

ICONOGRAFIA MUSICAL

# **Autores de Países Ibero- Americanos e Caraíbas**



Núcleo de Iconografia Musical (NIM)

CENTRO DE ESTUDOS DE SOCIOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL (CESEM)

FCSH - UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

## EDITOR

*Luzia Rocha*

## COLABORAÇÕES

Elena Le Barbier, *Universidad de Oviedo*, Espanha

Isabel Porto Nogueira, *Universidade Federal de Rio Grande do Sul*, Brasil

Luís Sousa, *IEM/FCSH-Universidade Nova de Lisboa*, Portugal

Luzia Rocha, *CESEM/FCSH-Universidade Nova de Lisboa e Universidade Lusitana*, Portugal

María Carolina Rodríguez Tabata, *Universidad Central de Venezuela*, Venezuela

Maurício Molina, *Conservatorio de Girona*, Espanha

Ruth Piquer Sanclemente e Alfredo Piquer Garzón, *Universidad Complutense de Madrid*, Espanha

Sónia Silva Duarte, *CESEM/FCSH-Universidade Nova de Lisboa*, Portugal

Verónica Elvira Fernández Díaz, *Universidad de las Artes de Camagüey*, Cuba

**Núcleo de Iconografia Musical (NIM):** Ana Dias, Luís Correia de Sousa, Luzia Rocha(Coord.), Sónia Silva Duarte.

**CESEM, FCSH - Universidade Nova de Lisboa**

I.S.B. N. :978-989-20-5491-9

Capa: Músico mestiço, painel de azulejos da primeira metade do século XVIII, *Quinta das Mil Flores*, Embaixada do Brasil em Lisboa, Portugal

## Prefácio

Mário Vieira de Carvalho

“Fazer música” é realizá-la, quer na base duma tradição oral, improvisadamente, quer na base de um texto previamente notado ou “composto”. Por isso, “fazer música” não existe sem eventos sonoros gerados por ação humana. É presença e comunicação: presença do som e da ação humana que lhe dá origem, ou que lhe é inerente como escuta ou como elemento de um processo sociocomunicativo em sentido mais lato.

“Fazer música” contempla o todo holístico em que ela ocorre: quem a toca; quem a ouve ou quem com ela interage de alguma outra maneira, ainda que imóvel e em silêncio; e também o contexto cultural, histórico-social. A comunicação está sempre vinculada a uma situação social concreta, a qual, no limite, pode ser a da comunicação do músico somente consigo próprio.

A iconografia musical interpreta as imagens que captam ou têm alguma relação com a música – mormente com o ato de fazer música. Antes da era da reproduzibilidade técnica, que permitiu a reprodução fonográfica e de imagens em movimento e, mais tarde, de imagens sonoras em movimento, não havia senão testemunhos mudos das culturas musicais do passado. Nas tradições de música notada, só sobrevivia do gesto sonoro a sua tentativa de representativa simbólica. Nas outras tradições, as mais antigas e predominantes, nem isso: apenas o silêncio enigmático das imagens; a representação de diferentes formas, situações e artefactos de uma comunicação musical cuja substância sonora se perdeu para sempre.

Mas, precisamente porque a música é o todo holístico em que ela ocorre e não apenas som – isto é, uma rede de relações de interação que não se confina ao momento performativo, antes incorpora instituições e processos sociais complexos de “musicar” (*musicising*) no sentido lato cunhado por Christopher Small (envolvendo os sistemas de produção, mediação, receção e múltiplos vetores contextuais) –, as imagens que nos chegam do ato de fazer música constituem, na sua mudez, um manancial de informação extraordinariamente eloquente. Porventura ainda mais eloquente – tratando-se de música do passado remoto – do que a informação fornecida pela própria notação. Não raro, é a imagem do “fazer música”, e não tanto a notação dela, que verdadeiramente nos abre os horizontes hermenêuticos da sua reconstrução a um tempo sonora e social.

Por outro lado, as representações de elementos musicais não podem desligar-se da iconografia em geral: elas são parte de um património de imagens tão antigo como as próprias culturas

humanas. As suas componentes materiais e simbólicas, os seus suportes, as suas formas de circulação ou receção – privilegiando ora o “valor de culto”, ora o “valor de exposição”, ora o “valor de uso”, ora o “valor de troca” – transformam-nas, por sua vez, enquanto imagens, em protagonistas de sistemas de comunicação simbólica que importa investigar na sua função, na sua genealogia ou nas suas fontes (à maneira exaustiva de Aby Warburg), ou nas suas relações com contextos, tradições, processos interculturais, dinâmicas políticas ou de poder, questões de género e, é claro, também na sua “linguagem estética” (para citar apenas exemplos de um leque dir-se-ia inesgotável de possibilidades oferecidas à nossa interpelação).

Os ensaios reunidos nesta publicação são bem demonstrativos dessas múltiplas linhas de pesquisa de iconografia musical que iluminam diferentes estratégias, quer da comunicação musical, quer da sua representação em imagem, quer dos projetos artísticos ou estéticos envolvidos nos objetos analisados.

Elena Le Barbier Ramos e Mauricio Molina abordam a iconografia musical medieval. Elena Ramos investiga as fontes literárias – designadamente bíblicas, entre outras – em que se baseiam os artistas medievais na sua iconografia musical, e estuda por seu turno esses testemunhos como fontes para uma melhor compreensão do papel da música na sociedade medieval. Molina analisa a complexa questão da imagem da mulher executante na Idade Média, a sua contraditória figura, suscitando respeito e consideração pelas suas destrezas e, simultaneamente, estigmatização e condenação como fonte de “pecado”, por desafiar os estereótipos da ordem social – contradição essa em certa medida resolvida pela tentativa de construção duma imagem “mais limpa” que assegurasse a sua mobilidade social. Também Isabel Porto Nogueira se ocupa extensivamente das questões de género, tomando por objeto fotografias de mulheres intérpretes ou intérpretes/compositoras em programas da década de 1940 e 1950, e decodificando-as na perspetiva da construção da identidade face a um mundo intelectual e artístico então ainda predominantemente masculino. O mesmo tópico está ainda presente no ensaio de Luzia Rocha, incidindo sobre os azulejos de figura avulsa com motivos musicais, presentes em coleções portuguesas, e onde também são abordados outros detalhes musicais e a dimensão organológica. Luís Manuel Correia de Sousa estuda as gravuras de uma obra de referência do Renascimento – *Hypnerotomachie Poliphili*, de Franciscus Columna – enquadrando-a na matriz cultural e estético-ideológica da época como revisitação da cultura da Antiguidade. María Carolina Rodríguez Tabata investiga a noção e aplicação da iconografia como método de investigação em textos historiográficos venezuelanos que recorrem à relação entre artes plásticas e música ao abordar a atividade musical na época colonial (séculos XVI-XVIII) – época em que se cria uma cultura de mestiçagem em resultado da confluência “do espanhol, do aborígine e do africano”. Alfredo Piquer Garzón e Ruth Piquer Sanclemente trabalham sobre a obra litográfica de Henri Fantin-Latour, mostrando a sua importância, quer no contexto das relações entre artistas plásticos e músicos na segunda metade do século XIX, quer na renovação dos ideais estéticos.

