

Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago navarro

MARÍA ESPERANZA ARAGONÉS ESTELLA

I. INTRODUCCIÓN

Este trabajo realiza un detallado estudio iconográfico sobre las representaciones de carácter musical profano localizadas en el arte monumental del románico navarro¹. Estas imágenes se sitúan en puntos marginales de los edificios, generalmente modillones, aunque también se han localizado en algún capitel. Generalmente son calificadas como imágenes de música profana, por ser representaciones de carácter popular, celebradas en la calle, y al margen de la música sagrada que se interpreta en la iglesia. Estos espectáculos populares tenían lugar al aire libre, en escenarios públicos como plazas, calles, mercados... y eran interpretados por compañías ambulantes, juglares, familias de músicos y actores. El carácter de música profana no se deduce exclusivamente de los lugares en que tenía lugar ni de los personajes encargados de interpretarla, también se aplica por la propia diferenciación que establecía la Iglesia entre la música sagrada y la callejera. La primera era interpretada por miembros del clero, acompañaba los oficios litúrgicos y se oía en los edificios sagrados, estaba —en definitiva— permitida por la Iglesia. La segunda era música popular, interpretada por gente de la calle, que sonaba en lugares públicos y tenía como fin divertir a la gente. La Iglesia no veía con buenos ojos este tipo de representaciones dado que criticaba la vida licenciosa de los juglares, músicos callejeros, así como la de quienes los seguían y participaban en sus juegos.

El estudio de estas imágenes comenzará por la figura de Salomé. Aunque no pertenezca al repertorio de músicos y danzantes callejeros, es intere-

1. Este estudio forma parte de la tesis doctoral dirigida por C. Fernández-Ladreda Aguadé.

sante el precedente que marca en cuanto figura bíblica famosa por su danza. Posteriormente se procederá al análisis de las escenas de juglaría con los músicos, danzantes y acróbatas. Formalmente comprenden figuras de muy variada representación: los tañedores de instrumentos generalmente son estáticos, las bailarinas se representan en el momento en que se disponen a ejecutar la danza o en pleno baile frenético; por último, los acróbatas aparecen caracterizados en la ejecución de la pirueta, rasgo que, por otro lado, indica su condición de saltimbanqui. El análisis de estas imágenes viene acompañado de una completa bibliografía, en la que se argumenta sobre el carácter negativo de estos personajes y la postura de la Iglesia con respecto a ellos.

II. SALOMÉ

La danza de Salomé pertenece a un episodio evangélico —relatado por San Mateo y San Marcos— y a su vez forma parte de un pasaje de la vida de San Juan Bautista, en concreto el correspondiente a su muerte. Las citas evangélicas dicen así:

"Es de saber que Herodes había hecho prender a Juan, le había encadenado y puesto en la cárcel por causa de Herodías, la mujer de Filipo, su hermano; pues Juan le decía: No te es lícito tenerla. Quiso matarle pero tuvo miedo de la muchedumbre, que le tenía por profeta. Al llegar el cumpleaños de Herodes, bailó la hija de Herodías ante todos, y tanto gustó a Herodes, que con juramento le prometió darle cuanto le pidiera, y ella, inducida por su madre: Dame —le dijo—, aquí, en la bandeja, la cabeza de Juan el Bautista" (Mt. 14, 3-8).

"Porque, en efecto, Herodes había enviado a prender a Juan y le había encadenado en la prisión a causa de Herodías, la mujer de su hermano Filipo, con la que se había casado. Pues decía Juan a Herodes: No te es lícito tener la mujer de tu hermano. Y Herodías estaba enojada contra él y quería matarle, pero no podía, porque Herodes sentía respeto por Juan, pues sabía que era hombre justo y santo, y le amparaba, y cuando le oía estaba muy perplejo, pero le escuchaba con gusto. Llegado un día oportuno, cuando Herodes en su cumpleaños ofrecía un banquete a sus magnates, y a los tribunos, y a los principales de Galilea, entró la hija de Herodías y, danzando, gustó a Herodes y a los comensales. El rey dijo a la muchacha: Pídemelo lo que quieras y te lo daré. Y le juró; cualquier cosa que me pidas te la daré, aunque sea la mitad de mi reino. Saliendo ella, dijo a su madre: ¿Qué quieres que pida? Ella le contestó: La cabeza de Juan el Bautista" (Mc. 6, 17-24).

