en la meridional. A lo largo del presente capítulo se van a analizar pormenorizadamente todas las representaciones de instrumentos, identificándolos a partir de los rasgos formales perceptibles en la escultura y describiendo sus características. Ese estudio organológico se complementará con otro iconográfico que permita descifrar el significado simbólico de las imágenes.

Con el fin de presentar los resultados del análisis y la clasificación de los instrumentos de una manera ordenada, se ha recurrido a la base de datos diseñada en 2005 por el Grupo de Iconografía Musical de la Universidad Complutense de Madrid para su proyecto de catalogación de obras del Museo del Prado. Obviamente, ha tenido que modificarse el modelo de ficha catalográfica para ajustarlo al cuerpo de texto, suprimiendo los campos y descriptores considerados innecesarios desde el punto de vista de la investigación. Conviene recordar que el objetivo de este trabajo es ofrecer un detallado estudio de los instrumentos representados, no un catálogo estándar de los mismos, algo que, actualmente, sólo resultaría útil en formato digital[67]. Por otro lado, ha sido necesario adaptar el modelo a un nuevo soporte iconográfico como es la escultura monumental, muy diferente de los cuadros pictóricos a los que estaba destinado en origen. En ese sentido, se ha hecho un ejercicio de imaginación para aislar cada una de las escenas musicales del conjunto escultórico en el que se integran y poder así analizarlas por separado.

Siguiendo el orden cronológico, se estudian primero las dos portadas occidentales y luego la de la Revelación. El análisis de todas las imágenes musicales ofrece información sobre el posible autor, la fecha aproximada de finalización y su ubicación exacta, así como la descripción de la escena al completo. Tras esos cuatro ítems, se examina de forma individual a cada uno de los participantes –o personajes– y se realiza el estudio organológico de su correspondiente instrumento, utilizando las referencias Iconclass y Hornbostel-Sachs[68] en la clasificación. Como se ha apuntado anteriormente, otros campos habituales en las catalogaciones han sido omitidos por motivos de espacio y con el fin de evitar información redundante. Así pues, se suprimen los datos referidos a la autoría y propiedad de las imágenes

[67] La digitalización y estandarización de los catálogos iconográficos ofrece la posibilidad de compartir información entre las distintas bases de datos a nivel internacional, lo que supone su principal ventaja.

[68] Algunos instrumentos medievales tienen difícil encaje en este tipo de tesauros, pero la traducción actualizada de la clasificación Hornbostel & Sachs, hecha por Javier Serrano Godoy en 2018, ofrece la posibilidad de acotar bastante las características organológicas, con sufijos a modo de descriptores adicionales.

o la bibliografía, porque ya se aportan en otros apartados del TFM. Tampoco se incluyen los descriptores que aluden a detalles físicos del objeto, como el soporte o la técnica empleada, pues en todos los casos hubieran sido idénticos al tratarse de esculturas, concretamente altorrelieves, hechas en Piedra del País y Dolomía de Boñar[69]. Otros aspectos más específicos, como pudieran ser las dimensiones de la talla, no se contemplan por a la imposibilidad de obtener dicha información debido a la situación de confinamiento forzoso derivada de la crisis del Covid-19. No procede, de igual modo, especificar el título de las obras, ya que en realidad lo que se analiza son determinados fragmentos de un conjunto iconográfico mucho mayor. Aun así, ha sido necesario denominar cada escena musical de forma unitaria para estructurar correctamente su presentación, algo que puede resultar obvio si nos referimos a los 24 Ancianos del Apocalipsis o el Árbol de Jesé, pero que implica tomar decisiones un tanto arbitrarias cuando la temática no está tan claramente definida y hay que fijar los límites concretos de una escena dentro del contexto iconográfico en el que se enmarca. En estos últimos casos, se ha optado por acotar al máximo la representación musical poniendo directamente el foco en los instrumentos y los personajes que los tañen. Por último, se ha decidido sustituir el término genérico de localización –que, dadas sus connotaciones en el ámbito catalográfico, implicaría mencionar reiteradamente León como lugar geográfico y la catedral como templo que alberga la iconografía– por el de ubicación, pues resulta más preciso a la hora de situar las esculturas en partes específicas de cada portada.

2.1. Portada del Juicio Final

Es la central del pórtico de poniente y, quizás, la primera que se esculpió de toda la catedral. Su programa iconográfico, dedicado al Juicio Final según San Mateo, presenta dos escenas musicales con cuatro instrumentos aerófonos en total. Por un lado, observamos en la arquivolta interior a cuatro ángeles anunciadores del Apocalipsis, tres de los cuales portan trompetas –pues la escultura del primero por la izquierda ha perdido su instrumento– y, por otro, los ángeles que amenizan con música celestial de órgano a los bienaventurados en el registro inferior del tímpano.

[69] La primera es una caliza bastante arcillosa y la segunda una piedra dolomítica algo más resistente pero propensa también a la erosión ocasionada por los agentes climáticos. Este es el principal motivo que justificaría muchos de los problemas estructurales que ha tenido la catedral a lo largo de su historia y, por lo que a la escultura monumental respecta, el mal estado de conservación de algunas tallas. PÉREZ de ANDRÉS, Carmen (coord.), *Catálogo de obras restauradas 1999-2003. Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2004, págs. 314-315.

2.1.1. Ángeles trompeteros

Fig. 5. Ángel nº 3 con trompeta. Juicio Final. (Foto Abendmusik)

Fig. 6. Ángel nº 4 con trompeta. Juicio Final. (Foto Abendmusik)

Fig. 7. Ángel nº 4 con trompeta. Detalle. (Foto Abendmusik)

Autor: Atribuido al taller del Maestro del Juicio Final.

Fecha de finalización: Segunda mitad del siglo XIII (ca. 1265).

Ubicación: Arquivolta interior de la portada del Juicio Final. Catedral de León.

Descripción de la escena: Con dos ángeles a cada lado colocados simétricamente, se ocupan las cuatro dovelas superiores de la primera arquivolta. La interpretación iconográfica del término bíblico *tuba* en el contexto del Juicio Final, explica la presencia de estos ángeles trompeteros en la escena apocalíptica[70]. Por otro lado, el Evangelio de Mateo, que inspira la temática de esta portada, menciona el instrumento cuando anuncia en su revelación: «Y enviará a sus ángeles con trompetas, y con grande voz, y allegarán sus escogidos de los cuatro vientos, desde lo sumo de los cielos hasta los términos de ellos» (Mt 24, 31)[71]. En León, los siete ángeles trompeteros reducen su número a cuatro, adaptándose compositivamente mejor al espacio de la arquivolta. El primero de la izquierda no conserva su instrumento y el último del lado derecho ha perdido parte del mismo. Las trompetas se orientan hacia abajo apuntando directamente a los bienaventurados que resucitan en las dovelas inferiores. Pese a la intensidad dramática de la

[70] En el septenario de las trompetas del Apocalipsis (Ap. 8,11) se describen los cataclismos que acompañan a cada uno de los toques de las siete trompetas.

[71] No obstante, el Evangelio de Mateo no menciona las trompetas al hablar de la resurrección de los muertos (Mt 22, 31). Esa simbólica imagen está tomada del versículo 52 de la 1ª epístola de San Pablo a los corintios: «En el momento, en un abrir de ojos, en la trompeta final, pues la trompeta sonará, y los muertos resucitarán incorruptibles, y nosotros seremos transformados» (1 Cor 15, 52).

escena, las figuras muestran serenidad y dulzura en los rostros, recordándonos a los ángeles sonrientes de Reims.

Participantes:

- Iconclass: 73G32, Los siete ángeles con su trompeta.
- Instrumento: Añafil. 423.121.1, Aerófonos por vibración labial de tubo recto con embocadura en el extremo.
- Descripción: A pesar del diferente estado de conservación, las imágenes de los cuatro instrumentos debieron ser originalmente muy parecidas. En todos los casos se trata de trompetas rectas con tubo cónico ligeramente ensanchado en la parte inferior. No se aprecian detalles de la embocadura ni presentan orificios de digitación. De hecho, se puede asegurar que no son instrumentos melódicos por la forma de sujeción, con las palmas de las manos hacia arriba. Otro aspecto que define al añafil es el pequeño abombamiento que presenta en mitad del tubo sonoro, apreciable en la trompeta parcialmente mutilada (Fig. 3), similar a las bolas que refuerzan las juntas del instrumento en la miniatura de la cantiga 320 (bI2-E1, fol.286r)[72]. Anthony Baines destaca ese elemento también decorativo y considera que fueron los persas, antes que los árabes, los primeros en fabricar este tipo de aerófono metálico, pues tenían una técnica muy depurada en el trabajo del cobre[73].
- Notas: Desde las miniaturas de los Beatos altomedievales hasta las esculturas y pinturas góticas, el término latino *tuba* fue plasmado iconográficamente de diversas maneras, si bien la morfología próxima al *shofar* hebreo –tipo cuerno–, más usada inicialmente, fue dejando paso a las trompetas rectas. Como apunta Raimundo González, remitiendo a Carlos Romero de Lecea, a partir del siglo XI se tomó el *nafir* árabe –del que derivaría el nombre añafil– como modelo para representar el instrumento bíblico, en sustitución de la tuba romana, largo aerófono originario de Persia y cuyo antecedente lejano serían las tubas hebraicas[74]. El conocimiento, por parte de la población, del añafil morisco con sus evidentes connotaciones bélicas, lo convertían en el instrumento idóneo para el anuncio apocalíptico, pues despertaría verdadero pavor entre los cristianos.

[72] Se va a utilizar este tipo de signatura a lo largo del TFM para referirse a las miniaturas de las Cantigas del códice bI2 de la Biblioteca de El Escorial, tomando el modelo de ÁLVAREZ, Rosario, «Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos: su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos», *Revista de Musicología*, vol. 10 nº 1 (1987), págs. 67-95.

[73] «an earlier Sassanian trumpet which was a product of subsequent Persian brass technology, with a very visible hallmark in the ornamentation of the trumpet with *pommels*» Anthony BAINES, *Brass instruments. Their History and development*, Dover Publications, Mineola, New York, 1993, pág. 73.

[74] Raimundo GONZÁLEZ HERRANZ, «Representaciones musicales en la iconografía medieval», *Anales de Historia del Arte*, nº 8 (1998), pág. 78.

2.1.2. Ángeles músicos con órgano

Fig. 8. Ángeles con órgano. Juicio Final. (Foto Abendmusik)

Fig. 9. Órgano. (Foto Abendmusik)

Autor: Atribuido al taller del Maestro del Juicio Final.

Fecha de finalización: Segunda mitad del siglo XIII (ca. 1265).

Ubicación: Registro inferior del tímpano de la portada del Juicio Final. Catedral de León.

Descripción de la escena: Ante la atenta mirada de un ángel con los brazos levantados que parece dirigir la interpretación musical, otro hace sonar el órgano y un tercero insufla aire al instrumento con los fuelles. No obstante, sólo el primero posee las características alas de las figuras angelicales[75]. En cualquier caso, son los artífices de que los bienaventurados disfruten de la música celestial mientras caminan en procesión hacia las puertas del Paraíso. Candela Perpiña afirma que el interés por representar, en términos musicales, la beatitud de los justos en contraposición al castigo de los condenados, incorpora la tipología del ángel músico a partir del siglo XIII, siendo la psicostasis de León, con su concierto angelical, el primer ejemplo en la escultura monumental española[76].

[75] Franco Mata habla de «tres angelinos, sólo uno con alas», FRANCO MATA, Ángela, *Escultura gótica en León y su provincia (1230-1530)*, León, Diputación de León, 1998, pág. 288.; Candela Perpiña sugiere que el que toca el órgano quizás haya perdido las alas por el deterioro de la piedra, PERPIÑÁ GARCÍA, Candela, «Los ángeles músicos: estudio iconográfico». Rafael García Mahíques, dir. Tesis Doctoral. Universitat de Valencia, Departament d'Història de l'Art, Valencia, 2017, pág. 64.; Sauerländer se atreve a afirmar que «el organista tiene el aspecto de un clérigo tonsurado», SAUERLÄNDER, Willibald, «La escultura de la sede leonesa a la luz de los grandes talleres europeos», en Joaquín Yarza, Mª Victoria Herráez y Gerardo Boto (eds.) *La Catedral de León en la Edad Media,* León, Universidad de León, 2004, pág. 190.

[76] Candela PERPIÑÁ GARCÍA, «Los ángeles músicos: estudio iconográfico». Rafael García Mahíques, dir. Tesis Doctoral. Universitat de Valencia, Departament d'Història de l'Art, Valencia, 2017, pág. 64.

Participantes:

- Iconclass: 11G21, Ángel músico.
- Instrumento: Órgano positivo. 421.222-8, Conjunto de flautas con canal de insuflación interno, con teclado.
- Descripción: Órgano colocado sobre el suelo con un cuerpo inferior, a modo de peana, que posiblemente estuviese unido al instrumento. Presenta doble juego de flautados, con un total de 20 tubos cilíndricos en la parte delantera a los que se les distingue perfectamente el bisel. La consola está más desgastada y no se aprecian las características del teclado, pero por la dimensión de la cañutería, se puede suponer próximo a las tres octavas de extensión. Un travesaño oblicuo sujeta los tubos que están ordenados en sentido decreciente del grave al agudo. Tanto el cuerpo central como el extremo lateral visible, presentan una profusa decoración con motivos ornamentales que incluyen rosetas y elementos arquitectónicos de estilo gótico. Los dos fuelles, accionados por el «entonador», suministran aire al secreto por la parte trasera izquierda, imagen que tiene su contrapartida anecdótica en el lado infernal, en el que un demonio aviva el fuego con un fuelle similar.
- Notas: Si se considera pionera la escena de música celestial protagonizada por ángeles, aún llama más la atención la presencia de un órgano de estas dimensiones en época tan temprana. En el siglo XIII es más habitual ver representaciones iconográficas de portativos que de positivos y, en cualquier caso, de menor tamaño y número de tubos. Estos últimos muchas veces estaban tapados para ganar amplitud de registro pese al limitado espacio. No será hasta el siglo XV cuando los teclados alcancen las tres octavas y media, de ahí que Sauerländer compare el órgano leonés con el famoso instrumento pintado 200 años más tarde por Van Eyck en el altar de Gante, al tiempo que se pregunta si no será la representación escultórica del posible órgano que hubiese, en aquel momento, en el interior de la catedral[77].