Finalmente, Verónica Elvira Fernández Díaz aborda a iconografia musical como testemunho sociocultural de uma região específica de Cuba, no quadro de um projeto de salvaguarda do património musical regional que pressupõe o contributo de várias disciplinas musicológicas. Trata-se, pois, de um conjunto de ensaios muito representativo de diversas tendências da iconografia musical, onde se entrecruzam a história, a sociologia, a estética, e donde também não está ausente uma teoria crítica da sociedade.

Mário Vieira de Carvalho

Janeiro de 2015

# ICONOGRAFIA MUSICAL

## *Autores de Países Ibero-Americanos e Caraíbas*

### ÍNDICE

**Elena Le Barbier Ramos:** *De lo Literario a lo Visual : Función de la Música en la Edad Media* [7-26]

**Isabel Porto Nogueira:** *A Construção das divas: uma análise iconográfica de fotografias de mulheres intérpretes em programas de concerto* [27-43]

**Luís Correia de Sousa:** *A Evocação da Música e reinvenção da Antiguidade em “O Sonho de Poliphili”* [44-68]

**Luzia Aurora Rocha:** *Representações de Música em Azulejos de Figura Avulsa: práticas musicais plasmas em pequenos suportes* [69-89]

**María Carolina Rodríguez Tabata:** *La Iconografía Musical en la Historiografía Musical Venezolana (Período Colonial)* [90-109]

**Mauricio Molina:** *“Alleviators of Sadness and Tedium”: Constructing a Socially Acceptable Image for the Medieval Female Performer.* [110-134]

**Ruth Piquer Sanclemente & Alfredo Piquer Garzón:** *Litografía y Música: Henri Fanton Latour* [135-155]

**Sónia Silva Duarte:** *E em Portugal ha taes, tam grandes, e naturaes: imagens de música nas tábuas do pintor régio Gregório Lopes* [156- 179]

**Verónica Elvira Fernández Díaz:** *Elementos para el estudio de la iconografía musical en el Puerto Príncipe del siglo XIX* [180-207]

# *De lo Literario a lo Visual : Función de la Música en la Edad Media*

*por*

*Elena Le Barbier Ramos*

*Universidad de Oviedo, España*

*lemaria@uniovi.es*

En el presente artículo se analizan algunas de las principales fuentes literarias que sirvieron de inspiración a los artistas medievales para la realización de sus diferentes programas iconográficos, en los que la música juega un importante papel. La principal será la Biblia, también las homilias y sermones que siguen las directrices de los Padres de la Iglesia, así como los diferentes Bestiarios, serán fuentes imprescindibles para ellos. Asimismo se realizará una interpretación iconológica de esos programas, con el fin de conocer un poco mejor el papel que jugó la música en la sociedad medieval.

**Palabras clave:** Iconografía Musical, Edad Media, Juglares, Vicios, Biblia.

*This article will explore some of the major literary sources that inspired the medieval artists to perform different iconographic programs in which music plays an important role. The principal will be the Bible, also the homilies and sermons that follow the guidelines of the Fathers of the Church. One iconologic interpretation of these programs will also be conducted, in order to know a little better the role music played in medieval society.*

**Keywords:** Musical Iconography, Middle Ages, Minstrels, Vices, Bible.

La imagen musical esculpida en las iglesias y catedrales cobró especial relevancia en la sociedad medieval, ya que uno de los fines esenciales de este arte era de carácter pedagógico y fundamentalmente doctrinal. Por ello será frecuente la representación de los vicios como la lujuria, la avaricia o la gula, extraídos de la Biblia o de los escritos de los Padres de la Iglesia, en los que la música juega un importante papel; igualmente se representan a menudo los distintos animales, cuya fuente principal fueron los Bestiarios de la época. No debemos olvidar los grabados o ilustraciones con iconografía musical inspirados frecuentemente en los textos bíblicos como los representados en los Salterios o en los diferentes Beatos.

### **La Biblia como fuente de inspiración**

La música ya está presente en el Antiguo Testamento, la Biblia se convierte así en una de las principales fuentes de inspiración de los artistas plásticos. En el Génesis se narra la descendencia de Caín (4, 17-23) en la que aparece el personaje de Yubal (también lo podemos encontrar como Jubal o Tubal), hijo de Lamek y descendiente directo de Caín, asociado con los instrumentos musicales; a menudo se le representa con el yunque o con pequeñas campanas, en claro paralelismo con la figura de Pitágoras.



Fig.1 - *Jubal Caín encuentra los acordes de la Música*, Manuscrito de Martín Le Franc *Le Champion des dames*, Arras, 1451.

Sin embargo, si realmente hay un personaje que inspiró a los artistas de todas las épocas, ese fue indiscutiblemente el Rey David, tanto en los libros religiosos como en la escultura medie-

val, sus representaciones son innumerables. Una de las principales fuentes la encontramos en el primer libro de Samuel (16, 14-23), donde se narra la entrada del joven David al servicio del rey Saúl con la misión de tañer el arpa cada vez que el monarca se encontrara melancólico. Este episodio tiene gran importancia para la iconografía musical y será una escena muy representada en el arte de todas las épocas, simbolizando la acción beneficiosa de la música que alivia el alma. El rey David también puede ser representado como creador de los Salmos. El Salterio fue en la Edad Media el libro más popular, el más leído y el más comentado del Antiguo Testamento. Si se ha atribuido al rey David la creación del salterio, es porque tenía la reputación de poeta músico. En realidad, según algunos especialistas como Reau [1], es una obra colectiva, siendo la mayor parte de los autores muy posteriores al reinado de David. En un comentario que se hizo de este libro en el siglo VIII titulado *Origo Psalmorum*, se cuenta como el rey David escogió cuatro hombres de la tribu de Leví para ayudarlo a escribir el Salterio. Estos cuatro hombres, Asaph, Ethan, Heman y Jeduthan, (precisamente los mismos que habían acompañado con su música al traslado del arca de la Alianza), son normalmente representados con instrumentos musicales. Se ha querido ver así la prefiguración de Cristo entre los cuatro evangelistas.