Estos son los dos relatos evangélicos que narran el baile de Salomé, con textos muy semejantes, aunque el de San Marcos introduce más datos y presenta la figura del santo precursor a través de la consideración de Herodes. En cualquier caso, interesa el detalle de la danza, que será el que va a pasar a la representación artística románica. La escena se desarrolla en un banquete, el festín de Herodes, por lo que las imágenes están ambientadas con la mesa del convite y los comensales. Hay otras posibilidades de representación que suprimen detalles anecdóticos —caso de la mesa y los invitados— y se centran en los dos protagonistas del episodio, Herodes y Salomé. En este caso el rey observa a Salomé mesándose la barba o acompañándola con música. Esta variante puede dar pie a confusión, dado que los juglares también acompañan a sus danzarinas con instrumentos musicales —arpa,

rael— y los movimientos que ejecuta la danzante son semejantes a los de Salomé. Sin embargo, no hay que olvidar que la representación de la escena bíblica obliga a que Herodes, músico, vaya tocado con corona por su condición de rey, atributo que los juglares no pueden llevar.

Otra variante en la representación iconográfica concierne a la danza de Salomé. Esta pasa de ser una figura casi estática, en actitud de baile, llevándose las manos a la cintura, a una bailarina que ejecuta una danza desenfrenada con todo su cuerpo.

Varios autores han tratado esta evolución iconográfica. Así, W. Deonnaz² dice cómo la imagen de los saltimbanquis, equilibristas y danzantes influirá en la representación de Salomé y aparecerá como una acróbata en el festín de Herodes.

Sin embargo, L. Réau³ asegura que es a partir del siglo XII cuando Salomé es representada como las juglaresas de la Edad Media, en equilibrio sobre las manos, el cuerpo arqueado, completamente flexionada de manera que junta la nuca con los talones. Esta, danza acrobática ejecutada en los festines y más tarde en las representaciones de los misterios se llamaba la Danza de Salomé. Al mismo tiempo comenta cómo Gautier de Orleáns avisa a sus lectores contra estos danzantes espontáneos que imitan juegos obscenos "a la manera de la hija de Herodiades". Réau explica cómo la Danza de Salomé varía según las épocas y refleja las modas cambiantes. De manera que esta bailarina en representaciones posteriores ejecutará el baile de los puñales y más tarde, siguiendo la moda morisca, interpretará una especie de tango frenético sensual, tomado de los moros.

R. Hammerstein⁴ estudia la representación de Salomé en su libro *Diabolus in música*. Concretamente el capítulo en que se habla de este personaje está titulado expresivamente *Ministri Satane*. En él analiza todas aquellas representaciones musicales consideradas como pecaminosas: juglares, danzantes, acróbata, además de Salomé. Dice que el baile de este personaje es siempre negativo en todas sus variantes. Primero es una danza suelta, llena de movimientos sensuales y gracia, dirigida a los sentidos —baile más propio de una hija de rey— según dice el autor; otro tipo es el baile acrobático en el que la danzante se mueve sobre la cabeza y las manos, haciendo piruetas —semejante al de una juglaresa—. Según Hammerstein, el primer tipo aparece más representado en el sur de Europa, mientras que el segundo es más propio del norte. Además, desde el siglo IX y hasta el siglo XII la bailarina se acompaña de música de viento y un baile en el que mueve los dedos o unas castañuelas.

En Navarra existen escasas representaciones de Salomé y Herodes:

Sangüesa. Parroquia de Santa María la Real (fecha en el último tercio del siglo XII): la muerte de Juan el Bautista y Salomé bailando se representa en uno de los capiteles del interior del templo. Es una bella composición que relata dos momentos sucesivos de la historia. En uno de los ángulos del capitel, aparece Herodes coronado, acompañado de los invitados de su

2. DEONNA, W., *Le symbolisme de l'acrobatie antique*, Bruxelles, 1953, pp. 62-64.

3. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, París, 1956, t. II*, pp. 452-454.