2.2. Portada de San Juan

La Portada de San Juan destaca, desde el punto de vista musical, por la representación del Árbol de Jesé en la primera arquivolta, con siete reyes portadores de instrumentos. Pero hay otras dos escenas más que deben mencionarse. En el dintel vuelve a repetirse un concierto

[77] Willibald SAUERLÄNDER, «La escultura de la sede leonesa a la luz de los grandes talleres europeos», en Joaquín Yarza, Mª Victoria Herráez y Gerardo Boto (eds.) *La Catedral de León en la Edad Media,* León, Universidad de León, 2004, pág. 190.

angelical similar al de la portada del Juicio Final y en el registro inferior del tímpano vemos un músico tocando un aerófono en la Anunciación a los pastores.

2.2.1. El Árbol de Jesé

Autor: Desconocido.
Fecha de finalización: Segunda mitad del siglo XIII (*ca*. 1265).
Ubicación: Primera arquivolta –interior– de la portada de San Juan. Catedral de León.
Descripción de la escena: La incorporación del Árbol de Jesé en la portada de San Juan se explica por la relación directa que guarda con la temática mariana y el Ciclo de la Natividad representados en el tímpano. De hecho, la iconografía de esta arquivolta es la única que mantiene similitudes con los referentes escultóricos franceses, porque, como ya se ha comentado, en las dos restantes el programa elegido añade numerosos elementos de inspiración local. El Árbol de Jesé representa la genealogía humana y divina de Cristo según el profeta Isaías[78]. Fueron diversas las formas de plasmar este tema en la iconografía, desde los ejemplos más tempranos en la miniatura de los Beatos hasta las vidrieras y esculturas tardomedievales, pero frecuentemente se le otorgó una connotación musical justificada por la presencia del Rey David –hijo de Jesé– como el primer miembro de la línea sucesoria. En el periodo gótico empezó a representarse sin el clásico esquema del árbol cuando el soporte iconográfico no lo permitía, haciendo simplemente alusión a los reyes de Judá[79]. Ésta es la forma en la que se desarrolla la genealogía en León, pese a contar con la figura de un anciano Jesé recostado y rodeado de ramas en la primera dovela de la derecha. El resto de la arquivolta se completa con siete reyes músicos sentados en solios. Sus caracterizaciones son diversas, pues se alternan viejos y jóvenes, con barba y sin ella, pero todos están coronados y con un instrumento musical como atributo. Presidiendo la escena y simbolizando el final genealógico, Cristo ocupa el espacio de la clave. De izquierda a derecha tenemos reyes con gaita, arpa, salterio, flauta y campana, cítola, viola y zanfona. Un *instrumentarium* compuesto, por tanto, de dos aerófonos, un idiófono y cinco cordófonos.

[78] Isaías 11,1: «Y saldrá un renuevo del tronco de Jesé, y de su raíz se elevará una flor.»
[79] Santiago MANZARBEITIA VALLE, «El Arbol de Jesé», Revista digital de iconografía musical, vol. 1, nº 2 (2009), págs. 1-8.

Participantes:

2.2.1.1. Rey músico con gaita

Fig. 10. Rey con gaita. San Juan (Foto C. Paniagua)

Fig. 11. Gaita. San Juan. (Foto Abendmusik)

- Iconclass: 73A21, El árbol de Jesé, árbol genealógico de Cristo.
- Instrumento: Gaita. 422.22-62, Conjunto de aerófonos con lengüeta simple, con depósito de aire flexible.
- Descripción: Vemos al rey músico tocando una gaita con dos tubos paralelos de sección cuadrada. Ambos salen de un mismo asiento decorado con una figura zoomorfa y rematan, a su vez, en otra cabeza de animal que hace las veces de campana doblada en ángulo. Presenta orificios de digitación en los dos tubos, por lo que habría que considerarlos melódicos. No obstante, la ubicación de dichos agujeros no parece demasiado lógica desde el punto de vista físico-acústico. El músico, cuya mano izquierda está perfectamente posicionada –con el dedo meñique libre, a modo de sujeción– tiene desplazada la otra mano hacia abajo, dejando agujeros sin tapar en mitad del tubo. En cualquier caso, si sumamos los visibles y los supuestamente cubiertos, la cifra se correspondería con los siete habituales en el instrumento. No tiene roncón y la protuberancia que sale del fuelle, situado bajo el brazo izquierdo del intérprete, sería la embocadura o soplete para insuflar el aire.
- Notas: Las primeras representaciones iconográficas de la gaita datan del siglo X y, desde ese momento, es frecuente encontrarla en la escultura y miniatura medieval. El origen de este aerófono hay que buscarlo en Oriente, pero la incorporación de los bordones de notas fijas

se produce en Europa[80]. En la cantiga 280 (bI2-E1, fol.251v) se representan dos gaitas enfrentadas de tubos paralelos como la de León, sin el característico roncón largo e independiente que empezaría a usarse a finales del siglo XIII, aunque ese nuevo modelo no se consolidaría hasta bien entrado el siglo XIV[81]. El la portada del Sarmental de Burgos también encontramos un instrumento de características similares a esta gaita leonesa.

2.2.1.2. Rey músico con arpa

Fig. 12. Rey con arpa. San Juan (Foto C. Paniagua)

Fig. 13. Arpa. San Juan. (Foto Abendmusik)

- Iconclass: 73A21, El árbol de Jesé, árbol genealógico de Cristo.
- Instrumento: Arpa. 322.211, Arpas con marco diatónicas.
- Descripción: Modelo de arpa tardorrománica con columna curva y amplia caja de resonancia. Se ha perdido toda la parte superior del instrumento que permitiría apreciar detalles decorativos importantes, pues es de suponer que tendría algún tipo de adorno figurativo, como solía ser habitual, en el extremo donde confluyen la columna y el clavijero, encajando ambos para mantenerlos unidos gracias a la tensión de las cuerdas. Por otro lado, sorprende la colocación totalmente aleatoria de las voluminosas clavijas de afinar a lo largo de toda la columna. Es obvio que el escultor desconocía la morfología del instrumento y

[80] CIRIO, Norberto Pablo, «La gaita en la Edad Media: Aportes para su reconstrucción sonora», *Revista de folklore*, nº 227 (1999), págs. 173-180.
[81] Ramón ANDRÉS, *Diccionario de instrumentos musicales. Desde la Antigüedad a J.S. Bach*, Barcelona, Península, 2001, pág. 196-198.

quizás se dejó llevar en exceso por su imaginación o acudió a un modelo equivocado. En ese sentido, no lo tenía muy lejos porque, curiosamente, un arpa tallada en San Isidoro muestra también las clavijas mal situadas. Tampoco es correcta la disposición de las cuerdas, en paralelo a la caja de resonancia. Esta última tiene varios orificios tornavoces de considerable tamaño.

- Notas: Pese al mal estado de algunas esculturas, llaman la atención, tanto en éste como en otros instrumentos de la portada de San Juan, los pequeños restos de policromía conservados en la piedra (Fig. 9), que sólo son apreciables desde una distancia muy próxima a las tallas. Rosario Álvarez, al referirse a este instrumento, menciona una supuesta llave de afinar, que no se observa en la parte existente del clavijero[82]. No es posible repasar aquí la historia del arpa, que se remonta a la civilización mesopotámica, pero sí conviene recordar que penetró en Europa a través de los países nórdicos y tuvo una importancia esencial en el medievo, marcada fundamentalmente por su simbolismo. Además de convertirse en uno de los principales atributos del Rey David que, lógicamente, es parte de la genealogía representada en el Árbol de Jesé, su forma triangular se vinculó tanto a la letra delta como al significado místico de la trinidad[83].

[82] ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Mª del Rosario, «Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos». Jesús Hernández Perera, dir. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Madrid, 1981, pág. 312.
[83] GONZÁLEZ HERRANZ, Raimundo, «Representaciones musicales en la iconografía medieval», *Anales de Historia del Arte*, nº 8 (1998), pág. 85.

2.2.1.3. Rey músico con salterio

Fig. 14. Rey con salterio. San Juan (Foto C. Paniagua)

Fig. 15. Salterio. San Juan. (Foto Abendmusik)

- Iconclass: 73A21, El árbol de Jesé, árbol genealógico de Cristo.
- Instrumento: Salterio. 314.122, Cítaras de tabla con caja de resonancia (cítaras de caja)
- Descripción: El rey músico tañe un característico salterio de caja trapezoidal totalmente plana. El instrumento no ofrece demasiados detalles porque ni se han esculpido las necesarias rosetas u oídos resonadores, ni se representan las clavijas de afinar. Sí se aprecia el habitual estrechamiento de los laterales que define los salterios góticos y la disposición de las cuerdas en paralelo a la caja de resonancia. La mayor información que nos aporta la talla está relacionada con la manera de tocar el instrumento, apoyado sobre las piernas al modo oriental y con algún tipo de plectro recogido entre los dedos –o incluso dediles metálicos– para puntear las cuerdas. Teniendo en cuenta las libertades tomadas en la representación y la escasez de detalles ofrecidos por la escultura, no parece relevante determinar el número de cuerdas, pero, en cualquier caso, se aprecian siete órdenes que podrían ser dobles o triples, algo común en la época.
- Notas: Los salterios podían adoptar diversas formas, pero los más habituales en el siglo XIII fueron los denominados de *canon* entero –trapecio isósceles– y *medio canon*, cuyo aspecto es el resultado de dividir el anterior por la mitad. Ambos aparecen con frecuencia tanto en la iconografía como en la literatura de la época[84]. El instrumento medieval tendría su origen

[84] El Arcipreste de Hita menciona en su *Libro de buen amor* «medio canon e harpa con el rabé morisco» (1230) y «dulce cannon entero sal con el panderete» (1232).

en el *santir* persa que, posteriormente, los árabes denominaron *qanum*, y estaba concebido como un cordófono de cuerda percutida para tañer con unas varillas. Sin embargo, en la península la técnica predominante, como se aprecia en la escultura catedralicia leonesa, fue la punteada[85].

2.2.1.4. Rey músico con flauta y campana

Fig. 16. Rey con flauta y campana. San Juan (Foto C. Paniagua)

Fig. 17. Flauta y campana. San Juan. (Foto L. Mondelo)

- Iconclass: 73A21, El árbol de Jesé, árbol genealógico de Cristo.
- Instrumentos: Flauta. 421.221.12, Flautas con canal de insuflación interno individuales y abiertas con agujeros digitales. Campana. 111.242.122, Campanas individuales suspendidas con percusión interna (con badajo).
- Descripción: Es frecuente en la iconografía medieval la combinación de flautas con instrumentos de percusión, sean membranófonos o idiófonos, aunque, desde la perspectiva actual, no está nada claro que diese buen resultado en el caso concreto de las campanas. Lo más probable es que estemos, nuevamente, ante una imagen más simbólica que real. Por lo que respecta a la factura del aerófono, la talla es muy esquemática, pues no muestra ni el bisel ni los agujeros digitales, lo cual no impide identificarla, sin ningún género de duda, como una flauta. Aunque no figuran, debería tener tres orificios en la parte inferior del tubo,

[85] ÁLVAREZ, Rosario, «Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos: su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos», *Revista de Musicología*, vol. 10 nº 1 (1987), págs. 71-73.

como corresponde al modelo habitual del siglo XIII y para poder tocarla con una sola mano, combinándola con otro instrumento. Sorprende también la forma ligeramente cónica del tubo que, en realidad, tendría que ser cilíndrico, como el de la flauta magníficamente representada en el bajorrelieve de la sillería del coro catedralicio, dos siglos más tarde.

- Notas: Las pequeñas campanas utilizadas durante el medievo en contextos religiosos tenían como objetivo ahuyentar a los malos espíritus. Se denominaban con el término onomatopéyico *tintinnabulum* y, desde el periodo gótico, solían representarse con forma de tulipa y badajo interior[86], como la que porta el rey músico leonés.

2.2.1.5. Rey músico con cítola

Fig. 18. Rey con cítola. San Juan. (Foto C. Paniagua)

- Iconclass: 73A21, El árbol de Jesé, árbol genealógico de Cristo.
- Instrumento: Cítola. 321.322-6, Laúdes con mástil, clavijero y caja plana, con plectro.
- Descripción: Esta talla es la más deteriorada de la portada de San Juan y sólo permite analizar el cuerpo principal del cordófono, pues el mástil se ha perdido por completo. No obstante, se aprecian las escotaduras laterales en los aros y la menor profundidad de la caja en el extremo visible bajo la mano del músico. Precisamente, será ese ensanchamiento desde el cordal hacia el mástil una de las características fundamentales del instrumento, como se puede comprobar en la cítola de Warwick que alberga el Museo Británico[87]. También se distinguen claramente seis puntos formando un círculo, que representan el oído central. La posición de la mano impide ver el cordal, pero nos da información esencial sobre la manera de sostener y tañer el instrumento, para lo cual se utilizaría un plectro o púa. Pueden contabilizarse cinco cuerdas. Rosario Álvarez ofrece, en su tesis doctoral, una descripción del instrumento completo –a partir de la realizada

[86] PORRAS ROBLES, Faustino, «Los instrumentos musicales en la poesía castellana medieval: enumeración y descripción organológica», *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento,* nº 12 (2008), págs. 119-120.
[87] Se trata del único cordófono medieval conservado, aunque con muchas modificaciones posteriores que alteraron su forma original.

previamente por Franco Mata en 1976– y hace referencia incluso al mástil hoy desaparecido[88], así que es muy probable que éste último se perdiese con posterioridad a esa fecha, es decir, en la década de los 80 o principios de los 90 del pasado siglo pues la fotografía de Carlos Paniagua fue tomada en 1993[89].

- Notas: La cítola es uno de los instrumentos que más discusión ha generado entre los organólogos, como ya se apuntó en la introducción al hablar de las diversas interpretaciones sobre el mismo defendidas respectivamente por Pepe Rey, Pedro Ferreira o Rosario Álvarez. Esta última, de hecho, considera que el término es un genérico que define cualquier tipo de cordófono punteado en contraposición a los frotados. Por ese motivo, prefiere utilizar otras denominaciones como cedra o incluso guitarra, que lógicamente generan cierta polémica entre los especialistas. En cualquier caso, lo que no puede negarse es que la cítola fue uno de los instrumentos más populares del medievo y con mayor presencia en la iconografía y la lírica de la época[90].

2.2.1.6. Rey músico con viola

Fig. 19. Rey con viola. San Juan (Foto C. Paniagua)

Fig. 20. Viola. San Juan. (Foto Abendmusik)

[88] ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Mª del Rosario, «Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos». Jesús Hernández Perera, dir. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Madrid, 1981, págs. 821-822.

[89] Algo similar ocurriría con la mencionada llave de afinar y la parte superior del clavijero del arpa de San Juan, que tampoco se conserva actualmente.

[90] Ramón Andrés recopila versos dedicados al instrumento en la obra de Gonzalo de Berceo, el *Poema de Fernán González*, el *Libro de Alexandre* y el *Libro de buen amor*. ANDRÉS, Ramón, *Diccionario de instrumentos musicales. Desde la Antigüedad a J.S. Bach*, Barcelona, Península, 2001, pág. 93.