Fig. 2 - *Rey David y músicos*. Biblia de Carlos el Calvo, Manuscrito s.IX

De los ciento cincuenta salmos, hay algunos que por su contenido son representados siempre con música, caso del salmo 80: *Saltad de júbilo en honor de Dios*; aquí David suele estar representado tocando un conjunto de campanas, el arpa o bien danzando delante del arca de la alianza. También el salmo 97: *Cantad al Señor un canto nuevo*, y sobre todo el último salmo, el 150: *Alabad al Señor, alabadlo al clamor de la trompeta, loadlo a son de cítara y salterio*, en el que se representan todo tipo de instrumentos.

Los siete salmos penitenciales forman un grupo aparte y aparecen frecuentemente en otros libros de oración como los Libros de Horas. En este caso encontramos al rey David *extramuros*, a las afueras de una ciudad, representado de rodillas y generalmente sin corona, implorando la misericordia de Dios por los pecados que ha cometido en los últimos años de su vida (recordemos que incluso mandó matar al marido de Betsabé); en esta iconografía el arpa suele estar apoyada en el suelo, entendiéndose así que David se desprende de todos sus bienes materiales (corona y arpa) y busca consuelo únicamente en la oración; iconografía muy utilizada en los libros religiosos de la edad moderna [2].

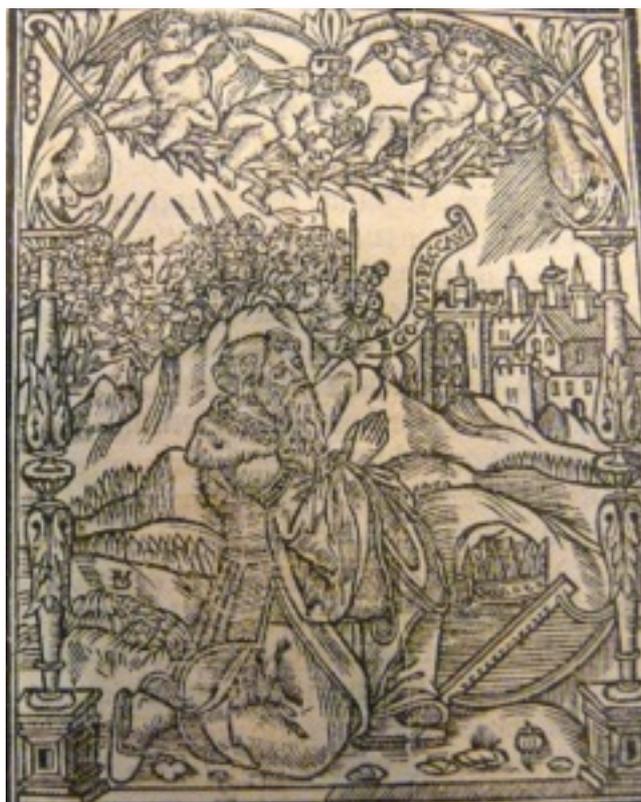


Fig. 3 - *Rey David penitente*, *Breviarium secundum usum sanctae ecclesiae ovetensis*, Agustín de Paz, Oviedo, 1556 (fot. autora).

Por otro lado, el libro del Apocalipsis que contiene el Nuevo Testamento es también una importantísima fuente de inspiración en el arte medieval, ya que fue además lectura obligada a partir del Concilio de Toledo en el 633. En la visión apocalíptica que tuvo el apóstol San Juan se anuncia la segunda Parusía, es decir, la venida de Cristo al final de los tiempos; alberga significados múltiples y variados, aunque la principal idea es la del Juicio Final y la resurrección de los muertos, de ahí que este tema sea muy representado en los sarcófagos y en los tímpanos y arquivoltas de las iglesias o catedrales como exaltación de la Iglesia triunfante; citemos como ejemplo la catedral de León, donde los elegidos escuchan la “música celestial” a través de los sonidos del órgano positivo que tañe el ángel.

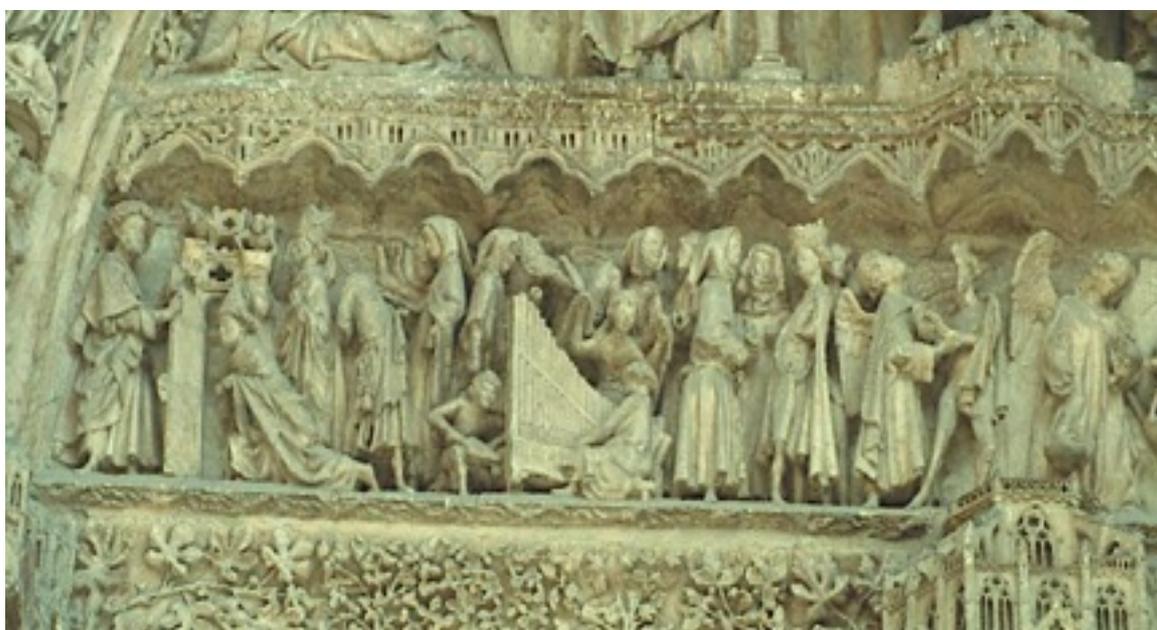


Fig. 4 - *Juicio Final*, Catedral de León, Fachada Occidental, s. XIII (fot. autora).