4. HAMMERSTEIN, R., *Diabolus in música*, Studien zur Ikonographie der Musik des Mittelalters, Bern and München, 1974, pp. 54-55. Agradecemos a IRENE STROBL SU colaboración prestada en la traducción desinteresada de esta publicación.

fiesta y la danzarina Salomé, quien ejecuta un movido baile meciéndose con las orlas del vestido. En el otro ángulo se muestra la escena posterior en que se exhibe la cabeza cortada de San Juan Bautista. Sobre este capitel han dicho J.E. Uranga y F. Iñiguez Almech⁵ que se trata de la representación de la Matanza de los Inocentes, por la figura decapitada que, en realidad, representa a San Juan Bautista. Además, ven en la figura de Salomé la escenificación de una madre desesperada que pide clemencia al rey Herodes.

La otra supuesta representación de Salomé en la iglesia de Santa María aparece en la enjuta derecha de la portada occidental. En un contexto de imágenes relativas al ciclo de la Infancia de Cristo se halla una figura danzante, que pudiera identificarse con Salomé. C. Milton-Weber⁶ dice que la mujer que aparece en la enjuta izquierda de la portada de Sangüesa, en posición curva, acompañada de paños como una danzante, es Salomé aunque sin músicos. La figura es de mujer, vestida de túnica y velo orlado, que ejecuta dinámicos movimientos de danza sirviéndose de los velos. Se puede aceptar la identificación de la imagen con la danza de Salomé, aunque no aparezcan las figuras que acompañan su representación como Herodes o la mesa de su banquete y las otras escenas que, si acompañan a la danzante, pertenecen a otro contexto. Estas escenas son relativas al ciclo de Infancia de Cristo, vemos el sueño de José, la Visitación, una escena borrosa en la que se identifica la Matanza de los Inocentes, una figura en pie vestida de túnica y, por último, la danzante comentada. No estamos de acuerdo en la identificación de estas escenas con episodios del Antiguo Testamento, como propone C. Milton-Weber. Identifica al personaje sentado, vestido de túnica y dormido, con el rey David, mientras que las dos mujeres que le acompañan —clara escena de la Visitación— son las dos esposas del rey Abigail y Ahinoam⁷.

Estella. Parroquia de San Miguel (finales del siglo XII, principios del siglo XIII), se sitúa la escena en la segunda arquivolta exterior, lateral izquierdo de la portada, en un contexto de vida y martirio de santos. En la metopa se representan exclusivamente Herodes y Salomé, no están situados en una escena de banquete. Vemos a Herodes coronado, vestido de túnica y tocando un instrumento musical con el que acompaña a Salomé, quien aparece a su lado. Ésta es una figura joven, vestida de larga túnica ceñida y decorada con velos, quien dirige sus manos a la cintura en actitud de baile. Vemos que no ha empezado los movimientos desenfrenados y acrobáticos propios de la Salomé del siglo XII —según dicen Réau y Deonna— sino que aparece en el comienzo de la danza.

Tudela. Catedral (principios del siglo XIII). La puerta de Santa María situada en el lado norte o lado del Evangelio está dedicada a la vida de San Juan Bautista. En sus capiteles se relatan el Bautismo de Cristo, el Festín de Herodes y Salomé con la cabeza del Bautista. Nos interesa el segundo capitel. La escena se desarrolla en los dos laterales del mismo. En el lado izquierdo aparecen los comensales en torno a la mesa del banquete, Hero-

5. URANGA GALDIANO, J.E. e IÑIGUEZ ALMECH, F., *Arte Medieval Navarro*, Pamplona, 1973, t. I***, p. 30.

6. MILTON-WEBER, C., "La portada de Santa María la Real de Sangüesa", en *Príncipe de Viana*, XX(1959), p. 177.

7. *Ibidem*.

des marca el ángulo del capitel. El otro lateral está dedicado a la figura de Salomé, quien viste túnica con ceñidor. Es interesante la relación de los protagonistas puesto que mientras Salomé parece saludar al rey, éste la señala ofreciéndole lo que ella quiera. La petición de la hija de Herodíades se relata en el capitel siguiente cuando muestra la cabeza del precursor.