- Iconclass: 73A21, El árbol de Jesé, árbol genealógico de Cristo.
- Instrumento: Viola. 321.322-71, Laúdes con mástil, clavijero y caja plana, con arco.
- Descripción: La viola oval de la portada de San Juan presenta un tamaño pequeño en proporción con la figura del rey músico. Pese a la pérdida del clavijero, se aprecian claramente cinco cuerdas. También se puede sugerir, por la posición de la mano sobre el mástil, que la última de esas cuerdas –la más grave– fuese en realidad un bordón ubicado por fuera del diapasón, lo cual permitiría al intérprete hacer uso de una técnica habitual en el medievo, que consistía en puntear con el pulgar izquierdo dicho bordón, al tiempo que frotaba el resto de cuerdas con el arco. Tratados como el de Jerónimo de Moravia, ampliamente estudiado por Christopher Page[91], ofrecen datos incluso sobre la afinación de estos cordófonos y avalan la teoría de la quinta cuerda al aire. Uno de las formas más comunes para afinar las violas dispondría al unísono las dos primeras cuerdas (Re), en octavas paralelas las dos intermedias (Sol), y el bordón reforzando de nuevo la nota principal del modo (Re) en el registro más grave. Esta información nos aclara también aspectos sobre la utilidad del instrumento, que estaría más orientado a acompañar el canto con técnicas de dobles y triples cuerdas, que a tocar melodías como solista. De hecho, la forma ovoide del mismo impediría realizar con soltura los movimientos verticales del arco, necesarios para frotar individualmente las cuerdas, sobre todo las de los extremos, motivo por el cual, este tipo de cordófonos fue incorporando las escotaduras laterales en su evolución. Otro aspecto que refuerza esa hipótesis es la forma del puente, normalmente plano. En la talla no se aprecia bien pero puede intuirse que su curvatura es mínima a juzgar por la anchura del cordal[92]. Hay que destacar también los dos grandes oídos tornavoces de la tapa, así como la forma plana de ésta. Por último, una breve mención al arco que, obviamente, no guarda una relación proporcional con el instrumento por su excesivo grosor.
- Notas: Podemos referirnos indistintamente al instrumento con el término viola, que era el utilizado en gallego-portugués en el siglo XIII, como demuestra su presencia en la Cantiga 8 de Alfonso X el Sabio, o utilizando la denominación castellana de vihuela de arco, que

[91] PAGE, Christopher, «Jerome of Moravia on the Rubeba and Viella», *The Galpin Society Journal*, vol. 32 (1979), págs. 77-98.

[92] En su estudio sobre las representaciones iconográficas de las fídulas en la Corona de Aragón, Jordi Ballester considera que si el puente está arqueado, la forma del cordal es claramente triangular, debido al ángulo que generan las cuerdas. Aunque ese tipo de detalles se aprecien con mayor precisión en la pintura, quizás pueden tenerse en cuenta también al analizar las esculturas de instrumentos. BALLESTER i GIBERT, Jordi, «La fídula tardomedieval a la Corona d'Aragó: anàlisi iconogràfica d'un problema organològic», *Recerca Musicológica,* nº 13 (1998), págs. 21-39.

aparece también con frecuencia en las fuentes de la época. Sin embargo, el término fídula, muy utilizado hasta hace pocos años por influencia anglosajona, actualmente está descartado. En cualquier caso, se trata del instrumento de cuerda frotada más importante del medievo, y como tal, uno de los más citados en la literatura y representado en la iconografía.

2.2.1.7. Rey músico con zanfona

Fig. 21. Rey con zanfona. San Juan (Foto C. Paniagua)

Fig. 22. Zanfona. San Juan. (Foto Abendmusik)

- Iconclass: 73A21, El árbol de Jesé, árbol genealógico de Cristo.
- Instrumento: Zanfona. 321.322-72-8, Laúdes con mástil, clavijero y caja plana, con rueda y con teclado.
- Descripción: Este rey músico tañe una zanfona que representa la evolución natural del *organistrum* románico, como el del Pórtico de la Gloria –diseñado para ser tocado por dos personas– hacia las zanfonas individuales del periodo gótico. La caja con forma de ocho, muestra una ligera escotadura en los laterales, similar a la de las violas del mismo nombre. Lleva un cordón decorativo que bordea todo su perímetro justo a la altura del teclado y que se refuerza con una pequeña moldura vertical en la parte más estrecha del aro. La tapa es plana y no se aprecia ninguna roseta o apertura acústica. Sin embargo, la rueda está perfectamente tallada, no presenta cobertura alguna y sobre ella se conservan dos de las tres cuerdas que tenía la escultura en origen. Una se ha perdido, pero no hay dudas sobre su existencia, tanto por la disposición de las restantes como por el hueco de salida visible en el cajón del teclado. Este último, de forma rectangular, lleva integradas en la parte frontal nueve

teclas –o botones– talladas de diversas formas, algunas de las cuales podrían considerarse incluso dobles. Sin embargo, la disposición de las mismas no es del todo correcta, pues ocupan todo el largo del cajón, cuando éste debería incluir el clavijero –oculto en el interior– en su parte final. En cualquier caso, el instrumento tendría, a juzgar por el tiro y el teclado, un ámbito melódico aproximado de escala y media[93]. Por último, en el extremo de la caja se observa otro listón vertical de refuerzo, en el que se incrusta la manivela y que serviría también de base para sujetar el cordal.

- Notas: Para referirnos al instrumento, que técnicamente es una viola o vihuela de rueda de la Edad Media, se suele emplear el término gallego original de zanfona o zanfoña, pero también podemos denominarlo *sinfonía* o *cifonía*, nombres que provienen del vocablo latino *symphonia.* Incluso sería válido describirlo como un *organistrum* unipersonal[94]. Por otro lado, es importante hacer hincapié en la concepción medieval del instrumento, alejada de ese carácter rústico y popular que adquiriría más tarde. Basta con fijarse en la carga simbólica atribuida al *organistrum* que, no por casualidad, preside el Pórtico de la Gloria ocupando el lugar reservado a la divinidad[95]. Elena Le Barbier analiza la evolución histórica de la zanfona a través de su representación iconográfica. Al referirse al modelo gótico, establece una lógica comparativa entre el instrumento de la catedral de León y los que fueron tallados en la portada del Sarmental burgalesa, en Sasamón, en la catedral de El Burgo de Osma y en la Colegiata de Toro[96]. Todos ellos comparten la forma de ocho –heredada del siglo XII– y se diferencian claramente del modelo de caja rectangular representado, en esa misma época, en la miniatura de la cantiga 160 de Alfonso X el Sabio (cód. bI2-E1, fol. 154v).

[93] El ámbito de la zanfona se calcula en función del tiro, no sólo del número de teclas, porque en la talla todas tienen un tamaño similar y están igual de separadas cuando, en realidad, debería ir reduciéndose esa distancia hacia el registro agudo.
[94] Ramón Andrés hace un repaso de todos los nombres utilizados a lo largo de la historia. ANDRÉS, Ramón, *Diccionario de instrumentos musicales. Desde la Antigüedad a J.S. Bach*, Barcelona, Península, 2001, pág. 442.
[95] Ángel MEDINA ÁLVAREZ, «Notas sobre la simbólica musical del Camino», *Cuadernos del CEMYR*, nº 6 (1998), págs. 63-80.
[96] Elena LE BARBIER RAMOS, «Evolución de la zanfona a través de las imágenes», *Liño: Revista de Historia del Arte*, nº 12 (2006), págs. 141-151.

2.2.2. Ángeles músicos con órgano

Fig.23. Ángeles con órgano. San Juan. (Foto Abendmusik)

Autor: Atribuido al taller del Maestro del Juicio Final.

Fecha de finalización: Segunda mitad del siglo XIII (ca. 1265).

Ubicación: Dintel de la portada de San Juan. Catedral de León.

Descripción de la escena: Al igual que en la de la portada del Juicio Final, tres ángeles rodean el órgano, uno permanece en la parte trasera del instrumento mientras otro lo toca desde un extremo y el tercero aporta el aire con dos fuelles en el lado contrario. Resulta curioso que el ángel organista presente una posición corporal tan ladeada y con una sola mano sobre el teclado, más apropiada para tañer un portativo que un órgano positivo. En este caso, la escena musical se amplía a toda la zona central del dintel, pues a la derecha del instrumento aparecen otros tres ángeles sujetando un libro y cantando para celebrar la Natividad representada en el tímpano. Una imagen pionera en la escultura monumental española, que muestra, por primera vez, ese arquetípico trío de ángeles cantores[97].

Participantes:

- Iconclass: 11G21, Ángel músico.
- Instrumento: Órgano positivo. 421.222-8, Conjunto de flautas con canal de insuflación interno, con teclado.

[97] Candela PERPIÑÁ GARCÍA, «Los ángeles músicos: estudio iconográfico». Rafael García Mahíques, dir. Tesis Doctoral. Universitat de Valencia, Departament d'Història de l'Art, Valencia, 2017, págs. 158-159.

- Descripción: El órgano es muy parecido al de la portada central, si bien sus dimensiones son algo menores y, en proporción, los dos fuelles de mayor tamaño. Teniendo en cuenta que fue realizado por el mismo maestro del Juicio Final, lo lógico es pensar en una copia del modelo anterior, pero se cometió un error conceptual en la disposición del mismo, situando los tubos grandes a la derecha en orden decreciente hacia el registro grave del teclado[98]. El instrumento presenta doble hilera de flautados con 20 tubos sujetos, en este caso, por dos listones de madera cruzados. La erosión de la escultura es considerable, afectando tanto a partes estructurales de la cañutería y la consola –que impiden apreciar biseles en algunos tubos o los detalles del teclado– como a los elementos decorativos, perdidos en su gran mayoría.
- Notas: Ya se comentó, al analizar el órgano de la portada central, la gran dificultad que entraña la interpretación del mismo. Las dos esculturas catedralicias dedicadas al instrumento se desmarcan de los habituales órganos portativos o positivos coetáneos, pues todos son de menor tamaño, como los tallados en el Sarmental, Sasamón o El Burgo de Osma. Este último, por cierto, también presenta el teclado a la inversa. En el caso de León observamos graves fallos estructurales que lo alejan del modelo real. Todo invita a pensar en una representación simbólica del que se convertiría, a partir del siglo XIII y con el desarrollo de la polifonía, en el instrumento eclesiástico por excelencia.

2.2.3. Pastor músico con cuerno

Autor: Desconocido

Fecha de finalización: Segunda mitad del siglo XIII (*ca*. 1265).

Ubicación: Registro inferior del tímpano de la portada de San Juan. Catedral de León.

Descripción de la escena: Como ya se apuntó en el capítulo dedicado a las portadas catedralicias, la escultura de la de San Juan muestra un estilo más narrativo y humanizado que las otras dos del pórtico occidental, prestando atención a detalles cotidianos que serían perfectamente reconocidos por los fieles. En ese contexto se integraría la figura del pastor músico con sus atributos, el bastón y un instrumento musical, normalmente tipo flauta. A partir del siglo XIII, esa misma corriente vernácula propicia la incorporación de otros aerófonos

[98] Esta anomalía se observa en otras representaciones de la época, que buscan la simetría o adecuación al espacio escultórico sacrificando el realismo de la talla. O en miniaturas como la que decora la cantiga 200 de Alfonso X (b12-E1 fol.185v). No obstante, en este último caso, al tratarse de un órgano portativo, el instrumento podría ser practicable por un zurdo pese a disponer el teclado a la inversa.

cónicos propios de la tradición pastoril del momento[99]. En León, el músico toca precisamente un instrumento con esa forma ante la mirada de su perro, mientras otra figura porta la vara y observa al ángel anunciador.

Fig. 24. Pastor músico con cuerno. San Juan. (Foto L. Mondelo)

Participantes:

- Iconclass: 47I221, Pastor. 73B14, El anuncio a los pastores, los ángeles cantan en el cielo.
- Instrumento: Albogue. 422.212, Aerófonos individuales con lengüeta simple y tubo cónico.
- Descripción: El aerófono del pastor tiene apariencia de cuerno, con una forma cónica ligeramente curvada. No se aprecia el tipo de embocadura, pero los carrillos hinchados de músico ofrecen una pista sobre el tipo de soplo, que implica un esfuerzo como el requerido por parte del intérprete para hacer sonar los instrumentos de lengüeta, o incluso la utilización de la técnica de respiración circular. Hay que descartar también que se trate de una trompa o trompeta curva, pese a que ambos eran típicos instrumentos anunciadores, pues la posición de las manos tapando los agujeros en la parte superior, demuestra que estamos ante un aerófono melódico. Por tanto, habría que decantarse por una especie de albogue de tubo simple con el pabellón abierto tipo cuerno.
- Notas: Los albogues medievales, antecesores de la alboka vasca, provenían del norte de África y fueron introducidos en la península en el siglo XII. No obstante, cabe suponer que ya existían en España instrumentos autóctonos parecidos, aunque de tubo simple, que tendrían una apariencia similar a la actual gaitilla serrana madrileña o segoviana[100].

[99] Candela PERPIÑÁ GARCÍA, «Los ángeles músicos: estudio iconográfico». Rafael García Mahíques, dir. Tesis Doctoral. Universitat de Valencia, Departament d'Història de l'Art, Valencia, 2017, págs. 164-165.
[100] Rosario ÁLVAREZ, «La iconografía musical del medievo en el monasterio de Santo Domingo de Silos», *Revista de Musicología*, vol. 15 nº 2 (1992), pág. 605.

2.3. Portada de la Revelación

Esta portada central del hastial sur está dedicada al tema apocalíptico según San Juan, de hecho, suele denominarse también como la puerta del Juicio Final Apocalíptico. Muestra, por tanto, uno de los programas iconográficos más representados del periodo románico, que incluye la escena de los 24 Ancianos con su habitual connotación y simbología musical. Cronológicamente es más tardía que las del pórtico occidental, pues debió terminarse en el último tercio del siglo XIII, momento en el cual el programa elegido ya estaba obsoleto en los templos franceses de referencia. Aun así, en León se optó por decorar esa entrada, destinada al obispo y su corte clerical, con un discurso de exaltación eclesiástica, inspirado en el modelo de la puerta del Sarmental de la catedral de Burgos. Pese a las numerosas variantes con respecto al original, dicha influencia es incuestionable, máxime teniendo en cuenta que, en esos años, estaba al cargo de la obra catedralicia el maestro Enrique, quien venía precisamente de trabajar en la catedral burgalesa. La arquivolta exterior de la Revelación, con sus 16 figuras de ancianos músicos, constituye el conjunto de representaciones instrumentales más numeroso de todo el templo.