También podemos encontrar en numerosas portadas de iglesias y catedrales de la época la representación de los 24 ancianos del Apocalipsis tañendo diferentes instrumentos musicales, en general como parte integrante del programa iconográfico del Juicio Final, como ejemplo el conocido Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela



Fig. 5 - *Ancianos del Apocalipsis*, Pórtico de la Gloria, Santiago de Compostela, s. XII.

En este momento la figura del anciano se convierte en músico, al existir una relación directa con el instrumento y por ello puede estar afinando o interpretando música. Paralelamente a este proceso de secularización y “realismo” del tema, se aprecia igualmente una evolución organológica [3]. La denominación bíblica de la palabra “cítara” referida al término genérico de “cordófono”, ha sido tradicionalmente identificada en las imágenes como arpas, salterios, fidulas, gigas o laúdes. En la etapa del gótico se produce una mayor ampliación del término, unido a la actitud de mayor naturalismo con la que los maestros inundan sus obras. De este modo, las representaciones de instrumentos se enriquecen en su tipología, apareciendo ya todas las familias instrumentales (aerófonos, membranófonos e idiófonos), como en la catedral de León, Burgos, Sasamón, Toro etc.

Estas visiones apocalípticas que tuvo San Juan han sido muy representadas también en los Beatos, libros que contienen el Apocalipsis más un comentario del mismo, realizado en primer lugar por el monje Beato en el siglo VIII para calmar la inquietud espiritual de los creyentes, preocupados por el “cercano” fin del mundo y el juicio final. A partir de esa fecha se copiaron múltiples ejemplares de este libro original, que incluyen no sólo el texto sino variadas miniaturas que lo acompañan, siendo la época de su mayor esplendor entre los siglos X y XI.

Se conservan alrededor de una treintena de Beatos, muchos de ellos ilustrados con iconografía musical [4]. Por un lado las escenas con imágenes de los ángeles tocando las trompetas o tubas con un claro sentido apocalíptico; se trata de ilustrar el comentario de las siete plagas divinas que por medio de este terrorífico sonido asustan, amenazan e intimidan a la humanidad. Aquí la tuba es utilizada de modo simbólico y evocador, es el instrumento del cual se vale

la Divinidad para hacer prevalecer el Bien sobre el Mal. Es el poder del sonido el que desencadena estas plagas que asolarán a la humanidad. Como ejemplo la imagen del Beato de Fernando I, copiado en 1047 por Facundo para los reyes Fernando I y doña Sancha, que ilustra el poder del sonido de la segunda trompeta apocalíptica por la que, según el relato bíblico caerá sobre el mar una montaña de fuego y se volverá sangre la tercera parte del mar y morirá la tercera parte de las criaturas que lo habitan y quedarán destruidos la tercera parte de los navíos que navegan sobre sus aguas.



Fig. 6 - *Beato de Fernando I*, Biblioteca Nacional de Madrid, 1047.

En contraste con lo anterior, la representación de la música en sentido menos aterrador viene dada por las ilustraciones que representan la corte de los justos o ancianos que proclaman la grandeza del Señor. Son escenas de beatitud, de aclamación y de adoración, y esto se ve reflejado en las imágenes. Tanto en la adoración del Cordero en el monte Sión como en la adoración del Cordero y los cuatro Vivientes, la música representa el sentido de bondad, de agradecimiento y glorificación, en definitiva la música aquí plasmada por mediación de los diferentes instrumentos cordófonos que traducen el término bíblico cítara, representa el sentido del Bien en toda su acepción. Como ejemplo esta miniatura del Beato de Fernando I, en la que los elegidos tañen el modelo de laúd de largo mástil.

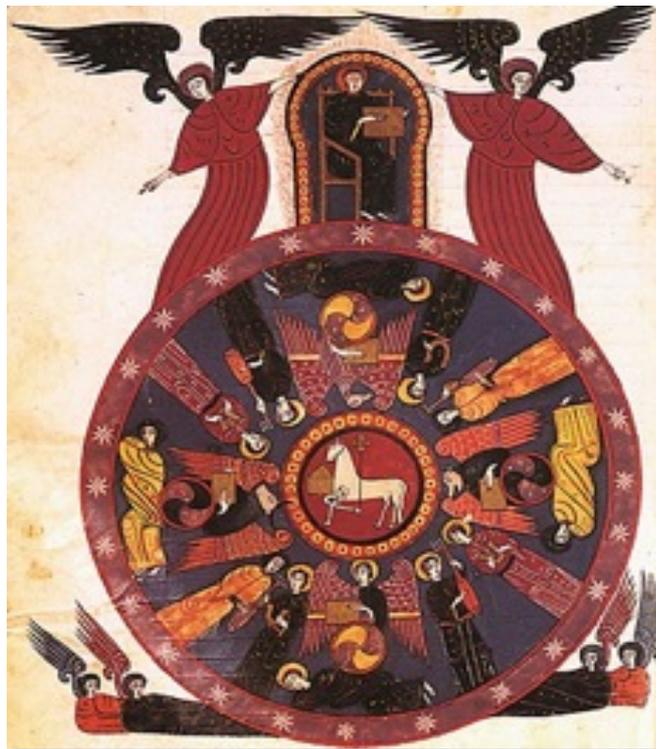


Fig. 7 - *Beato de Fernando I*, Biblioteca Nacional de Madrid, 1047.

Por otro lado, en algunos Beatos se incorporan también ilustraciones del libro de Daniel [5] entre las que destaca la referente a la adoración de la estatua de Nabucodonosor (3, 1-8). Este rey mandó construir una estatua de oro y envió a sus emisarios a decir que todos los pueblos tenían que postrarse ante la imagen y adorarla *en el momento en que oigáis el cuerno, el pífano, la cítara, la sambuca, el salterio, la zampoña y toda clase de música os postrareis y adorareis la estatua de oro que ha erigido el rey Nabucodonosor*. Todos lo hicieron excepto tres hebreos que fueron enviados al fuego, sin embargo Dios les salvó de esta muerte segura, consiguiendo así que el mismo rey se convirtiera. Como ejemplo el folio 199 del Beato de Valladolid, copiado en el 970 por Oveco, que fue también el iluminador, en el monasterio de Valcavado (zona oriental de la monarquía leonesa), actualmente ubicado en la Biblioteca de la Universidad de Valladolid.