El otro capitel con la representación de Salomé se localiza en el lado sur del *claustro de la catedral* (fines del siglo XII) (fig. 1). La escena del baile de Salomé nos introduce en la vida de San Juan Bautista, en un contexto de capiteles dedicado a vidas de santos. El momento elegido incluye el Festín de Herodes y el baile. Como en la Puerta de la Virgen, las escenas se ordenan en los laterales del capitel. El lado izquierdo presenta a los comensales disfrutando de la rica mesa, Herodes se dispone en el ángulo y sirve de enlace de las dos escenas. El lateral derecho está dedicado al baile; Salomé, en pie, ejecuta la danza acompañada de unas cajas chinas, instrumento semejante a las castañuelas.

Concluyendo sobre la imagen de Salomé en el arte románico navarro, puede decirse que aparece representada en un baile pausado, sin movimientos acrobáticos. Más bien responde al primer tipo de danza, de la que nos hablaba Hammerstein "danza suelta, llena de movimientos sensuales y gracia, dirigida a los sentidos", propia del sur de Europa. Por lo tanto, no aparece en Navarra la identificación formal del baile de Salomé con las danzas acrobáticas y desenfundadas propias de las juglaresas del siglo XII, que sí se han visto en otras representaciones del románico español. Concretamente en la Colegiata de Santa María de Alquézar (Huesca), el capitel dedicado a la danza de Salomé muestra una danzarina totalmente contorsionada, describiendo su cuerpo un arco perfecto en el que la cabeza se junta con los pies. Es una danza frenética semejante a la que ejecutan las juglaresas acompañadas de músicos.

Por último, cabe mencionar el bellísimo capitel conservado en el convento de los Agustinos de Toulouse, perteneciente al claustro de San Esteban, de la misma ciudad del Languedoc. El artista interpretó el suceso ocurrido en el Festín de Herodes muy originalmente, dado que prescindió de elementos secundarios y se centró en los sentimientos de Herodes hacia la joven bailarina que provocaron indirectamente la muerte del Bautista. El rey homenajado se representa sentado, elegantemente vestido y acariciando tiernamente la barbilla de la joven. Esta representación nos introduce en la consideración negativa de la Danza de Salomé, no solamente por ser la causa de la muerte del Bautista, sino también porque es un baile sinuoso, provocativo y despertador de sentimientos impuros. Hammerstein⁸ titula un epígrafe de su obra como "Músicos y danzantes" y entre paréntesis: Salomé, Luxuria; con lo que nos está introduciendo en el carácter pecaminoso de este baile. Más adelante menciona la obra de Prudencio⁹, *Psicomaquia*, en la

8. HAMMERSTEIN, R., *op. cit.*, pp. 53-58.

9. *Obras completas de Aurelio Prudencio*. Versión e introducciones particulares de José Guilleri. Madrid, 1950, verso 380. El verso en concreto no se cita en el capítulo dedicado a la Castidad y Lujuria sino en el de la Paciencia e Ira. Dice así: "La crápula de la torpe lascivia os arrastra a su inmundo lupanar a vosotros, que os habéis saturado con esos manjares del cielo. A los fuertes varones que no pudo vencer la furibunda Ira, ni los ídolos habían

que la lujuria está caracterizada como una bailarina borracha, *saltatrix ebria*, según transcribe, lo cual confirma la identificación de Salomé con la lujuria. La consideración de ésta como incitadora de sentimientos concupiscentes influirá en la crítica de la Iglesia hacia las bailarinas y acróbatas que ejecutan danzas de igual carácter¹⁰.

III MÚSICOS, DANZARINAS Y ACRÓBATAS

Se recogen en este epígrafe una serie de figuras que son formalmente distintas pero significativamente idénticas. Los elogios o críticas que en la Edad Media se dirigían a estos personajes por parte de la Iglesia y la sociedad, se hacían en conjunto sin diferenciar al músico de la bailarina o del acróbata; eran valorados conjuntamente como juglares. Cuando se llegue al estudio de cada imagen representada en el arte románico navarro, se analizará formalmente cada escena, sin separar los músicos de las bailarinas o los acróbatas, sino estudiándolos como un conjunto tal como aparecen representados.