2.3.1. 24 Ancianos del Apocalipsis

Autor: Atribuido al maestro de los Apóstoles.
Fecha de finalización: Último tercio del siglo XIII (ca. 1275).
Ubicación: Arquivolta exterior de la portada de la Revelación. Catedral de León.
Descripción de la escena: «Cuando hubo sonado el libro, los cuatro animales y los veinticuatro ancianos se postraron delante del Cordero, teniendo cada uno en la mano un arpa y copas de oro llenas de perfumes» (Ap. 5,8). Esta conocida cita apocalíptica describe, por sí misma, el programa iconográfico representado en la portada de la Revelación, en la que adquieren total protagonismo los 24 ancianos músicos. La presencia de estos últimos se identifica simbólicamente con los 24 libros del Antiguo Testamento en contraposición con el Tetramorfos, al tiempo que significa la unión entre los doce profetas y los doce apóstoles, es decir, la Antigua y la Nueva Ley[101]. La representación de esa escena musical no tuvo a lo largo del medievo un patrón definido, pues dependía fundamentalmente de la interpretación que se le diese al término bíblico de *cithara* –que es el que aparece junto a la *phiala aurea*– como

[101] El Pórtico de la Gloria es el mejor ejemplo de ese simbolismo, pues el organistrum que corona la imagen sirve para unir literalmente a los profetas y los apóstoles del Antiguo y Nuevo Testamento.

atributos de los Ancianos[102]. Analizando los numerosos ejemplos iconográficos conservados, se observa una clara evolución temática asociada en la incorporación de nuevos instrumentos. La portada leonesa refleja, en ese sentido, una gran variedad organológica si la comparamos con otras del periodo románico, entre las que destaca el Pórtico de La Gloria compostelano, dedicadas exclusivamente a los cordófonos. Los personajes esculpidos en la segunda arquivolta son 16, pero sólo 13 portan actualmente instrumentos frente a la Majestad de Cristo. Dos podemos considerarlos cantantes, pues aparecen con el libro en la mano, y la talla del sexto por la izquierda no conserva el instrumento. Se ha optado por denominar a estos músicos Ancianos y no Reyes, como en la portada de San Juan, por adecuar lo mejor posible el término al programa representado. No obstante, la caracterización de las figuras es similar a la del Árbol de Jesé, alternando viejos con barba y jóvenes imberbes, pero todos llevan corona –salvo el primero porque la escultura está decapitada– y están sentados sobre sus tronos. Por orden, de izquierda a derecha, aparecen representados con salterio, viola, salterio, címbalos, laúd, sin instrumento, flauta y tambor, flauta y campana, libro, libro, gaita, dos campanas, salterio, arpa, viola y cítola. Ocho cordófonos, tres aerófonos, tres idiófonos y un membranófono.

Participantes:

2.3.1.1. Anciano músico con salterio

Fig. 25. Anciano con salterio. Revelación. (Foto C. Paniagua)

Fig. 26. Salterio 1. Revelación. (Foto Abendmusik)

[102] Nótese la tradicional vinculación de esos términos originales con el arpa y las copas de perfumes, tal y como acabamos de leer en la transcripción del texto bíblico.

- Iconclass: 11I711, Los veinticuatro ancianos del Apocalipsis.
- Instrumento: Salterio. 314.122, Cítaras de tabla con caja de resonancia (cítaras de caja)
- Descripción: La estatua del primer anciano, además de decapitada, está mutilada, por lo que no tenemos prueba evidente de la forma de tañer este salterio. No obstante, podemos suponer que sería punteado con algún tipo de plectro, pues era la técnica predilecta en la península. De su origen oriental conserva la forma de colocarlo sobre las rodillas. El estado de la talla no ayuda a obtener demasiada información, pero al igual que ocurría con el salterio de la portada de San Juan, el mayor problema radica en que no se representaron ciertos detalles básicos del instrumento, como las rosetas y las clavijas laterales. El cantero se limitó a plasmar su característica forma trapezoidal y trazar once cuerdas paralelas a la caja de resonancia, ocupando toda la tapa armónica. La decoración gótica de los aros, que se extiende por todo el perímetro lateral del instrumento, también es perfectamente visible.
- Notas: Este tipo de salterio, con los lados curvados hacia adentro, fue el más utilizado desde del periodo gótico, pues aparece frecuentemente representado en la iconografía tardomedieval. Sin embargo, en el siglo XIII todavía convive con otros rectangulares, con los de tipo *qanun*, o con los derivados que surgen al dividir los modelos anteriores en mitades simétricas –medio canon y media ala–. Toda esa variedad de formas y nombres fue reduciéndose y, a partir del siglo XV, el instrumento pasará a denominarse comúnmente salterio. En ese momento empezaría ya su declive debido a la fuerte irrupción de los nuevos cordófonos de teclado[103].

[103] ANDRÉS, Ramón, *Diccionario de instrumentos musicales. Desde la Antigüedad a J.S. Bach*, Barcelona, Península, 2001, pág. 348-349.

2.3.1.2. Anciano músico con viola

Fig. 27. Anciano con viola. Revelación. (Foto C. Paniagua)

Fig. 28. Anciano con viola. Revelación. (Foto Abendmusik)

- Iconclass: 11I711, Los veinticuatro ancianos del Apocalipsis.
- Instrumento: Viola. 321.322-71, Laúdes con mástil, clavijero y caja plana, con arco.
- Descripción: La viola que tañe sobre el hombro el segundo anciano, al modo occidental, aporta información interesante. Se conserva el instrumento completo, con su caja oval de tapa plana y dos grandes oídos en forma de D. El mástil es muy corto, como sucede frecuentemente en este tipo de cordófonos, y en el clavijero, también ovoide, se aprecian cuatro clavijas incrustadas frontalmente[104]. Estas últimas se corresponden con las dos cuerdas dobles talladas. Resulta chocante, desde la perspectiva actual, observar un instrumento de cuerda frotada con órdenes dobles, pues se trata una práctica que, con el tiempo desapareció en occidente, pero que fue utilizada en el medievo para reforzar la sonoridad de los bordones y acordes simples que servían de acompañamiento a la melodía. En ese sentido, hay que recordar nuevamente los sistemas de afinación descritos por J. de Moravia, en los que predominan los unísonos entre cuerdas contiguas[105]. El puente no está arqueado, es alto pero plano, pues no se busca independencia de las distintas cuerdas para frotarlas por separado. El cordal tiene forma trapezoidal y es relativamente ancho. Por último, mencionar la poca curvatura del arco, que vuelve a presentar un grosor considerable

[104] Se ven incluso los pequeños orificios por los que penetran las cuerdas al final del diapasón, para atarse a las clavijas situadas en la parte inferior del clavijero.
[105] PAGE, Christopher, «Jerome of Moravia on the Rubeba and Viella», *The Galpin Society Journal*, vol. 32 (1979), págs. 77-98.

con respecto al instrumento, aunque sin llegar al excesivo tamaño del esculpido en el pórtico de San Juan.

- Notas: Este tipo de instrumentos normalmente eran monóxilos, es decir, se fabricaban en un único bloque de madera excavado, al que se le añadía posteriormente la tapa armónica y el diapasón, lo cual explica su aspecto compacto y de gran consistencia.

2.3.1.3. Anciano músico con salterio

Fig. 29. Anciano con salterio. Revelación. (Foto C. Paniagua)

Fig. 30. Salterio 2. Revelación. (Foto Abendmusik)

- Iconclass: 11I711, Los veinticuatro ancianos del Apocalipsis.
- Instrumento: Salterio. 314.122, Cítaras de tabla con caja de resonancia (cítaras de caja)
- Descripción: El tercer anciano porta un instrumento identificado como salterio, aunque apenas está esbozado. Presenta una estructura rectangular que se corresponde con los denominados tipo santir que vemos representados en la miniatura de la cantiga 80 de Alfonso X el Sabio (cód. bI2-E1, fol. 96v). El músico coloca el instrumento sobre las rodillas a la manera oriental y lo sujeta con su mano izquierda mientras pulsa las cuerdas con una especie de plectro o pluma alargada. En cualquier caso, en la tapa superior sólo se aprecian unas líneas que podrían simular las cuerdas, pero están erróneamente dispuestas en sentido perpendicular a la caja de resonancia. La decoración de los tres lados laterales visibles, sin embargo, está tallada con bastante precisión.
- Notas: Rosario Álvarez sitúa las primeras representaciones iconográficas en Europa de este instrumento oriental, en la Capilla Palatina de Palermo del siglo XII. Puede suponerse que,

durante esa misma centuria o poco después, llegaría también a la península[106]. En la portada del Sarmental hay un anciano músico como éste, sujetando el instrumento con una mano y tocándolo con la otra exactamente del mismo modo, aunque en el caso burgalés el salterio está mucho más definido. Por tanto, el modelo de referencia para León es muy claro y quizás la presencia del instrumento, por partida doble en la misma portada, se deba al simbolismo e importancia que se le otorgaba, asociando las cuatro esquinas del rectángulo con los cuatro evangelistas[107].

2.3.1.4. Anciano músico con címbalos

Fig. 31. Anciano con címbalos. Revelación. (Foto C. Paniagua)

Fig. 32. Anciano con címbalos. Revelación. (Foto Abendmusik)

- Iconclass: 11I711, Los veinticuatro ancianos del Apocalipsis.
- Instrumento: Címbalos. 111.142, Címbalos (platillos).
- Descripción: El cuarto anciano tañe estos címbalos o platillos metálicos –normalmente fabricados en latón o bronce– de pequeño tamaño, que presentan una forma bastante plana, sin apreciarse prácticamente abovedamiento. Este último aspecto es importante porque, junto con el tamaño, determina la tímbrica concreta del instrumento. Aunque no se distingue bien, parece que ambos platos llevaban algún tipo de asidero macizo para cogerlos o, de lo contrario, una correa de sujeción que permitiese mantenerlos fijados a la mano con

[106] ÁLVAREZ, Rosario, «Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos: su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos», *Revista de Musicología*, vol. 10 nº 1 (1987), págs. 72-73.
[107] GONZÁLEZ HERRANZ, Raimundo, «Representaciones musicales en la iconografía medieval», *Anales de Historia del Arte*, nº 8 (1998), págs. 84.

seguridad. Es un instrumento bíblico, por tanto, de origen muy antiguo y aparece en los salmos vinculado generalmente a las ceremonias religiosas. Con similares connotaciones se empleará en la Edad Media para acompañar determinadas celebraciones, golpeando un platillo contra el otro de manera continua para marcar una pauta o subdivisión rítmica, tal y como se sigue haciendo actualmente en el norte de África[108].

- Notas: Tanto por la iconografía como por las fuentes literarias, sabemos que fue un instrumento habitual en la Edad Media. Gonzalo de Berceo (c. 1180-1250) es el primero en utilizar el término castellano *cínbalo*, aunque no está claro si para referirse específicamente a los platillos, porque en esa época se asociaba también a la campana y el campanil[109]. Aparecen representados en la miniatura de la cantiga 190 de Alfonso X (bI2-E1, fol. 176v).

2.3.1.5. Anciano músico con laúd

Fig. 33. Anciano con laúd. Revelación. (Foto C. Paniagua)

Fig. 34. Anciano con laúd. Revelación. (Foto C. Paniagua)

- Iconclass: 11I711, Los veinticuatro ancianos del Apocalipsis.
- Instrumento: Laúd. 321.321.1, Laúdes propiamente dichos.
- Descripción: Es quizás el instrumento más interesante de todos los de la catedral leonesa. Supone la primera representación de un laúd árabe en la escultura monumental, lo que

[108] MOLINA, Mauricio, «Cum recta percusione», *Revista Scherzo*, año XXXIII, nº 343. págs. 104-106.
[109] ANDRÉS, Ramón, *Diccionario de instrumentos musicales. Desde la Antigüedad a J.S. Bach*, Barcelona, Península, 2001, pág. 84-85.

demuestra la incorporación de esta tipología organológica al instrumentario cristiano en el siglo XIII. La cantidad de detalles que ofrece esta escultura, nos invita a pensar que no todas las tallas fueron realizadas por los mismos canteros, o supervisadas con el mismo rigor, por los maestros al cargo de la decoración de la portada. En cualquier caso, estamos ante un laúd de caja abombada –construido, por tanto, de duelas– que, pese a su pequeño tamaño, guarda una proporción más o menos adecuada entre el cuerpo y el tiro. Presenta el característico clavijero inclinado hacia atrás en ángulo recto, demasiado corto y con cuatro clavijas laterales de afinación a cada lado, además de una voluta decorativa en el remate. Tiene ocho cuerdas distribuidas en cuatro órdenes dobles, como era habitual en la época. Destacan, por encima de todo, las cuatro rosetas decorativas de la tapa, pues constituyen el rasgo más singular e identificativo del laúd leonés. Este tipo de aperturas u oídos múltiples, que también se aprecian en las miniaturas de las cantigas 30 (cód. bI2-E1, fol. 54r) y 170 (cód. bI2-E1, fol. 162r) posteriormente se sustituirían por el clásico rosetón central característico del laúd árabe, siendo muy probable que ese cambio evolutivo se produjese en la península[110]. Otro elemento sorprendente de la escultura es la varilla del cordal situada sobre la tapa. Pese a estar parcialmente oculta detrás de la mano del músico se pueden apreciar en ella, con claridad, varios botones de sujeción de las cuerdas. El anciano está tañendo el instrumento con un plectro, a juzgar por la posición de la mano derecha.

- Notas: El término laúd proviene del vocablo árabe *ûd*, castellanizado por primera vez, según Corominas, en el famoso verso del Arcipreste de Hita que describe «el corpudo laúd que tiene punto a la trisca» en su *Libro de buen amor*[111]. Fue considerado –y lo sigue siendo– el instrumento rey en el mundo árabe y andalusí, motivo por el cual se conservan varios tratados dedicados al mismo –como el famoso de Ibn Bayya de Zaragoza (siglo XII)– en los que, además de asociar simbólicamente los cuatro órdenes de cuerdas con los cuatro elementos, se incluyen descripciones físicas que ayudan a conocer con precisión la morfología del instrumento.

[110] ÁLVAREZ, Rosario, «Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos: su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos», *Revista de Musicología*, vol. 10 nº 1 (1987), pág. 75.
[111] ANDRÉS, Ramón, *Diccionario de instrumentos musicales. Desde la Antigüedad a J.S. Bach*, Barcelona, Península, 2001, pág. 226.