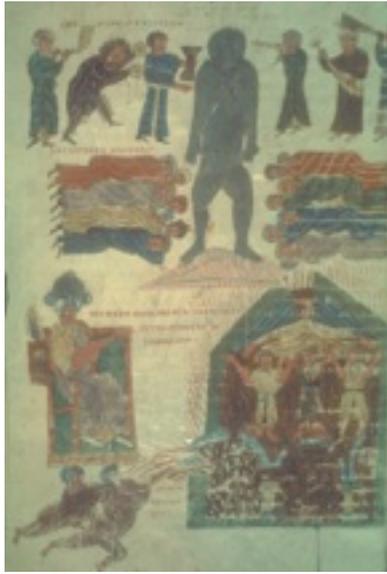


Fig. 8 - *Beato de Valcavado*, Biblioteca Universitaria de Valladolid, 970.

### **Otras fuentes literarias**

Además de la Biblia, los diferentes escritos de los Padres de la Iglesia, recogidos en la *Patrística Griega o Latina*, fueron fuente importante de inspiración para los artistas medievales, que reproducían en unos programas iconográficos con clara intención didáctico-moralizante para toda la sociedad, mayoritariamente iletrada. Muchas iglesias de esta época se convierten en un verdadero “escaparate” de los problemas y experiencias de la vida cotidiana de una comunidad. Es frecuente encontrar en ellas representación de sus trabajos, su organización social, su religiosidad, sus festividades y folklore, sus vicios y virtudes, así como la plasmación de diversos animales, tanto domésticos como salvajes que formaban parte de sus vidas, casi siempre con una finalidad moral.

Para la sociedad medieval el camino entre los hombres y Dios estaba lleno de obstáculos y de falsos senderos, que podían desembocar en el tan temido infierno. Por ello los cristianos debían luchar con todas sus fuerzas contra el mal. El principal objetivo en este mundo era evitar el pecado en sus distintas modalidades, los diferentes vicios se presentaban como una barrera entre los hombres y Dios. Hay una total desconfianza en el ser humano, al que se considera proclive al pecado, por ello se le recuerda que peca constantemente y que esto le traerá su perdición. Es un lenguaje visual claramente negativo, que persigue más la recriminación del vicio que la exaltación de la virtud.

La representación de estos vicios o pecados, a los que se hace alusión en la *Patrística* y a los que en numerosas ocasiones acompaña la música, se pueden encontrar en la plástica medie-

val de manera simbólica asociada a un animal en concreto, inspirados principalmente en los textos de los Bestiarios, fuente esencial igualmente para los artistas medievales. Las distintas versiones de estos libros, las colecciones de homilías y sermones, las narraciones de viajes y la diversa literatura avalan la hipótesis del simbolismo de los animales a la vez que demuestran la polivalencia de los mismos.

En la mayoría de los casos cada animal según los bestiarios, se puede adscribir moralmente al lado del bien o del mal, reconociéndose en ellos unas virtudes o unos defectos que le convierten en símbolo muy concreto de alguien o de algo, aunque naturalmente, teniendo siempre presente el contexto general y su ubicación. Así por ejemplo con la imagen de las sirenas, los diversos bestiarios coinciden en considerarlas como seres malignos que con su música o su canto fascinan y seducen a los hombres para llevarlos a la perdición. Son por tanto símbolo del mal, del demonio, de los falsos profetas, de la hipocresía y lo engañoso [6]. También representan la lujuria y la seducción de los placeres terrenales y frecuentemente se las asocia en la iconografía medieval con músicos, bailarinas y acróbatas. Normalmente indican el camino fácil del pecador y representan por ello las almas de los condenados al infierno. Estos seres, que a menudo se les representa con un instrumento musical, no sólo aparecen en la escultura o pintura sino también en tejidos, cerámicas, joyas y marfiles [7].



Fig. 9- *Neptuno rodeado de sirenas y peces tocando instrumentos musicales*, Robinet Testard, Manuscrito *Les Échecs amoureux*, s.XV.

Un animal muy recurrente en la iconografía románica es el macho cabrío, simbolizando claramente el mal y lo demoníaco. En el arte cristiano simboliza a los condenados en el Juicio Final, siguiendo el pasaje de San Mateo (25, 31) en el que se relata cómo Cristo separa a creyentes e incrédulos, según el pastor separa a las ovejas de las cabras; al mismo tiempo también es símbolo de la lujuria, al igual que en la cultura clásica. La mayor parte de las representaciones de este animal se encuentran en las iglesias rurales y representa al mismo demonio.



Fig. 10 - *Canecillo de la iglesia de San Pedro de Cervatos en Cantabria, s.XII* (fot. autora).

Otro animal bastante representado es el cerdo, símbolo fundamentalmente de la gula, la lujuria y la pereza. Normalmente se ubica junto a cabezas demoníacas o como alegoría de la lujuria al lado de parejas impúdicas. También la liebre, como símbolo de sexualidad y expresión de lujuria, en el Deuteronomio y el Levítico incluida entre los animales impuros; curiosamente muchos de los disfraces utilizados por acróbatas que acompañan a los juglares, son de este animal. Los batracios, que aparecen en muchas ocasiones en los canecillos de las iglesias románicas rurales, simbolizan igualmente la lujuria. También el oso representa las fuerzas negativas y es símbolo de glotonería. Y por supuesto la serpiente, imagen del mal por sí misma. Como ejemplo la iglesia románica de San Cipriano de Bolmir al sur de la provincia de Cantabria donde se representan las serpientes junto con el oso y la liebre.



Fig. 11- *Iglesia de San Cipriano en Bolmir, Cantabria, s.XII* (fot. autora).

La mayoría de estos animales anteriormente citados están ubicados junto a juglares músicos y acróbatas, formando un único programa iconográfico, donde el baile, la fiesta, la música y la bebida llevará a los hombres irremediablemente hacia el mal, hacia el pecado, y en consecuencia al infierno, como explicaremos con más detalle en el siguiente apartado.