El estudio de estas imágenes se realiza analizando la bibliografía sobre el tema de la música profana, de esta manera se presentarán las opiniones de los literatos e iconógrafos sobre la consideración de los juglares en la Edad Media, su carácter positivo o negativo y las críticas a ellos dirigidas. La presentación de la bibliografía se organiza en dos grupos fundamentales, partiendo de los autores que otorgan un carácter negativo a estos músicos callejeros —que son la gran mayoría— y los que ven en ellos un medio de diversión del pueblo, prescindiendo del carácter pecaminoso.

Entre los del primer grupo destaca E. de Faral¹¹ que en 1910 escribió un completo estudio sobre los juglares en la Edad Media en que la posición de estos personajes es muy literaria, dada la formación del autor, pero interesante. De su obra nos hemos centrado en el capítulo segundo que titula significativamente "La Iglesia contra los juglares" y el tercero, en el que defiende la obra de algunos de estos personajes "La Iglesia favorece a algunos juglares".

Asimismo, W. Deonna¹² en el libro citado para el estudio de Salomé, *Le symbolisme de l'acrobatie antique*, dedica un capítulo, el octavo, a la acrobacia

doblegado a su adoración, los ha vendido una bailarina borracha". Estos versos tienen una clara referencia a Salomé.

10. Un capitel de la nave de la abadía de Santa Magdalena de Vézelay reproduce en sus tres caras esculpidas la relación entre la música y el pecado de la lujuria. En la cara frontal aparece un flautista con una vihuela en bandolera, que acompaña a un horrendo demonio de gigantesca cabeza, el cual abraza a una mujer desnuda. El demonio tiene una serpiente que se enrolla entre sus piernas y muerde su sexo, lo cual, unido a la mujer desnuda, nos ilustra sobre el pecado de la lujuria. El otro lateral del capitel está ocupado por un músico y una mujer. Reproducida en JEAN-NESMY, C., *Vézelay*, París, 1970, lám. 31; también citada en MALE, E., *L'art religieux du XIIème en France*, 7.^a ed., París, 1966, p. 374; HAMMERSTEIN, R., *op. cit.*, p. 62; FRUGONI, Ch., "L'Iconographie de la femme au cours des Xème-XIIème siècles", en *Cahiers de civilisation médiévale*, XX (1977), p. 182 y JULLIAN, M., "L'image de la musique dans la sculpture romane en France", en *Cahiers de civilisation médiévale*, XXX (1987), p. 38.

11. FARAL, E. de, *Les jongleurs au Moyen Age*, París, 1910.

12. DEONNA, W., *op. cit.*, pp. 59-66.

en la época cristiana. R. Hammerstein¹³, a través del expresivo título de su obra *Diabolus in musica* (1974), nos introduce directamente en la consideración pecaminosa de estos músicos. Hemos seleccionado el capítulo IV titulado "Ministri Satanae", en el que se habla de la música de los juglares y la danza de Salomé, y el capítulo V, dedicado a la música de los animales.

En 1978 publica S. Sebastián¹⁴ *Mensaje del arte medieval* y en 1988, *Iconografía medieval*, en las que tiene apartados dedicados al estudio de la música profana y las danzas, siempre con caracterización negativa. A. Weir y J. Jerman¹⁵ en 1986 publican su interesante libro *Images of lust*, en el que recogen variedad de escenas significativas del pecado de la lujuria, concretamente el capítulo 4 está dedicado a los *entertainers*, es decir, actores, músicos, acróbatas. Este mismo año, N. Kanaan-Kedar¹⁶ presentó un artículo sobre *Les modillons de Saintonge et du Poitou comme manifestation de la culture laïque* cuya segunda parte está dedicada a los juglares.

En cuanto a los autores que han presentado un carácter positivo de los juglares o sencillamente objetivo, sin considerarlos incitadores del pecado, citaremos el estudio de E. de Faral y el capítulo mencionado sobre el favor de la Iglesia a ciertos músicos.

Destaca también E. Male¹⁷, que en 1912 publica la primera edición de lo que será una de sus obras más conocidas, *L'art religieux du XIIème siècle en France*, que alcanzó la séptima edición en 1966. Las referencias que en su obra hace a los juglares no son críticas sino que únicamente los presenta como un elemento de diversión en el caminar diario de los peregrinos.