2.3.1.6. Anciano músico sin instrumento

Fig. 35. Anciano sin instrumento. Revelación. (Foto C. Paniagua)

Fig. 36. Anciano sin instrumento. Revelación. (Foto C. Paniagua)

- Iconclass: 11I711, Los veinticuatro ancianos del Apocalipsis.
- Instrumento: No se conserva.
- Descripción: Es una lástima que esta escultura haya perdido su instrumento, ya que, por la posición del anciano músico, se trataba indudablemente de un cordófono punteado de caja con mástil. Los otros dos de esa misma familia conservados en la portada, el laúd y la cítola, destacan tanto por la calidad de la talla, como por la cantidad de información organológica que aportan, y hubiese sido muy interesante comparar los tres entre sí. Además, puestos a lanzar hipótesis y teniendo en cuenta la colocación de los brazos del intérprete, no parece que se tratase ni de un laúd, que se solía tocar en posición horizontal, ni de una cítola, que se apoyaba en el antebrazo derecho y se tañía con la mano hacia arriba.

2.3.1.7. Anciano músico con flauta y tambor

Fig. 37. Anciano con flauta y tambor. Revelación. (Foto C. Paniagua)

Fig. 38. Anciano con flauta y tambor. Revelación. (Foto L. Mondelo)

- Iconclass: 11I711, Los veinticuatro ancianos del Apocalipsis.
- Instrumentos: Flauta. 421.221.12, Flautas con canal de insuflación interno individuales y abiertas con agujeros digitales; Tambor. 211.212.12, Bimembranófonos cilíndricos individuales de interpretación en ambas membranas.
- Descripción: A pesar de que el aerófono que toca el anciano con su mano izquierda no es reconocible en la imagen, pues ha perdido la parte inferior del tubo sonoro, podemos definirlo sin temor a equivocarnos como una flauta de bisel. Tampoco se aprecia este último por el estado de la escultura, pero la combinación instrumental representada no ofrece ningún género de dudas. De hecho, la flauta y el tamboril han permanecido unidos hasta hoy en la música tradicional de muchos pueblos peninsulares y europeos, y ya en la época medieval, el instrumento de viento estaba irremediablemente ligado al tambor, como nos recuerda, una vez más, el Arcipreste de Hita[112]. En cuanto al tamboril, es de cuerpo cilíndrico con parches en ambos lados, porque incluso se aprecia el cordaje que recorre lateralmente el instrumento, uniendo y tensando las dos membranas de piel. El pequeño tambor parece estar asido –supuestamente con una correa colgada en el cuello– al brazo izquierdo del intérprete, para poder golpearlo por el lateral interior, con el palo a modo de baqueta que sostiene en la mano derecha.

[112] «la flauta diz con ellos, más alta que un risco, con ella el tanborete: sin én non vale un prisco» (verso 1230) *Libro de buen amor*.

- Notas: Son numerosas las representaciones iconográficas conservadas de músicos tocando flauta y tambor en el siglo XIII. Una de las más conocidas es la miniatura de la cantiga 370 (cód. bI2-E1, fól. 333r), en la que aparecen dos músicos sosteniendo el tambor de idéntica manera al anciano leonés. También se representó esta habitual combinación instrumental en las pinturas del artesonado de la catedral de Teruel[113]. En el Pórtico de la Majestad de Toro, lo que vemos es un tambor de doble membrana, similar al leonés, pero tañido por un anciano que no lleva flauta y, por tanto, golpea ambos lados con baquetas.

2.3.1.8. Anciano músico con flauta y campana

Fig. 39. Anciano con flauta/campana. Revelación. (Foto C. Paniagua)

Fig. 40. Anciano con flauta/campana. Revelación (Foto L. Mondelo)

- Iconclass: 11I711, Los veinticuatro ancianos del Apocalipsis.
- Instrumento: Flauta. 421.221.12, Flautas con canal de insuflación interno individuales y abiertas con agujeros digitales; Campana. 111.242.122, Campanas individuales suspendidas con percusión interna (con badajo).
- Descripción: La escultura de este anciano, que corona la arquivolta por el lado izquierdo, vuelve a representar la combinación instrumental de flauta y campana ya vista en la portada de San Juan. Aquí el aerófono sí que tiene el bisel perfectamente tallado, así como los agujeros digitales, que podrían ser seis o siete contando los ocultos bajo los dedos. Excesivos, en cualquier caso, para una flauta que va a ser tocada con una sola mano. Motivo

[113] ÁLVAREZ, Rosario, «Las pinturas con instrumentos musicales del artesonado de la catedral de Teruel, documento iconográfico coetáneo de los códices de las Cantigas», *Revista de Musicología*, vol. 11 nº 1 (1998), pág. 54.

por el cual, podemos deducir nuevamente que la escultura pretende representar el instrumento de manera simbólica, más que plasmar una ejecución real del mismo. De ser así, tendría que haberse escogido un modelo de flauta de tres agujeros. Tampoco la sección del tubo es la más adecuada por su conicidad, como ya se comentó al analizar el aerófono similar en la portada occidental. Por su parte, la campanilla que sostiene el músico en su mano izquierda es más alargada y estrecha que el de San Juan, aunque se abre considerablemente en la parte inferior.

- Notas: En el siglo XIII las campanas adquieren ya la característica forma de tulipán que presenta la que tañe este anciano, con sus cuatro partes –panza, melena, bóveda y corona– bien definidas, e incorporan el badajo. Las fuentes de la época nos hablan de sus connotaciones bélicas, aunque es de suponer que se refieren a las campanas de gran tamaño que se emplazaron en las torres de las iglesias[114]. Las pequeñas, continuarían asociadas a celebraciones y rituales litúrgicos, como, por otra parte, se han mantenido hasta hoy. En el Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Toro hay una figura de anciano músico similar a ésta, tañendo flauta y campana.

2.3.1.9. Ancianos cantantes

Fig. 41. Anciano cantante 1. Revelación. (Foto C. Paniagua)

Fig. 42. Anciano cantante 2. Revelación. (Foto C. Paniagua)

[114] ANDRÉS, Ramón, *Diccionario de instrumentos musicales. Desde la Antigüedad a J.S. Bach*, Barcelona, Península, 2001, págs. 57-58.

- Iconclass: 11I711, Los veinticuatro ancianos del Apocalipsis.
- Instrumento: Sin instrumento.
- Descripción: Ambos ancianos, que ocupan los puestos noveno y décimo empezando por la izquierda, portan un libro en sus manos. Este atributo nos permite considerarlos cantantes por el contexto iconográfico en el que se enmarcan. Pese a ser poco frecuente en una época tan temprana, hay que recordar que en el siglo XIII ya aparecen representados en la escultura monumental ángeles cantando. De hecho, en la propia catedral de León hay buenos ejemplos de estas icónicas figuras, como pudimos ver al analizar el pórtico occidental.

2.3.1.10. Anciano músico con gaita

Fig. 43. Anciano con gaita. Revelación. (Foto C. Paniagua)

Fig. 44. Anciano con gaita. Revelación. (Foto C. Paniagua)

- Iconclass: 11I711, Los veinticuatro ancianos del Apocalipsis.
- Instrumento: Gaita. 422.22-62, Conjunto de aerófonos con lengüeta simple, con depósito de aire flexible.
- Descripción: A diferencia del instrumento de la portada de San Juan, este anciano tañe una gaita que tiene un sólo tubo de sección cuadrada con agujeros digitales. Se contabilizan tres de estos últimos sin tapar y, por la posición de los dedos, podría haber el mismo número oculto, así que el puntero melódico tendría en total seis orificios frontales. No obstante, es probable que la parte final de dicho tubo sonoro se haya perdido, y quizás con ella otro agujero más que completaría los siete habituales, porque resulta extraño que termine tan abruptamente bajo la mano izquierda del músico, sin el característico remate decorativo en

ángulo. Sí que se conserva, por el contrario, el asiento del que sale el puntero, que sirve de soporte para una hermosa talla de cabeza zoomorfa. Posiblemente, la idea del escultor fuese imitar el modelo precedente, pero modificó la posición de las manos del músico, colocando la derecha arriba y desplazando excesivamente hacia abajo la otra, por lo que dejó demasiado espacio entre ambas y una cantidad de agujeros superior a la que puede cubrir con los dedos. El odre aparece bien hinchado bajo el brazo izquierdo del anciano y, en este caso, el soplete –o tubo para insuflar el aire– está completo, no partido como en la escultura de San Juan, llegando directamente hasta la boca del intérprete.

- Notas: En la iconografía medieval se observa una gran variedad de modelos de gaitas[115], entre los que encontramos alguna de un solo tubo melódico y sin bordón, como la que tañe uno de los ancianos músicos en el pórtico de la colegiata de Toro o las que aparecen enfrentadas en la cantiga 260 (códice bI2-E1, fol. 235v)[116]. No obstante, da la impresión de que el instrumento del pórtico meridional leonés debería tener dos tubos paralelos, a juzgar por el gran grosor del puntero, aunque la división de este último no llegara a realizarse por descuido del escultor.

2.3.1.11. Anciano músico con campanas

Fig. 45. Anciano con campanas. Revelación. (Foto C. Paniagua)

Fig. 46. Anciano con campanas. Revelación. (Foto Abendmusik)

[115] Norberto Pablo Cirio analiza los seis modelos representados en las miniaturas de las Cantigas de Santa María, además de otros que aparecen en códices europeos de la misma época. CIRIO, Norberto Pablo, «La gaita en la Edad Media: Aportes para su reconstrucción sonora», *Revista de folklore*, nº 227 (1999), págs. 173-180.

[116] En realidad, estos instrumentos no se considerarían propiamente gaitas, serían cornamusas primitivas que podrían incluso relacionarse con el famoso «odrecillo» mencionado en el *Libro de buen amor*. Jota MARTÍNEZ, *Instrumentos musicales de la tradición medieval española*, Círculo Rojo, 2017, pág. 114.

- Iconclass: 11I711, Los veinticuatro ancianos del Apocalipsis.
- Instrumento: Campanas. 111.143, Campanas (en pares, sin badajo).
- Descripción: Este anciano tañe dos campanas unidas por un pequeño soporte de madera que permite sostenerlas en paralelo, con el fin de hacerlas sonar alternativa o simultáneamente golpeándolas con un martillo. En este caso, por tanto, no llevan badajo como percusión interior incorporada, aunque la forma externa –con el característico ensanche en la «panza»– es semejante a la del modelo gótico analizado anteriormente. Son de distinto tamaño para emitir diferentes notas y, posiblemente, su función sería acompañar determinadas melodías tocando intervalos de cuarta o de quinta.
- Notas: Como ya se comentó anteriormente, también se usaba el término *cymbala* para referirse a las campanas, que solían agruparse en número mayor colgadas de una barra[117]. Aparecen representadas en la iconografía junto a órganos, pues ambos instrumentos tenían un carácter litúrgico, y quizás eso explique la constante asociación –posiblemente simbólica– de este idiófono con la flauta, por ser el instrumento más próximo al órgano y sencillo de representar.

2.3.1.12. Anciano músico con salterio

Fig. 47. Anciano con salterio. Revelación. (Foto C. Paniagua)

Fig. 48. Anciano con salterio. Revelación. (Foto Abendmusik)

[117] MOLINA, Mauricio, «Cum recta percusione», *Revista Scherzo*, año XXXIII, nº 343. págs. 104-106.

- Iconclass: 11I711, Los veinticuatro ancianos del Apocalipsis.
- Instrumento: 314.122, Salterio. Cítaras de tabla con caja de resonancia (cítaras de caja)
- Descripción: Este instrumento es similar al que tañe el tercer anciano y, al igual que en el caso anterior, poco podemos decir sobre el mismo, pues la escultura no aporta ninguna información de tipo organológico. Se trataría de un salterio rectangular tocado al modo oriental –sobre las rodillas– con un plectro. Lo único que apreciamos es una caja rectangular con decoración de rosetas en el frontal y los dos laterales. Esta talla ni siquiera está pulida en la parte correspondiente a la tapa, donde deberían ir representadas las cuerdas. Aunque no conserva su brazo derecho, podemos intuir que la figura del músico se concibió de manera simétrica a la del tercer anciano, porque utiliza la mano contraria en idéntica posición para tañer las cuerdas y, seguramente, la que se ha perdido sujetaría el instrumento por el lado derecho. De ser así, este caso concreto sería un claro ejemplo de adaptación, o mejor dicho supeditación, de la imagen musical –pues a esta última no se le otorga ninguna importancia– al programa plástico preestablecido.

2.3.1.13. Anciano músico con arpa

Fig. 49. Anciano con arpa. Revelación. (Foto C. Paniagua)

Fig. 50. Anciano con arpa. Revelación. (Foto Abendmusik)

- Iconclass: 11I711, Los veinticuatro ancianos del Apocalipsis.
- Instrumento: Arpa. 322.211, Arpas con marco diatónicas.
- Descripción: Este anciano toca un modelo de arpa tardorrománica muy parecida al de la portada de San Juan, aunque algo más estilizada y con la caja de resonancia de menor

tamaño. Esta última, no presenta ningún tipo de adorno u oído acústico, y la columna muestra el habitual arqueo de los modelos medievales. Pese a estar bastante deteriorada, parece intuirse una cabeza zoomorfa –característico elemento decorativo de estos instrumentos– coronando la mencionada columna. Tanto las cuerdas como las clavijas vuelven a tallarse de una manera irreal, pues las primeras, visibles desde el lado derecho, no se sitúan sólo a lo largo del clavijero, sino que continúan descendiendo por toda la columna. En cuanto a las cuerdas, en ese mismo lateral aparecen talladas aproximadamente 18, guardando un ángulo más o menos apropiado con respecto a la caja de resonancia. La distorsión del modelo real se produce al anclar a la columna muchas de esas cuerdas, cuando, lógicamente, sólo pueden ir enganchadas en la consola. Por la otra cara, el instrumento presenta 8 gruesas cuerdas dispuestas en paralelo a la caja de resonancia que, obviamente, no guardan ninguna relación ni con las del lado contrario ni con la realidad. El intérprete utiliza los dedos índice y corazón de ambas manos para pulsar las cuerdas.

- Notas: En la cantiga 380 de Alfonso X (bI2-E1, fol. 341r) se representan dos arpas parecidas a las de León, aunque la forma del instrumento en la miniatura es más fina y alargada, seguramente debido a las diferentes características del soporte iconográfico.

2.3.1.14. Anciano músico con viola

Fig. 51. Anciano con viola. Revelación. (Foto C. Paniagua)

Fig. 52. Anciano con viola 2. Revelación. (Foto Abendmusik)

- Iconclass: 11I711, Los veinticuatro ancianos del Apocalipsis.
- Instrumento: Viola. 321.322-71, Laúdes con mástil, clavijero y caja plana, con arco.