Además de la representación de los vicios por medio de los animales, también podemos encontrar otras imágenes mucho más explícitas, donde la figura humana es la protagonista. Uno de los vicios más representados es el de la lujuria, que junto con el de la avaricia son los pecados más recriminados por la moral cristiana en la edad media [8]. Ambos vicios se identificaban con la incipiente burguesía, que implicaba nuevos patrones de conducta y nuevos objetivos que apartaban a los hombres de la guía fundamental de la Iglesia.

Una imagen muy utilizada para representar el pecado de la lujuria es la de la mujer de las serpientes [9]. Hay en esta imagen de la mujer atormentada en su pecho por serpientes un deseo de culpabilizarla del pecado. Se recupera así la tradición que ve en el sexo femenino (Eva, Dalila, Salomé...) el origen de todos los males. La tradicional literatura monástica presentaba frecuentemente a la mujer bajo una forma seductora o como un obstáculo para la santidad.

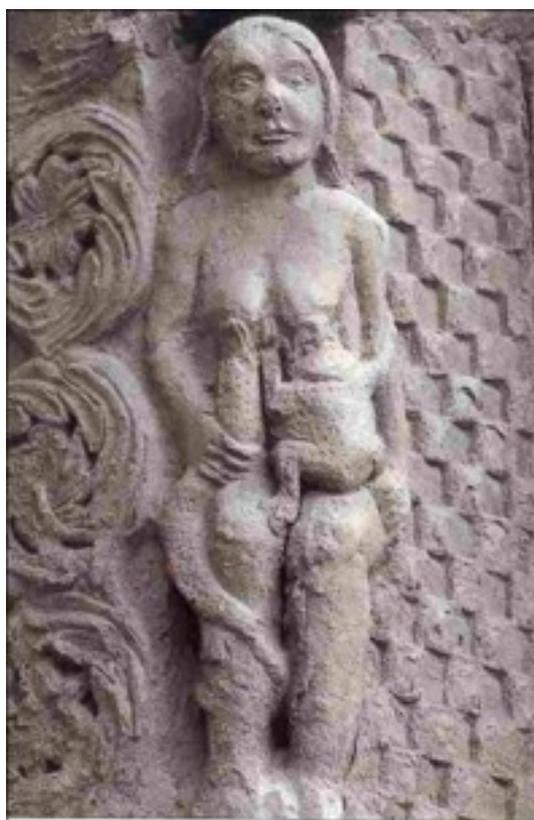


Fig. 12 - *Iglesia de Santa María en Sangüesa, Navarra, s.XII.*

El pecado de la avaricia en cambio, suele representarse mediante una figura humana con una bolsa de dinero colgada de su cuello, causa de su pecado y por tanto de su tortura, generalmente mediante serpientes y demonios. Una fuente la encontramos en el libro de Job, 20, donde está escrito: *Vomita las riquezas que engulló, Dios se las arranca de su vientre. Veneno de áspides chupaba, lengua de víbora le mata.* También en los escritos de San Pablo, donde describe a los usureros en el infierno, sumergidos en un río donde son devorados por serpientes. Como ejemplo una imagen del Beato de San Andrés de Arroyo, en la escena del infierno donde el castigo del avaro ocupa una posición central, evidenciando que en aquel momento se le consideraba el peor de los vicios.

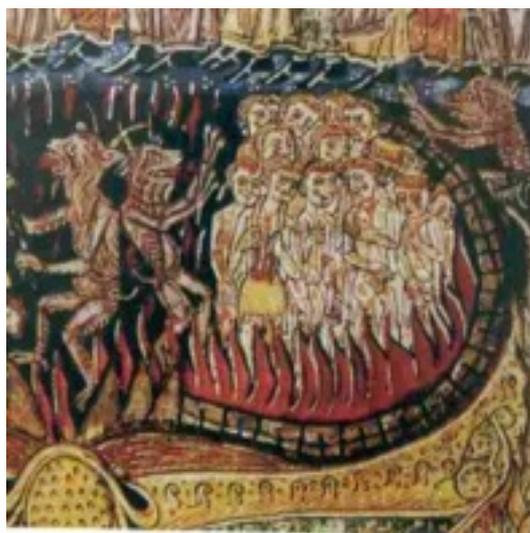


Fig. 13 - *Beato de San Andrés de Arroyo*, Biblioteca Nacional de París, s.XIII (Juicio Final, detalle).

También el pecado de la gula era frecuentemente representado y además en muchas ocasiones iba acompañado de imágenes musicales. Si entendemos por “gula” el desenfreno en la comida y sobre todo en la bebida lo que conduce a la embriaguez, situación denostada en esa época, no nos extraña que en el románico popular donde la fiesta estaba muy presente, este pecado sea uno de los elegidos por los artistas plásticos en sus representaciones. Ya San Pablo en la carta a los Efesios (4, 18) dice: *No queráis embriagaros de vino, en el cual hay lujuria.* Y San Isidoro en las Etimologías habla así del vicio de la bebida: *Los jóvenes deben huir del vino como de un veneno, no sea que por el calor de su juventud beban y perezcan* y del vicio de comer: *la voracidad inmoderada es un vicio y por tanto para no pecar, sólo se ha de comer lo que baste al sustento y necesite la naturaleza.*

La imagen de un hombre cargando con un tonel o más aún vaciándolo directamente en su boca, no es una simple alegoría, sino la evidente constatación de un hecho frecuente en la vida cotidiana de la época, relacionada con la fiesta y por ende con la música, como vemos en esta imagen de Cervatos, en la provincia de Cantabria. Es en este contexto festivo en el que también se encuentran representadas cabezas demoníacas alusivas al infierno que les espera a los pecadores que siguen estas costumbres populares. En la imagen se puede observar que al

lado de la “inocente” fiesta popular en la que el juglar hace sonar la fidula mientras un hombre bebe directamente del barril, justamente a su lado tenemos la figura del demonio, en esta ocasión representado por medio de la cabra [10].



Fig. 14 - *Canecillos de la iglesia de San Pedro de Cervatos, Cantabria, s. XII (fot. autora).*

No muy lejos de estas imágenes de fiesta y pecado, se encuentra generalmente la figura del clérigo, estamento social más alto dentro del conjunto de la población, representado especialmente en el ámbito rural, donde sin duda adquiere un significado muy específico: el clero cumple su papel social, orar por el pueblo y defender a la sociedad espiritualmente del peligro omnipresente del mal. Así, encontramos muchos ejemplos en los que estos clérigos están situados dentro de conjuntos con presencia de cabezas demoníacas o símbolos de vicios alusivos al pecado, como en la iglesia de Santa María de Narzana, al lado del simio y en ocasiones ubicados cerca de los músicos, como en la iglesia de San Esteban de Aramil, en ambos casos intercediendo por los pecadores.