M. Berland¹⁸ en su artículo *Un attribut vestimentaire propre aux acrobates et aux jongleurs dans la sculpture romane* recoge una serie de imágenes del románico francés y español en las que los juglares van vestidos con un característico cinturón de fuerza que les permite mayor seguridad en el ejercicio de sus acrobacias y piruetas. Persigue la figura del juglar en las representaciones esculpidas del arte románico a través de la localización de este atributo vestimentario y así descubre al animador público en escenas muy variadas, siempre vinculadas al Camino de Peregrinación. De esta forma las compañías ambulantes de juglares recorrían las rutas de peregrinos divirtiendo a los habitantes de las poblaciones y al caminante que iba de paso. Además, representaban episodios evangélicos de la Infancia y Vida pública de Cristo, así como vidas de santos, que contribuían al fomento de la piedad popular.

Esta es la selección de los principales autores que han realizado estudios sobre el tema de la música profana y su consideración en la sociedad medieval. Además, se han consultado otros autores que indirectamente tra-

13. HAMMERSTEIN, R., *op. cit.*, pp. 50-69.

14. SEBASTIÁN, S., *Mensaje del arte medieval*, Córdoba, 1978 e *Iconografía medieval*, San Sebastián, 1988, pp. 454-457.

15. WEIR, A. y JERMAN, J., *Images of Lust*, London, 1986, pp. 40-47.

16. KANAAN-KEDAR, N., "Les modillons de Saintonge et du Poitou comme manifestation de la culture laïque", en *Cahiers de civilisation médiévale*, XXIX (1986), pp. 324-330.

17. MALE, E., *op. cit.*, pp. 312-313.

18. BERLAND, M.J.H., "Un attribut vestimentaire propre aux acrobates et aux jongleurs dans la sculpture romane", en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxá*, XX (1989), pp. 61-87.

tan el tema, así como diccionarios de símbolos y mitos que se citarán en el momento oportuno.

Edmond de Faral comienza así su argumentación sobre el carácter pecaminoso de los juglares:

"Era una guerra antigua y obstinada la de la Iglesia contra los juglares, representantes del espíritu de la frivolidad y la corrupción mundana".

El mismo autor nos informa cómo

"la noticia de los mimos del siglo IV al siglo IX nos ha llegado por las maldiciones a ellos dirigidas por los autores religiosos. Eran considerados como *Esclavos del diablo*, *Hijos del maligno*, *Enemigos de Dios*. Estas críticas crean una tradición que no se perderá y el eco de los anatemas lanzados en Laodicea continuará hasta los años finales de la Edad Media".

Dice que

"esta hostilidad no es casual, es la actitud ordinaria de la Iglesia durante la Edad Media a la mirada de los agentes de la disipación. Protectora de las costumbres, no le gustaba el trastorno creado en las conciencias por los cantos, fiestas, danzas y juegos".

Para corroborar esta afirmación, recoge las siguientes citas de autores eclesiásticos:

San Cipriano (m. 258) escribía a Eucratius¹⁹ diciéndole que rehusaba dar la comunión a los mimos cuando formaban escuelas. En el siglo XI continúa la misma severidad en un canon citado por Abbon de Fleury y que se transforma en deber entre los miembros de la justicia real. Se trata de parar a los volatineros, castigar a los adúlteros y rehusar la ayuda a las impúdicas y a los humoristas.

En el siglo XII Honorius de Autun imagina el siguiente diálogo entre un maestro y su alumno:

El alumno pregunta:

"¿Tienen los juglares alguna esperanza de salvación?"

Y el maestro responde:

"Ninguna. Porque ellos son, desde el fondo de su alma, los ministros de Satán. De ellos se dice que no han conocido a Dios y Dios se reirá de los que ríen"²⁰.

Faral, para eliminar un tanto la aspereza de este diálogo, toma una cita de otro autor considerado más bondadoso, indulgente, letrado y, por tanto, enterado de las cosas pasadas y las de su tiempo; se trata de Jean de Salisbury (1110-1180). Sin embargo, este abad es también tajante con res-

19. Epístola, LXI, 2, P.L., IV, col. 563.

20. HONORIUS DE AUTUN, *Elucidarium*, P.L., CLXXII, col. 1.148.

pecto a la posibilidad de dar la comunión a los juglares y opina como los Padres de la Iglesia

"Hay que rehusar ciársela",

y además dice

"El que da un denario a un juglar se vuelve cómplice de su culpabilidad".