- Descripción: El penúltimo anciano de la Revelación porta una viola de tamaño mayor a las dos analizadas anteriormente. Se toca al modo oriental, apoyada sobre las piernas. Tiene una caja oval de tapa y fondo totalmente planos. El mástil es excesivamente corto y va rematado con un clavijero, también oval, en el que se aprecian los extremos visibles de tres clavijas insertadas perpendicularmente desde la parte trasera. El número se corresponde, lógicamente, con las tres cuerdas del instrumento, que aparecen también muy marcadas en el cordal. Este último, es de forma trapezoidal. Al lado se sitúa el puente, que en la talla no presenta ni altura ni curvatura. Las cuerdas, por tanto, estarían tensadas en un mismo plano, aunque al ser sólo tres y situarse a mayor distancia, quizás podrían tocarse de forma independiente sin demasiados problemas. En la parte central de la tapa se abren, a ambos lados, dos grandes oídos tornavoces en forma de C. Destacar, por último, el apropiado tamaño del arco, que sostiene con la mano derecha en una posición demasiado oblicua para la correcta ejecución del sonido.
- Notas: Estos modelos de viola o vihuela de arco de registro más grave, tocados al modo oriental debido a su mayor tamaño, aparecen también con frecuencia en la iconografía. Tenemos un buen ejemplo en la miniatura de la cantiga 100 (cód. bI2-E1, fol. 110v), que muestra un instrumento parecido al representado en la portada de la Revelación.

2.3.1.15. Anciano músico con cítola

Fig. 53. Anciano con cítola. Revelación. (Foto C. Paniagua)

Fig. 54. Anciano con cítola. Revelación. (Foto Abendmusik)

- Iconclass: 11I711, Los veinticuatro ancianos del Apocalipsis.

- Instrumento: Cítola. 321.322-6, Laúdes con mástil, clavijero y caja plana, con plectro.
- Descripción: Este instrumento que tañe el anciano situado en el extremo inferior de la arquivolta es una cítola. Muestra una escotadura central de la caja con la característica forma angulosa de los aros en la parte próxima al mástil. El extremo inferior del instrumento es ligeramente apuntado. Sobre la tapa plana se dibuja un rosetón central –algo desplazado hacia el diapasón– marcado por el habitual círculo de orificios que vemos frecuentemente en la iconografía. El mástil termina en un clavijero de forma oval levemente inclinado hacia atrás, en el cual no se distingue, debido al estado de la escultura, ninguna clavija ni elemento decorativo. Pero sí son visibles en la parte frontal, sobre la tapa y el cordal, cinco cuerdas que, posiblemente, irían agrupadas en dos órdenes dobles y una simple. Tampoco se aprecia bien la distinta profundidad del cuerpo, pese a que estos instrumentos iban aumentándola desde el extremo hacia el mástil, pero se ve claramente que este último mantiene el mismo grosor de la caja, algo también característico de esta tipología instrumental. De hecho, las cítolas solían disponer de una ranura por la parte trasera del mástil para atravesar el pulgar de la mano izquierda, y el instrumento de León, bien podría tener ese hueco –aunque no se haya tallado como tal– a juzgar por la posición de la mano del músico. Otro aspecto identificativo es la manera de tañerlo, sosteniéndolo en el antebrazo derecho y pulsando las cuerdas con la mano hacia arriba y la ayuda de un plectro. La apariencia de robustez de esta cítola puede achacarse, en parte, a una cierta tosquedad de la talla, pero es también debida al aspecto de los instrumentos monóxilos como éste, construidos en una sola pieza de madera.
- Notas: Ya se ha mencionado anteriormente en el TFM esta cítola, a propósito de las discusiones generadas entre organólogos a la hora de identificar su tipología. Rosario Álvarez la denominó, en un primer momento, cedra[118] y posteriormente guitarra, término empleado también por Lamaña[119] y secundado por González de Buitrago en su análisis monográfico sobre la portada meridional leonesa[120]. Mucho más adecuada resulta, sin duda, la postura de Pepe Rey al respecto, pues la define claramente como una cítola[121]. Así se

[118] ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Mª del Rosario, «Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos». Jesús Hernández Perera, dir. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Madrid, 1981, págs. 807-808

[119] LAMAÑA, Josep María, «Els instruments musicals en un tríptic aragonès de l'any 1390», *Recerca Musicológica*, nº 1 (1981), pag. 31

[120] GONZÁLEZ de BUITRAGO, Alicia, «Los ancianos del Apocalipsis: representaciones musicales en la fachada meridional de la Catedral de León», *Revista de Musicología*, vol. 20 nº 2 (1997), págs. 783-796.

[121] REY MARCOS, Juan José y NAVARRO, *Antonio, Los instrumentos de púa en España, bandurria, cítola y "laúdes españoles"*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.

refiere también a esta tipología instrumental M. Pedro Ferreira, al analizar su abundante presencia en la iconografía medieval, concretamente en el Cancionero de Ajuda y, por extensión, en las cantigas de Santa María de Alfonso X[122].

[122] FERREIRA, Manuel Pedro, *Cantus coronatus 7 Cantigas d'El Rei Dom Dinis*, Kassel, Reichenberger, 2005, págs. 16-31.

CAPÍTULO III. INSTRUMENTOS EN MADERA

Tal y como se planteó en la introducción del TFM, el estudio de los instrumentos musicales catedralicios a través de sus representaciones pétreas, constituye el núcleo central de este trabajo. No obstante, y teniendo en cuenta que otro de los objetivos del mismo era comprobar la viabilidad de su reproducción en madera, ese análisis organológico no se detuvo ahí, sino que se amplió a las réplicas existentes, es decir, a aquellos instrumentos inspirados en las tallas de la catedral de León. Por ese motivo, se realizó un rastreo a nivel nacional, dentro del mundo de la lutería especializada en el medievo, en busca de esas recreaciones instrumentales y, una vez localizadas, se cotejaron con los modelos originales.

Las conocidas limitaciones del confinamiento, obligaron a realizar los contactos por correo electrónico y vía telefónica, así que se elaboró un modelo básico de entrevista para obtener información que permitiese dibujar a, grandes rasgos, el modus operandi de los constructores, y determinar tanto las prácticas comunes compartidas por la mayoría, como aquellos aspectos concretos en los que el enfoque pudiera ser diferente[123]. Hay que tener en cuenta que, para realizar correctamente el análisis comparativo entre la copia y el modelo, resultaba imprescindible conocer todo el proceso que sigue el violero o el lutier, desde que se enfrenta a la fuente iconográfica –en este caso escultórica– hasta que plasma, con la mayor fidelidad posible, los rasgos de la misma en la madera, creando un verdadero instrumento musical. Sólo estos especialistas podían aportar datos técnicos que permitiesen valorar las posibilidades reales de recrear los instrumentos tallados en la catedral.

Tratándose de un mundo relativamente pequeño –como es el de la lutería medieval– y teniendo en cuenta que debía existir, a priori, alguna vinculación con la iconografía de los pórticos leoneses, el número de constructores y coleccionistas contactados fue reducido[124]. Lógicamente, se entrevistó primero a los lutieres que habían colaborado en el mencionado proyecto de Abendmusik de 2006, es decir, Jesús Reolid, Daniel Rozada y Carlos Ardura. Posteriormente, a Carlos Paniagua, cuya aportación al TFM ha sido fundamental, pues disponía de un excelente material fotográfico de 1993, que podemos considerar ya casi un documento histórico. Además, hizo tres réplicas del laúd leonés, una de las cuales pertenece actualmente a Jota Martínez. Se estableció contacto también con este último, por su doble condición de fabricante y coleccionista de instrumentos medievales. También se entrevistó a Luís Delgado,

[123] Los ítems del modelo de entrevista diseñado se pueden consultar en el Anexo I del TFM
[124] El Anexo II muestra la relación de constructores y coleccionistas entrevistados, el medio utilizado y la fecha de dicha entrevista.

gran conocedor y divulgador del mundo organológico a través de su impresionante colección instrumental, que alberga el Museo de la Música de Urueña. Finalmente, se contactó con el lutier palentino Alberto Redondo, otro de los que se ha inspirado en las representaciones musicales leonesas. Todos los mencionados hasta aquí guardan relación directa, de una u otra manera, con instrumentos construidos a partir de la iconografía catedralicia. No obstante, aprovechando esa búsqueda de posibles réplicas, hubo ocasión de entrevistar también a Francisco Luengo, gran especialista en este campo que participó –al igual que Carlos Paniagua– en el proyecto pionero del Pórtico de la Gloria, así como al violero Carlos González, todo un referente como constructor de instrumentos históricos y, por último, a Asier de Benito, que representa a la nueva generación de lutieres especializados en el ámbito medieval.

3.1 Modus operandi del lutier

En esas conversaciones con los constructores, además de averiguar si habían hecho algún instrumento inspirado en la catedral leonesa, se obtuvo mucha información de tipo técnico acerca de proporciones, trazado de planos, materiales, técnicas de tallado y, en definitiva, todas aquellas decisiones organológicas a las que se enfrentan en su trabajo. Sin entrar en demasiados detalles, se van a describir las distintas fases de ese proceso de reconstrucción, para valorar su posible aplicación a las representaciones musicales catedralicias.

Lo primero, sin duda, es reconocer si la imagen iconográfica es de calidad, si revela la suficiente información como para poder realizar la copia. En nuestro caso, esa fiabilidad de la talla dependerá de su estado de conservación y, sobre todo, de la destreza mostrada por el escultor. A la hora de valorar este aspecto se suelen emplear las proporciones respecto al cuerpo humano –manos o cabeza– como referencias fundamentales, pero muchas veces ese sistema no funciona porque las figuras no son suficientemente realistas. Hay que tener en cuenta que la imaginería medieval tendía, en ocasiones, a distorsionarlas, resaltando los detalles importantes y haciendo más pequeños otros que considerasen irrelevantes. Por otro lado, el tamaño y la profundidad de la talla dependerán del espacio que tuviese disponible el escultor, obligado a veces a colocar las figuras en posiciones realmente forzadas. El tipo de piedra, por su dureza y resistencia, también puede condicionar la morfología de la escultura. Teniendo en cuenta todo esto, se hace un análisis exhaustivo del instrumento pétreo y, si se considera suficientemente proporcionado, se trazan los bocetos y planos que marcarán la pauta en su reconstrucción. La escultura monumental objeto de este estudio cumple, en líneas generales, esos requisitos

mínimos de proporción pues, al tratarse de representaciones del periodo gótico, se observa mayor grado de naturalismo que en la iconografía del siglo XII. No obstante, hay que estudiar cada caso concreto, porque una correcta imagen de un rey o anciano músico, desde el punto de vista plástico, no garantiza que el instrumento que tañe se haya representado con suficiente rigor, y ahí radica el principal problema que nos encontramos en León.

Siguiendo con el proceso de reproducción, el lutier realiza en la siguiente fase el diseño, empleando sistemas básicos de medida previos al métrico decimal y similares a los utilizados para la construcción de instrumentos hasta el siglo XVIII. Pueden valerse, según los casos, de la distancia interpupilar o de las antiguas varas castellana o toledana, parecidas a la famosa vara cremonesa de los Stradivarius. Por su parte, las herramientas necesarias para trazar el plano son las propias del dibujo técnico: compás, reglas, transportador de ángulos, escuadra y cartabón. No obstante, hay lutieres que optan hoy en día por utilizar la informática y diseñar a través de ordenador en 3D, pues esto les permite luego realizar el vaciado inicial del cuerpo del instrumento con fresadoras digitales. En cualquier caso, lo primero que se determina es la medida «llave», que servirá de referencia para desarrollar la geometría del instrumento. Tratándose de cordófonos, se sitúan de inicio el puente y la cejilla para establecer la longitud vibrante y, como consecuencia, la afinación. Luego, utilizando el compás y la mencionada «llave», se va conformando su estructura. Existen fuentes históricas que aportan datos específicos sobre la morfología de algunos instrumentos. Especialmente destacables son las referidas al laúd en el mundo árabe y andalusí[125]. No se pone en duda tampoco, la influencia del teórico Al-Farabi y su escrito sobre el *rabab* en el tratado de Jerónimo de Moravia, donde se describen los sistemas de afinación ya citados al hablar de las violas. En el ámbito cristiano, el primer documento organológico propiamente dicho es el manuscrito de Arnault de Zwolle (*ca*. 1440) en el que se dibujan planos específicos del laúd y otros instrumentos de tecla tardomedievales como el *clavisimbalum* y el órgano[126]. Así pues, el lutier dispone de ciertos datos históricos –aunque sean posteriores a la época que nos ocupa–que pueden ayudarle en la toma de algunas decisiones, por ejemplo, sobre afinación y tensión de las cuerdas. Pero el verdadero aspecto en el que todos los constructores hacen hincapié, independientemente de su especialidad organológica, es en la propia naturaleza del instrumento, pues será ésta la determine realmente sus proporciones, basadas en la correcta relación del tiro de las cuerdas

[125] CORTÉS, Manuela, «Tratados Musicales andalusíes de la escuela Levantina y aportaciones al marco interdisciplinar (ss. XI-XIII)», Itamar, nº 1, 2008, pp. 159-181.
[126] RAULT, Christian, «Aspectos de la relación entre iconografía medieval y práctica interpretativa», *Revista Catalana de Musicología*, nº 2 (2004), págs. 15-16.

respecto a la caja y el mástil. Por otro lado, hay incógnitas irresolubles como el grosor de la madera, algo especialmente relevante en instrumentos monóxilos. En cuanto al interior, dado que no existe ninguna evidencia histórica que lo pruebe, hoy en día el debate sobre las estructuras internas está superado y se descarta completamente la utilización de alma y barras armónicas[127].

En la última fase, la de construcción propiamente dicha, se utiliza la técnica habitual de los siglos XII y XIII para hacer instrumentos monóxilos. Es decir, se vacía el cuerpo excavando en una sola pieza de madera para dar la forma deseada a la caja y al mástil y luego se añade la tapa armónica. Obviamente, esto no es aplicable a los laúdes árabes, pues en esa época, e incluso anterior, ya incorporaban las duelas en su característico cuerpo abombado. Por último, la selección de materiales se hace teniendo siempre en cuenta aquellos que fuesen accesibles para los propios constructores medievales. Se recurre, en la medida de lo posible, a maderas de zonas próximas o, al menos, se garantiza que sean de origen europeo.