Fig. 15- *Canecillos del ábside de la iglesia de Santa María de Narzana en Asturias, s.XII.*



Fig.- 16- *Canecillos del ábside de la iglesia de San Esteban de Aramil, Asturias, s.XII (fot. autora).*

### **Representación de los músicos en la escultura medieval**

Habitualmente encontramos representaciones escultóricas de juglares que tañen un instrumento musical, muy a menudo en una escena donde los acróbatas y saltimbanquis, a veces disfrazados, muestran al público sus habilidades; no es raro tampoco encontrarnos en el mismo programa iconográfico una escena de danza en la que la mujer es la protagonista, como en Uncastillo o en Biota, ambas en Aragón [11].



Fig. 17.- *Capitel con Músico y Danzarina en la iglesia de San Miguel de Biota en Aragón, s.XII.*

En la mayoría de las representaciones estas escenas musicales aparecen con connotaciones negativas. La condena tajante de la Iglesia hacia esta actividad lúdica y al tiempo profesional

queda patente en numerosos documentos escritos y visuales. Ya en el siglo II Hipólito en su comentario al libro de Daniel, alude a los tres hebreos en el horno y subraya que habían rechazado la voluptuosidad de la música: *vencedores del diablo, aquellos que no se habían dejado seducir por la música, ni seducir por la voluptuosidad de los instrumentos* [12].

No debemos olvidar que en esta época, el término juglar es aplicado frecuentemente a alguien “peligroso o indeseable”. El apelativo de “inútiles” con el que son tratados en muchas ocasiones les hace quedar fuera de la sociedad. De los saltimbanquis se puede decir algo parecido, fueron acusados en su época de procacidad y desvergüenza y representan para la mentalidad oficial, la inversión del orden y los valores establecidos y en este sentido se convierten en una de las figuras más adecuadas a la expresión del “carnaval popular”. Estos personajes casi siempre se representan con la cabeza hacia abajo, bien sea porque andan con las manos o porque ejecutan una voltereta hacia atrás. Los movimientos corporales del acróbata expresan la rotación, la inversión, la permutación en definitiva de lo superior por lo inferior; es decir, que refuerzan la idea básica del pecado original a partir de la cual se produce esta alteración por la que la vida y la felicidad paradisíacas se convierten en sufrimiento en la tierra.

Igualmente son condenados en el Penitencial mozárabe de Silos con estas palabras: *No conviene que los cristianos vayan a las bodas a bailar o a danzar...Los que realizan posturas femeninas en las danzas y hacen figuras monstruosas y perniciosas y el arco públicamente* (refiriéndose a la figura que realiza el acróbata) *y ejercitan otras cosas semejantes, hagan penitencia un año* [13].



Fig.18 - *Canecillos del ábside de la iglesia de San Esteban de Aramil, Asturias* (fot. autora).

En algunas ocasiones los saltimbanquis o contorsionistas estaban además disfrazados de animales, el disfraz más generalizado es el de un oso, aunque también existen imágenes disfrazadas

dos de liebres, con lo que la presencia del pecado en ambos casos está doblemente señalada, por un lado con la figura del mismo acróbata y por otro con la imagen del disfraz, que en muchas ocasiones era símbolo del mal, como ya señalamos anteriormente.

En este sentido, para la Iglesia oficial era relativamente fácil convencer a sus feligreses, ya que sencillamente eligiendo músicos, bailarinas y acróbatas en las representaciones plásticas de los templos, estaban mandando un claro mensaje a toda la sociedad: si invertís el orden de lo sagrado por lo terrenal y vivís fuera de las normas de la iglesia os condenareis con toda seguridad en las llamas del infierno. No obstante, esta condena se podía evitar gracias a la intercesión del clero, por ello en numerosos programas iconográficos aparecen imágenes de sacerdotes (identificables por el libro que suelen llevar entre sus manos), junto a representaciones de vicios, demonios, juglares, saltimbanquis, bebedores etc. como ya hemos comentado anteriormente.

Sin embargo y pese a ello, creemos que toda esta condena moral tiene una doble lectura. Sin olvidar la intención moralizante y didáctica de la iglesia oficial, hay que tener en cuenta que el pueblo siente la fiesta como una necesidad vital, como una válvula de escape a la presión ejercida por la cultura oficial y el sistema tan cerrado del feudalismo. La iconografía de los vicios conserva el carácter propio de la cultura popular, aunque sus figuras se mezclan con otras más propias del lenguaje oficial, por lo que es ahí donde los programas iconográficos en su conjunto, incluyendo la música, adquieren un marcado sentido dual. Así, mediante su sentido negativo conectan con las intenciones moralizantes de la iglesia oficial y gracias al positivo esculpen una reafirmación de la vida misma de la que el artista también formaba parte.

Por otro lado, no olvidemos que la música también tenía un sentido positivo en relación con las peregrinaciones, que en esta época tuvieron una gran significación, es bien sabido que los juglares y acróbatas entretenían a los peregrinos con su música, sus historias y sus acrobacias; la Iglesia también veía en este arte unos valores positivos que comienzan en la música sacra y se hacen extensivos a la juglaresca, como herramienta de atracción de los fieles. Así se podría explicar el generoso espacio que se les concede en la decoración de las iglesias.

Un claro ejemplo lo encontramos en la iglesia de Santa María de Narzana en Asturias, lo primero que llama la atención es su ubicación, pues se encuentra en el capitel del arco de triunfo del lado del Evangelio, es decir una ubicación muy alejada de los habituales canecillos del tejero de las iglesias rurales donde como hemos visto eran más frecuentes las representaciones de músicos. Por otro lado, la vestimenta es muy rica y adornada, el artista se ha recreado en la realización de este personaje, que lleva una túnica con gran cantidad de detalles ornamentales. Creemos con casi total seguridad que aquí la música no está asociada al mal

puesto que no encontramos otros personajes o símbolos de animales que así lo indiquen, es más, en la cara frontal de este mismo capitel hay una representación del Pantocrátor.