Pierre le Chantre, casi al mismo tiempo que Jean de Salisbury, dice de los juglares que son distintos a todos los hombres:

"Es una especie monstruosa, que no repara sus vicios con ninguna virtud".

Conrad, cantor de la Iglesia de Zurich, hacia 1275 dice así:

"Como los buitres sobre los cadáveres, como las moscas sobre un licor azucarado, se ve reunir en la corte de los príncipes: pobres, mezquinos, ciegos, lisiados, juglares, danzantes, músicos, holgazanes y prostitutas. Son como otros, semejantes a las sanguijuelas, que no dejarán la piel sin estar saciadas de sangre".

Jacob van Maerlant (1235-1291) se contenta con comparar al juglar con un grajo aturdido, que se divierte burlándose sin darse cuenta de un gavián que lo descubre y planea sobre su cabeza. Thomas de Cantimpré recuerda las palabras de San Agustín:

"El que da a los juglares se sacrifica a los demonios", y los humoristas, en cuanto humoristas no en cuanto hombres no es más que sacrificarse a los demonios".

Así se extiende la maldición e incluso Thomas de Cantimpré cuenta terribles historias en las que, en escenarios de música interpretada por hombres corruptos y bailes desenfrenados, se aparecía el demonio.

E. de Faral continúa aportando citas tomadas de tratados anónimos del siglo XIII en los que las críticas a los juglares son las notas características

"Los juglares son como los parásitos, cantan por el oro, los vestidos, los caballos... Como el pastor hace con sus ovejas, ellos esquilan a los ricos, hasta dos veces al año"... "El hombre que les presta atención no tardará en esposar la pobreza"... "Ellos venden su cuerpo y alma por el menor salario, como las peores mujeres; hay dos profesiones que no son más que pecado, son la de la prostituta y la del juglar".

Bertoldo de Ratisbona²¹ (m. en 1272), uno de los oradores religiosos más ilustres de la Edad Media alemana, desdeñaba incluso exhortarlos a la penitencia por considerarlos definitivamente perdidos. Dice Faral que

"más tarde, en los siglos XIV y XV, como en el siglo XIII, los concilios y los moralistas continuaron fieles a los mismos principios. En un manuscrito de la

21. Ed. Franz Pfeiffer, I, 155.

Biblioteca de Stuttgart que data del siglo XIV, se lee que los juglares estaban excluidos de la comunión con los epilépticos, los sonámbulos y los magos²². El estatuto sinodal de Eichstädt²³ en 1435 renueva las mismas prescripciones".

Concluye diciendo que todos estos textos están perfectamente de acuerdo

"Desde los orígenes hasta el final de la Edad Media, la opinión de la Iglesia sobre los juglares no ha variado. Su aversión por la frivolidad de los juegos no se contradice nunca. La Iglesia condena con fuerza el escándalo de su vida, la inmoralidad de su obra, el desorden que causan. Aunque es verdad que se verán algunos que, en condiciones especiales, se beneficien de una indulgencia excepcional. Pero la mayor parte de los tiempos el juglar es considerado como un ser de perdición. Es el brazo del Maligno, ha renunciado a su salvación para entregarse a una empresa diabólica".

Y más adelante recoge lo afirmado en el Concilio de Clovesho (747) respecto a la música de los juglares, que no tenía la gravedad de la eclesiástica, era corrupta

"ut presbyteri saecularium poetarum modo in ecclesia non garriant, in trágico sonó sacrorum verborum compositionem et distinctionem corrumpant vel confundant".

En otro capítulo de su obra observa, sin embargo, que la Iglesia favorece a algunos juglares. Sobre todo a aquellos íntimamente ligados con esa institución, que con sus representaciones contribuyen a la función catequizante. Son los que participan en dramas litúrgicos, encarnando personajes bíblicos en las representaciones de Navidad, Pascua, Pentecostés y además representando vidas de santos. Estas últimas florecían enormemente en los lugares de peregrinación.