3.2 Instrumentos reproducidos

Como era previsible cuando se inició la búsqueda, son muy pocas las réplicas existentes de instrumentos de la catedral. En realidad, podríamos decir que sólo se han reproducido dos modelos, la zanfona de la portada de San Juan y el laúd de la portada de la Revelación, si bien hay varias copias de cada. Por otro lado, encontramos instrumentos inspirados en determinadas imágenes iconográficas que, sin embargo, no podemos considerar reproducciones propiamente dichas, porque no han seguido todo el proceso descrito anteriormente. Conviene aclarar, antes de valorar el grado de similitud con respecto a los modelos originales, que el lutier trata de ser lo más fiel posible a la talla, pero no pretende realizar una copia exacta de la misma porque, como ya se ha dicho, cada instrumento tiene sus propias proporciones y deben respetarse para que suene adecuadamente. Otras veces es el propio músico que hace el encargo el que condiciona la morfología, solicitando características que no aparecen en la escultura original, como pueden ser añadidos de cuerdas o ampliaciones de teclados. En cuanto a los elementos decorativos, basados normalmente en detalles ornamentales extraídos de los mismos pórticos catedralicios, suelen incorporarse también cuando el modelo pétreo no presenta ningún adorno, pues más allá del aspecto estético del instrumento, son necesarios para la proyección del sonido.

[127] La cítola de Warwick (siglo XIV), único instrumento medieval conservado, no tiene ninguna de esas estructuras internas que se incorporarán posteriormente a los cordófonos.

Las tres primeras reproducciones del laúd están hechas a cargo de Carlos Paniagua. Dos en el año 2000 para Francisco Orozco (Fig. 51) y el grupo Mudejar –que actualmente pertenece a Jota Martínez– (Fig. 52) y la tercera para Ramiro Amusategui en 2006 (Fig. 53). La primera con caja, mango y clavijero de nogal y la segunda de sicomoro, ambas con tiro de 50 cm. En la tercera, al añadir una quinta cuerda, se aumentó el tamaño del tiro a 58,5 cm. pero respetando las mismas proporciones. Está hecha también de nogal. Todas tienen 13 duelas en la caja, la tapa de abeto y las clavijas de boj.

Fig. 55. Primer laúd de Carlos Paniagua (Foto C. Paniagua)

Fig. 56. Segundo laúd de Carlos Paniagua (Foto C. Paniagua)

Fig. 57. Tercer laúd de Carlos Paniagua (Foto C. Paniagua)

Fig. 58. Laúd de Carlos Ardura (Foto C. Ardura)

Posteriormente, el violero Carlos Ardura realizó otra copia del laúd utilizando madera de cerezo de las montañas de León para las duelas, el mástil y el clavijero; abeto alemán para la tapa armónica, que tiene las cuatro rosetas talladas de forma independiente en boj del Pirineo. Las clavijas y el diapasón también son de boj y el puente de nogal español. Cuerdas y trastes de tripa. (Fig. 54).

Por su parte, Jesús Reolid y Daniel Rozada hicieron una reproducción de la zanfona para la colección de Luís Delgado. Utilizaron madera de cerezo leonés. En este caso se respetó la estructura original del instrumento, aunque

modificando el teclado para hacerlo cromático y añadiendo elementos decorativos que amplificasen la emisión sonora. (Fig. 55)

Fig. 59. Zanfona de Jesús Reolid y Daniel Rozada. (Foto Jesús Reolid)

Fig. 60. Zanfona de Alberto Redondo. (Foto Alberto Redondo)

Alberto Redondo también construyó en 1995 una zanfona inspirada en la talla de la portada de San Juan, aunque en su caso, no podemos considerarla una reproducción como tal. El instrumento está hecho con maderas de nogal, abeto y boj, tiene teclado cromático y un lazo en el cajón del teclado basado en el organistrum del Pórtico de la Gloria. (Fig. 56).

Por último, estarían las recreaciones de Jota Martínez para su colección de instrumentos de la tradición medieval española[128], en la cual encontramos dos reconstrucciones libres inspiradas en las imágenes del rey músico de San Juan y anciano músico de la Revelación que tañen la combinación de flauta y campana, así como de las dos campanas que toca otro anciano en la portada meridional. Las flautas están hechas por Lajos Balint Hollokoi en maderas de árboles frutales y no guardan, lógicamente, ningún parecido con los modelos

[128] Jota MARTÍNEZ, *Instrumentos musicales de la tradición medieval española*, Círculo Rojo, 2017.

originales, pues son de tubo cilíndrico y tres agujeros. Las campanas tampoco reproducen la forma representada en la escultura. Fueron fundidas por Campanas Rivera en Montehermoso (Cáceres) y adquiridas posteriormente por Jota Martínez, que hizo la selección según las notas en las que estaban afinadas. Luego él mismo construyó y añadió el soporte y el martillo de madera a imitación de la imagen iconográfica. El primer par de flauta y campana está en Do y el segundo en Re. La pareja de dos campanas en Sol y Do.

Fig. 61. Flautas y campanas. Jota Martínez (Foto J. Martínez)

Fig. 62. Campanas. Jota Martínez (Foto J. Martínez)

En resumen, tendríamos cinco réplicas de los dos cordófonos que han sido realmente reproducidos: una de la zanfona y cuatro del laúd. Otra zanfona, que toma el modelo iconográfico de forma muy libre, y las recreaciones inspiradas en dos aerófonos –flautas de una mano– y tres idiófonos –dos campanas individuales y la pareja de campanas–. Un total de diez instrumentos construidos, con mayor o menor grado de fidelidad, a partir de la escultura monumental catedralicia. Lógicamente, esa cifra hay que interpretarla con cautela, pues en un rastreo como el que se ha llevado a cabo para elaborar este capítulo del TFM, siempre puede escaparse algún lutier que haya realizado su trabajo de forma aislada y sin darlo a conocer posteriormente.

CONCLUSIONES

El objetivo de este TFM ha sido realizar un estudio, lo más completo posible, de los instrumentos musicales representados en la escultura monumental de la Catedral de León. Dicho análisis se ha planteado desde una doble perspectiva iconográfica y organológica, tendiendo puentes entre ambos campos de investigación y demostrando que son totalmente complementarios. El enfoque propio de la iconografía musical, o incluso podríamos decir, del historiador del arte, ha permitido justificar la presencia de las tallas dentro de su contexto programático, valorar el realismo y la calidad de las mismas, así como desentrañar su significado simbólico. Con un posterior análisis desde el punto de vista del organólogo y el lutier, se ha obtenido información detallada sobre la morfología de los instrumentos, sus proporciones geométricas, procedimientos constructivos, elementos funcionales –cuerdas, teclas, orificios digitales– e incluso las técnicas interpretativas.

Lejos quedan ya las posturas polarizadas de los años 90 entre el mundo académico de la iconografía musical, fuertemente influenciado por la metodología iconológica de la historia del arte, y el ámbito de la organología, más proclive a nuevas interpretaciones desde otros campos experimentales como la lutería o la etnomusicología. En aquel momento, los primeros proyectos de reconstrucción de instrumentos que se llevaron a cabo, fueron vistos por los iconógrafos musicales con total escepticismo, pues interpretaban las imágenes musicales exclusivamente desde un punto de vista simbólico, negándoles prácticamente cualquier atisbo de veracidad. En el lado opuesto, se encontraban los lutieres y organólogos que defendían justo lo contrario, llegando a afirmar, por ejemplo, en el caso del Pórtico de la Gloria, que el elevado realismo de las tallas se debía a que sus artífices eran los propios constructores de instrumentos de la época[129]. Ambas posturas fueron matizándose con el tiempo y, pese a seguir manteniendo diferencias, han sabido aprovechar elementos comunes de la metodología analítica para enriquecerse mutuamente.

En ese punto de confluencia y, precisamente, con ánimo de eliminar cualquier barrera, surge el presente trabajo inspirado en un infructuoso proyecto de reconstrucción de los instrumentos de la catedral leonesa, cuya viabilidad ha tratado de probarse en este TFM. Tal y como quedó establecido en la metodología, la investigación se ha planteado en varias fases,

[129] «instrumentos perfectamente esculpidos por unos artesanos que no se limitan a ser meros imitadores fieles de unas piezas familiares para ellos, sino que, por el contrario, están trasladando a la piedra lo que habitualmente harían en madera, con similares técnicas de vaciado.» VILLANUEVA, Carlos, «La imago musicae del Pórtico de la Gloria» en LOPEZ-CALO, José (coord.) *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo,* A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1993, pág. 105.

para poder estructurar toda la información obtenida sobre las representaciones instrumentales desde los diversos campos de estudio.

En primer lugar, se llevó a cabo una revisión de los programas iconográficos de la escultura monumental, haciendo hincapié en las tres portadas que contienen escenas musicales. De estas últimas, obviamente dos destacaban por encima del resto, el Árbol de Jesé y los 24 Ancianos del Apocalipsis, pero todas se inventariaron para su posterior análisis, tal y como determinaba el primer objetivo del TFM. Eso permitió estudiar, con igual rigor, las escenas aisladas de coros y órganos angelicales, las trompetas apocalípticas o la casi imperceptible figura del pastor músico que, hubiera pasado totalmente desapercibida sin esa revisión previa de la temática. En esa fase inicial, se establecieron cronologías aproximadas de las esculturas, se cotejaron programas iconográficos y se realizó el análisis estilístico de los mismos. Todo ello con herramientas proporcionadas por la historia del arte. Hay que destacar, en ese sentido, algunos planteamientos novedosos que propone esta disciplina, incorporando elementos topográficos de índole local a la hora de interpretar las imágenes, algo que, desde el punto de vista musical resulta también muy interesante, pues avalaría la presencia de instrumentos populares alejados del guion teológico. Esa representación, orientada a tipologías instrumentales conocidas en la época iría, lógicamente, en detrimento de otras más arcaicas y pertenecientes a la tradición iconográfica, que en León se han desestimado.

Otro aspecto analizado fue la calidad de la escultura, verdaderamente notable en algunas tallas, como las atribuidas al maestro del Juicio Final. Sin embargo, ese naturalismo característico del gótico que se observa en las figuras, incluso en sus posiciones a la hora de tocar un instrumento, no siempre se corresponde con una representación adecuada del mismo, como pudo comprobarse, por ejemplo, en el caso de los órganos tañidos por ángeles. Hubo entonces que valorar el grado de simbolismo de cada imagen musical en función de su proximidad al modelo real. Ese análisis crítico, imprescindible para determinar los datos objetivos revelados por la escultura, se complementó con otro sobre el estado de conservación de la misma. En ese sentido, fue sorprendente descubrir, cotejando material bibliográfico y fotográfico, la pérdida en fechas recientes de algunas partes fundamentales de las tallas –y de los instrumentos– ubicados en la portada de San Juan, en su inevitable proceso de deterioro previo a la restauración y consolidación realizada a partir del año 2000.

En la segunda fase, correspondiente a su vez al segundo objetivo del TFM, se procedió a la identificación y análisis detallado de los instrumentos representados, puestos siempre en su contexto iconográfico. Conviene puntualizar, respecto a esto último, que la temática elegida para la portada meridional –*Majestas Domini*– es heredada de la tradición románica y, en cierto

modo, anacrónica en la segunda mitad del siglo XIII, pese a lo cual, las representaciones instrumentales no muestran ningún arcaísmo, sino más bien todo lo contrario. La mejor prueba de ese carácter innovador es la abundancia de instrumentos de todas las tipologías representados, mostrando mayor variedad que en otros pórticos contemporáneos. Siguen predominado los cordófonos, pero el término *cythara* habitualmente asociado a ellos, ya se traduce iconográficamente en figuras de aerófonos, idiófonos y membranófonos. Se observan, como se comentó anteriormente, instrumentos de tradición popular –flauta y tambor, gaitas– junto a otros de uso litúrgico –campanas–. En este punto, se realizó un profundo análisis organológico de cada instrumento describiendo detalladamente su morfología, se establecieron comparativas con otras representaciones de la época para analizar el flujo de influencias y se añadió el complemento historiográfico de textos coetáneos, que ayudaron a situarlos en su contexto social y reconocer la imagen que de ellos se tenía en la época[130]. El análisis comparativo de esculturas y miniaturas, permitió detectar también la transmisión de modelos erróneos –como el arpa con clavijas en la columna– copiados entre las dos portadas del templo o tomados de otras fuentes iconográficas previas. Del mismo modo, resultaron llamativas las diferentes calidades de las tallas de instrumentos ubicadas en una misma arquivolta, especialmente en la de la Revelación. El sorprendente grado de realismo del laúd contrasta, por ejemplo, con el simple esbozo de los dos salterios rectangulares. Desde el punto de vista organológico, se ha tratado de cribar toda esa información sobre la morfología de los instrumentos, necesaria para su correcta identificación e imprescindible en una posible reproducción futura.

La tercera fase del trabajo se centró, precisamente, en la investigación de ese proceso de reconstrucción a partir de las réplicas existentes, cerrando con ello el círculo del análisis, desde la talla de piedra hasta el instrumento de madera. Llegados a este punto, y respondiendo a la pregunta inicial planteada en el TFM, podría afirmarse que la reproducción parcial de algunos instrumentos representados en las portadas catedralicias es factible, pero quizás, un proyecto de reconstrucción total, similar al realizado en el Pórtico de la Gloria, no daría buen resultado. En León, la incorporación de nuevas familias instrumentales puede considerarse una dificultad añadida, al menos en el caso de los aerófonos, pues para reproducirlos con éxito habría que modificar considerablemente su morfología. Los instrumentos de percusión, sin embargo, podrían imitarse sin demasiados problemas, especialmente el único membranófono

[130] En el TFM se cita sobre todo al Arcipreste de Hita y su *Libro de buen amor*, pero hay varias menciones a instrumentos musicales también en el *Libro de Alexandre, Milagros de Nuestra Señora, Libro de Apolonio, Poema de Alfonso Onceno, Poema de Fernán González* o *el Poema del Mío Cid.*

de la portada meridional. Reconstruir los idiófonos –campanas y címbalos– con las medidas del modelo original también es viable pero demasiado costoso, porque la fundición de este tipo de campanas medievales afinadas es un proceso complejo. Por último, de los cordófonos podríamos aventurarnos a nombrar, aparte lógicamente del laúd y la zanfona que ya se han copiado, la viola y quizás el arpa –aunque ambos estén incompletos– de San Juan, y las dos violas y la cítola de la Revelación. Se excluyen los cuatro salterios porque, como se analizó en su momento, sólo se ha representado su forma externa. Tampoco parece factible la réplica de los dos órganos, teniendo en cuenta las incongruencias que muestran las tallas desde el punto de vista organológico. Descartado el cuerno –albogue– del pastor, quedarían las trompetas de los ángeles anunciadores del Juicio Final, cuya importancia también es cuestionable, pues son reflejo evidente del cliché iconográfico de un instrumento definido más por su función ritual que musical.