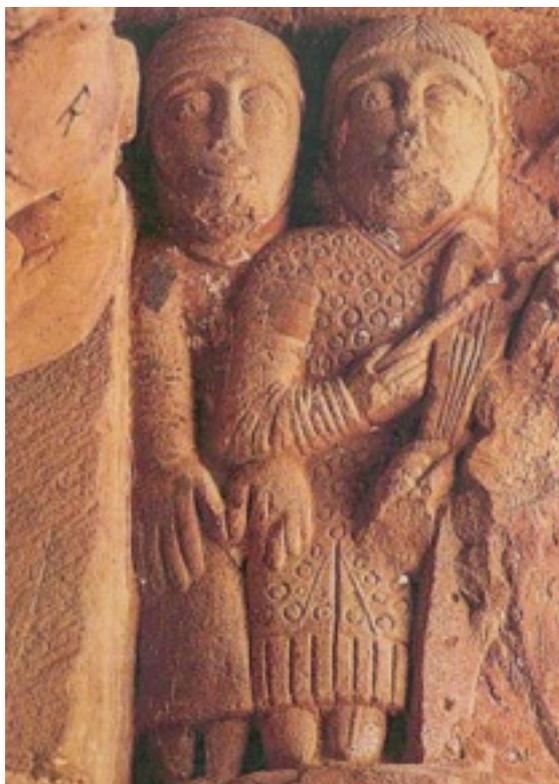


Fig. 19- *Capitel con juglar, interior de la iglesia de Santa María de Narzana, Asturias, s.XII.*

Por tanto podemos concluir que hay dos categorías diferentes de juglares representadas en la escultura medieval: [14]

Por un lado estarían los que se dedicaban a las actuaciones en calles y tabernas y cantaban canciones “poco apropiadas”, condenados por la iglesia en numerosos textos de la época como en el Codex Calixtinus , donde se dice...*quienes hayan incurrido en vergüenzas o frivolidades, o en palabras ociosas o riñas o estuproos o en adulterios o hurtos o embriaguez o hayan hecho o contemplado diversos juegos propios de juglares o cantado o escuchado canciones picarescas, si no se arrepintieron, se condenaran ciertamente;* [15] esta tipología de juglar está muy representada como hemos visto en los canchillos de las iglesias rurales, en un contexto festivo, con representaciones alusivas a la embriaguez, a los vicios y al pecado en general, incluyendo su finalidad didáctico-moral: la inevitable condena al fuego eterno.

En otra categoría están los juglares que entretienen a los peregrinos y con su música están presentes en los acontecimientos relevantes como las bodas de los grandes señores. Es signifi-

cativa y reveladora la anécdota que se cuenta en la Summa de Chobham [16] de un juglar que preguntó al papa Alejandro III si por su oficio tendría posibilidad de salvarse. El pontífice le preguntó si sabía realizar algún otro oficio y ante la respuesta negativa del juglar, Alejandro le contesta que podía vivir de su oficio siempre que evitase los comportamientos equívocos y obscenos. Queda pues patente que no es la persona del músico la que merece el castigo del infierno, sino el mal uso que a menudo hace de su oficio, cantando y tocando canciones de carácter licencioso, según la mentalidad de la época, lo que llevaría irremediabilmente a los hombres que la escuchan a pecar y por tanto a condenarse eternamente.

## Referencias Bibliográficas

- [1] RÉAU, Louis - *Iconografía del arte cristiano*. vol.1, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996.
- [2] LE BARBIER, Elena - *Universalidad de la imagen musical en el libro religioso de la Edad Moderna*. Cuadernos de Música Iberoamericana vol. 25-26, Madrid, 2013, pág. 193-211.
- [3] LE BARBIER, Elena y GONZÁLEZ DE BUITRAGO - Alicia, *Iconografía musical en las portadas de la catedral del Burgo de Osma*. I Semana de Estudios Históricos de la Diócesis de Osma-Soria Vol II, Diputación Provincial de Soria, Soria 2000, pág.345.
- [4] ÁLVAREZ, Rosario - *La iconografía musical de los Beatos de los siglos X y XI y su procedencia*. Anuario del Departamento de Historia y teoría del Arte, vol.V, 1993, pág.201.
- [5] ÁLVAREZ, Rosario - *La iconografía musical del medievo en el monasterio de Santo Domingo de Silos*. Revista de Musicología, vol. XV, 1992, pág.579.
- [6] HERRERO, Jesús - *Arquitectura y Simbolismo del Románico en Cantabria*, Ars Magna, Madrid 1996.
- [7] RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup> Isabel, *La música de las Sirenas*. Cuadernos de Arte e Iconografía, XVI, n<sup>o</sup> 32, Madrid, 2007.
- [8] GÓMEZ, Agustín, *El protagonismo de los otros. La imagen de los marginados en el Arte románico*, Centro de Estudios de Historia del Arte Medieval, Bilbao, 1997.
- [9] ARAGONÉS, Esperanza - *La imagen del mal en el Románico Navarro*, Gobierno de Navarra, Navarra, 1996.
- [10] LE BARBIER, Elena - *Iconografía musical en el románico de Cantabria: Cervatos*. Revista de Musicología, vol. XX, 1998, p.797.
- [11] CALAHORRA, Pedro; LACASTA, Jesús; ZALZÍVAR, Álvaro - *Iconografía Musical del Románico Aragónés*. Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 1993.

[12] GÓMEZ, Agustín - *El protagonismo de los otros. La imagen de los marginados en el Arte románico*, Centro de Estudios de Historia del Arte Medieval, Bilbao, 1997.

[13] ÁLVAREZ, Rosario - *La iconografía musical del medievo en el monasterio de Santo Domingo de Silos*. Revista de Musicología, vol. XV, 1992 pág.579.

[14] LE BARBIER, Elena - *El sentido dual de la música en las representaciones medievales*. Ut Musica Pictura, Instituto per i beni musicali in Piamonte, Turín 2010, pág.95

[15] GÓMEZ, Agustín - *El protagonismo de los otros. La imagen de los marginados en el Arte románico*, Centro de Estudios de Historia del Arte Medieval, Bilbao, 1997.

[16] GÓMEZ, Agustín - *El protagonismo de los otros. La imagen de los marginados en el Arte románico*, Centro de Estudios de Historia del Arte Medieval, Bilbao, 1997.



*Fim*

**Autores de Países Ibero-  
Americanos e Caraíbas**