Por último, y ya desde la perspectiva de intérprete especializado en el repertorio instrumental de los siglos XIII y XIV, me gustaría terminar con una reflexión. Asumiendo, como es obvio, el enorme componente especulativo de todo este periodo histórico que nos ocupa, considero necesario reivindicar, una vez más, la importancia de las representaciones iconográficas para ampliar nuestro conocimiento organológico sobre el medievo. Está claro que hay que aproximarse a cada imagen con todo el rigor posible –y espero que este trabajo haya contribuido a demostrarlo– pero negar totalmente su condición de fuente fiable, tampoco parece lo más procedente. Afortunadamente, esa postura extrema que durante algún tiempo se defendió desde ciertos ámbitos académicos, ya está superada, entendiendo que no se puede condenar al olvido a toda una serie de tipologías instrumentales desaparecidas. Sin la necesaria réplica de ese patrimonio organológico, el intérprete se vería privado de su herramienta básica de trabajo e incapacitado para tratar de alcanzar las pretéritas sonoridades medievales.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ, Ana Carmen, COSMEN, Concepción, HERRÁEZ, Mª Victoria y VALDES, Manuel, «La escultura gótica en León», en *Historia del arte en León*, León, Diario de León, 1990, págs. 154-168.

ÁLVAREZ, Rosario, «El arpa-cítara (rota): su probable origen bizantino y su trayectoria mediterránea hacia la Europa occidental», *Revista de Musicología*, vol. 22 nº 1 (1999), págs. 11-48.

ÁLVAREZ, Rosario, «Iconografía musical y organología: un estado de la cuestión», *Revista de Musicología*, vol. 20 nº 2 (1997), págs. 767-782.

ÁLVAREZ, Rosario, «Incidencia de una forma de trabajo en la representación de los instrumentos musicales: la copia de códices en la Edad Media» *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, nº 23 (2007), págs. 53-86.

ÁLVAREZ, Rosario, «La iconografía musical del medievo en el monasterio de Santo Domingo de Silos», *Revista de Musicología*, vol. 15 nº 2 (1992), págs. 579-623.

ÁLVAREZ, Rosario, «Las pinturas con instrumentos musicales del artesonado de la catedral de Teruel, documento iconográfico coetáneo de los códices de las Cantigas», *Revista de Musicología*, vol. 11 nº 1 (1998), págs. 31-64.

ÁLVAREZ, Rosario, «Los instrumentos musicales del Apocalipsis figurado de los Duques de Saboya: entre el símbolo y la realidad», *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, nº 5 (1990), págs. 41-84.

ÁLVAREZ, Rosario, «Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos: su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos», *Revista de Musicología*, vol. 10 nº 1 (1987), págs. 67-95.

ÁLVAREZ, Rosario y ROSSELLÓ, Guillermo, «Hallazgo de tambores de la España islámica (siglos X al XIV)», *Revista de Musicología*, vol. 12 nº 2 (1989), págs. 411-421.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, «La iconografía musical de la escultura románica a la luz de los procedimientos de trabajo I: Jaca, Puerta de las Platerías de Santiago de Compostela y San Isidoro de León», *Revista de Musicología,* vol. 26 nº 1 (2003), págs. 77-126.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Mª del Rosario, «Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos». Jesús Hernández Perera, dir. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Madrid, 1981.

ANDRÉS, Ramón, *Diccionario de instrumentos musicales. Desde la Antigüedad a J.S. Bach*, Barcelona, Península, 2001.

BALLESTER, Jordi, «Organología e iconografía», *Revista de Musicología,* vol. 32 nº 2 (2009), págs. 167-180.

BALLESTER i GIBERT, Jordi, «Iconografía musical en la pintura gótica catalano-aragonesa», *Revista de Musicología,* vol. 16 nº 6 (1993), págs. 3263-3277.

BALLESTER i GIBERT, Jordi, «La fídula tardomedieval a la Corona d'Aragó: anàlisi iconogràfica d'un problema organològic», *Recerca Musicológica,* nº 13 (1998), págs. 21-39.

BAINES, Anthony, *Brass instruments. Their History and development*, Mineola, New York, Dover Publications, 1993.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, «Bibliografía sobre iconografía musical española», *Boletín de AEDOM*, 1994, págs. 9-56.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina y RODRÍGUEZ LÓPEZ, Isabel (eds.), *Imagen es música. Recursos para la catalogación y estudio de fuentes de Iconografía Musical en España y Portugal*, Madrid, AEDOM, 2012.

CAMPOS S. BORDONA, Mª Dolores, *Monumentos españoles: La Catedral de León*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1994.

CIRIO, Norberto Pablo, «La gaita en la Edad Media: Aportes para su reconstrucción sonora», *Revista de folklore*, nº 227 (1999), págs. 173-180.

CONDE LÓPEZ, Rosa Mª, «El arpa en Cantabria en el siglo XII», Revista de Musicología, vol. 32 nº 2 (2009), págs. 783-796.

CORTÉS, Manuela, «Tratados Musicales andalusíes de la escuela Levantina y aportaciones al marco interdisciplinar (ss. XI-XIII)», Itamar, nº 1, 2008, pp. 159-181.

FERREIRA, Manuel Pedro, *Cantus coronatus 7 Cantigas d'El Rei Dom Dinis*, Kassel, Reichenberger, 2005.

FRANCO MATA, Ángela, «Alfonso X el Sabio y las Catedrales de Burgos y León», *Norba: Revista de arte*, nº 7 (1987), págs. 71-82.

GONZÁLEZ de BUITRAGO, Alicia, «Los ancianos del Apocalipsis: representaciones musicales en la fachada meridional de la Catedral de León», *Revista de Musicología*, vol. 20 nº 2 (1997), págs. 783-796.

GONZÁLEZ HERRANZ, Raimundo, «Representaciones musicales en la iconografía medieval», *Anales de Historia del Arte*, nº 8 (1998), págs. 67-96.

GÓMEZ MORENO, Manuel, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León,* I, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1925. <https://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=18> [Consulta el 13 de mayo de 2020]

GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen, *La música medieval en España*, Kassel, Reichenberger, 2001.

HOPPIN, Richard H., *La música medieval*, (Trad. Pilar Ramos López), 2ª edición, Madrid, Akal Música, 2000.

LACASTA SERRANO, Jesús Joaquín «Nuevas aportaciones a la iconografía musical en el románico del Viejo Aragón», *Nassarre: Revista Aragonesa de musicología*, nº 6 [2] (1990), págs. 81-163.

LAMAÑA, Josep María, «Els instruments musicals en un tríptic aragonès de l'any 1390», *Recerca Musicológica*, nº 1 (1981), págs. 9-69.

LAWSON, Colin y STOWELL, Robin. *La interpretación histórica de la música,* (Trad. Luis Carlos Gago Bádenas), Madrid, Alianza, 2005.

LE BARBIER RAMOS, Elena, «Evolución de la zanfona a través de las imágenes», *Liño: Revista de Historia del Arte*, nº 12 (2006), págs. 141-151.

LE BARBIER RAMOS, Elena, «Iconografía musical en el románico de Cantabria: Cervatos», *Revista de Musicología*, vol. 20 nº 2 (1997), págs. 797-810.

LIBIN, Laurence, «Organology» en Sadie, Stanley y Terry, John (eds.) *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Oxford University Press, 2001, Grove Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20441> [Consulta el 20 de mayo de 2020]

MANZARBEITIA VALLE, Santiago, «El Arbol de Jesé», Revista digital de iconografía musical, vol. 1, nº 2 (2009), págs. 1-8.

MARÍN CORBÍ, Fernando «Un factor en la recreación del sonido de la vihuela de arco del gótico: hipótesis de reconstrucción de las cuerdas graves de tripa» *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, nº 27 (2011), págs. 17-58.

MARTÍN LORENZO, Sandra, «Los músicos silentes del Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro: Revisión historiográfica e iconográfica». Juan Peruarena Arregui, Tut. Trabajo Fin de Grado. Universidad de Valladolid, Grado en Historia y Ciencias de la Música, 2014.

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Javier, «El arte de los violeros españoles, 1350-1650». Esther Alegre Carvajal, dir. Tesis Doctoral. UNED, Facultad de Geografía e Historia, Madrid, 2015.

MARTÍNEZ, Jota, *Instrumentos musicales de la tradición medieval española*, Círculo Rojo, 2017.

MEDINA ÁLVAREZ, Ángel, «Notas sobre la simbólica musical del Camino», Cuadernos del CEMYR, nº 6 (1998), págs. 63-80.

MOLINA, Mauricio, «Cum recta percusione», *Revista Scherzo*, año XXXIII, nº 343, págs. 104-106.

PAGE, Christopher, «Jerome of Moravia on the Rubeba and Viella», *The Galpin Society Journal*, vol. 32 (1979), págs. 77-98.

PANIAGUA, Carlos, «El gran laúd de las Cantigas de Santa María. Análisis iconográfico», *Música oral del Sur*, nº 2 (1996), págs. 239-249.

PEDRELL, Felipe, *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española*, Barcelona, Juan Gili, 1901.

PÉREZ de ANDRÉS, Carmen (coord..), *Catálogo de obras restauradas 1999-2003. Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2004.

PERPIÑÁ GARCÍA, Candela, «Los ángeles músicos: estudio iconográfico». Rafael García Mahíques, dir. Tesis Doctoral. Universitat de Valencia, Departament d'Història de l'Art, Valencia, 2017.

PIQUER, Ruth, «Aquello que se escucha con el ojo: la iconografía musical en la encrucijada», *Sineris: Revista de Musicología,* nº 9 (2013), págs. 1-17.

PORRAS ROBLES, Faustino, «Iconografía musical en la escultura hispano musulmana», *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología,* nº 25 (2009), págs. 39-56.

PORRAS ROBLES, Faustino, «Los instrumentos musicales en el románico jacobeo: estudio organológico, evolutivo y artístico-simbólico», Víctor Nieto Alcaide, dir. Tesis Doctoral. UNED, Departamento de Historia del Arte, 2017.

PORRAS ROBLES, Faustino, «Los instrumentos musicales en la poesía castellana medieval: enumeración y descripción organológica», *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento,* nº 12 (2008), págs. 113-136.

RAULT, Christian, «Aspectos de la relación entre iconografía medieval y práctica interpretativa», *Revista Catalana de Musicología*, nº 2 (2004), págs. 11-19.

REESE, Gustave, *La música en la Edad Media*, Martín Triana, José María (versión española), Madrid, Alianza Música, 1988.

REMNANT, Mary, *Historia de los instrumentos musicales*, (Trad. José Mª Pinto), Barcelona, Ma Non Troppo Robinbook, 2002.

REY MARCOS, Juan José y NAVARRO, *Antonio, Los instrumentos de púa en España, bandurria, cítola y "laúdes españoles"*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.

SACHS, Curt, *The History of Musical Instruments*, Mineola, New York, Dover Publications, 2006. (Primera edición: New York, W.W. Norton, 1940)

SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, Rocío, «Discursos y poéticas en la escultura gótica leonesa del siglo XIII», en Joaquín Yarza, Mª Victoria Herráez y Gerardo Boto (eds.) *La Catedral de León en la Edad Media,* León, Universidad de León, 2004, págs. 203-240.

SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, Rocío, «La Portada del Sarmental de la Catedral de Burgos. Fuentes y Fortuna», *Materia: Revista d'Art,* nº 1 (2001), págs. 161-198.

SAUERLÄNDER, Willibald, «La escultura de la sede leonesa a la luz de los grandes talleres europeos», en Joaquín Yarza, Mª Victoria Herráez y Gerardo Boto (eds.) *La Catedral de León en la Edad Media,* León, Universidad de León, 2004, págs. 177-202.

SEEBASS, Tilman, «Iconography» en Sadie, Stanley y Terry, John (eds.) *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Oxford University Press, 2001, Grove Music Online: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13698 [Consulta el 18 de mayo de 2020]

TORRES, Jacinto, «Interpretación organológica de la miniatura del folio 201 del códice b.I.2 escurialense», *Revista de Musicología*, vol. 10 nº 1 (1987), págs. 117-136.

TORRES, Jacinto, «Las miniaturas de las Cantigas. Su importancia organológica», *Ritmo*, nº 550 (1984), págs. 41-48.

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

VILLANUEVA, Carlos, «La música en el Camino de Santiago», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio,* nº 5 (2011), págs. 262-284.

VILLANUEVA, Carlos, «La voz de los instrumentos en manos de juglares», *Medievalia,* nº 15 (2012), págs. 159-178.

VILLANUEVA, Carlos, «Musicología e interpretación musical», *Revista de Musicología,* vol. 28 nº 1 (2005), págs. 19-64.

ANEXOS

Anexo I. Modelo de entrevista

Las preguntas planteadas a todos los lutieres fueron la siguientes:	
1	¿Has hecho alguna réplica o instrumento inspirado en los que aparecen representados en los pórticos de la Catedral de León?
2	¿Conoces la iconografía musical del templo? ¿La has estudiado desde el punto de vista organológico?
3	¿Qué tipo de análisis aplicas a la talla para determinar las proporciones?
4	¿Estudias directamente la geometría del instrumento sobre la escultura pétrea?
5	¿Diseñas bocetos y planos del instrumento antes de su construcción?
6	¿Qué sistemas de medida y herramientas utilizas para el diseño del instrumento?
7	¿Qué método de tallado empleas, especialmente para el vaciado de instrumentos monóxilos?
8	¿Qué materiales –maderas, colas, cuerdas, barnices- usas en la construcción?
9	¿Qué opinas sobre las estructuras internas –alma, barras armónicas– en los instrumentos medievales?
10	¿Qué aspectos condicionan el grado de fidelidad de la copia con respecto al modelo original?

Anexo II. Entrevistas realizadas

Relación de entrevistados, medio utilizado y fecha		
Jesús Reolid	Entrevista telefónica Correspondencia electrónica	29 de abril de 2020 Entre el 1 y el 6 de mayo de 2020
Daniel Rozada	Entrevista telefónica	29 de abril de 2020
Carlos Ardura	Entrevista telefónica Correspondencia electrónica	29 de abril de 2020 Entre el 4 y el 10 de mayo de 2020
Jota Martínez	Entrevista telefónica Correspondencia electrónica	30 de abril de 2020 Entre el 30 de abril y 2 de mayo 2020
Carlos Paniagua	Entrevista telefónica Correspondencia electrónica	2 de mayo de 2020 Entre el 2 y el 9 de mayo de 2020
Francisco Luengo	Entrevista telefónica	13 de mayo de 2020
Carlos González	Entrevista telefónica	15 de mayo de 2020
Luís Delgado	Entrevista telefónica	22 de mayo de 2020
Asier de Benito	Entrevista telefónica	7 de junio de 2020
Alberto Redondo	Entrevista telefónica Correspondencia electrónica	9 de junio de 2020 Entre el 9 y el 10 de junio de 2020