W. Deonna tiene ciertos elementos de crítica en su obra con respecto a los juglares. Escribe cómo

"la Iglesia condenaba estas profesiones, en las cuales percibía una ocasión de pecado y en las costumbres tan libres de sus ejecutantes veía esclavos de Satán",

y cita la siguiente advertencia de Alcuino de York

"Este que introduce en su casa personajes histriónicos, mimos o danzantes, no se da cuenta de la *algarabía* de diablos que está admitiendo en su casa y en su vida"²⁴.

Esta obra es importante dado que al estar analizada desde el punto de vista artístico da a conocer la cantidad de representaciones relativas a la música profana que hay en el arte medieval europeo. Observa cómo, a pesar de las críticas de la Iglesia, se admitía su representación en los monumentos eclesiásticos, de tal forma que quedaban a los ojos de los ministros de la

22. Citado por Hertz, *Spielmannsbuch*, p. 317, n. 12.

23. HALTAUS, *Glossarium Germanicum*, Leipzig, 1758.

24. PERTZ, *Monumento. Germaniae Histórica*, Epistolae Karolini aevi. II, Epistola CLXXV, 290. Citado en la obra de Deonna, p. 78.

Iglesia y de los fieles. Para Deonna, la tolerancia de estas imágenes existía, como también existía la admisión de estas danzas, cabriolas, bailes en fiestas religiosas, sobre todo las de Navidad y Pascua y en las mismas iglesias, en las que, en dichas actuaciones, participaban los eclesiásticos²⁵.

Esta argumentación está avalada por ciertas leyendas relativas a juglares recogidas por Deonna:

"Se cuenta que un juglar, después de haber cantado en vano todo el día en las plazas de Lucques, entra a la noche en la iglesia de San Martín; se arrodilla delante de Cristo y a modo de oración toca su más bella canción. El Cristo tenía dos zapatos de plata y le arroja uno. El músico muestra este milagro al obispo, quien no le cree y le obliga a devolverle el zapato. Pero el milagro se repite...".

Otra leyenda tiene por escenario Nôtre Dame de París:

"El juglar de Nôtre Dame se hace monje y no sabiendo qué ofrecer a Dios, ejecuta para él sus más bellas volteretas en la capilla. Sus compañeros veían a Bernabé, quien delante del altar de la santa Virgen, la cabeza abajo, los pies en el aire jugaba con una bola de cobre y doce cuchillos. Él hacía en honor de la santa Madre de Dios las vueltas que le habían traído más alabanzas y la Virgen descendía para venir a secar con su manto azul, el sudor que caía de la frente de su juglar".

Una hermosa leyenda relativa a juglares es contada por Owen en su obra *The vision of Hell*²⁶. Es en realidad un poema escrito en el siglo XIII, que Owen resume así:

"Lucifer envía sus demonios a la tierra para cazar almas para el infierno. Vuelven con preladados, nobles y mercaderes. Satanás está contento, pero uno de los demonios vuelve con un desnudo juglar que ha perdido todos sus bienes jugando. Él ofrece sus canciones a Lucifer, pero éste las rechaza y le asigna cambiar las calderas del infierno. Un día Lucifer y sus colegas vuelven a la tierra en busca de más condenados. Cuando ellos están fuera, San Pedro desciende al infierno y juega a los dados con el juglar; y vuelve al cielo con un gran número de almas caídas".

La existencia de estos relatos le sirve a Deonna para afirmar que, a pesar de las críticas, la Iglesia admitía las acrobacias y juegos de los juglares como

25. MORALEJO ÁLVAREZ, S., "Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago", en *Compostellanum*, 30 (1985), pp. 395-423. Dice que "a juzgar por el generoso espacio que se les concede en la decoración de las iglesias, parece adivinarse en el clérigo una secreta admiración por el juglar, por su capacidad de convocatoria, por la dura competencia que su tosca literatura oral o sus músicas, danzas y acrobacias representaban para la palabra de Dios". Y continúa relatando pruebas de esta admiración o uso de la cultura profana por parte de la Iglesia para su labor pastoral. Así está el caso de aquel santo irlandés "que se ponía a cantar en las ferias como un juglar más, hasta que, reunida suficiente concurrencia, iniciaba su sermón" o el curioso capitel de San Martín de Frómista, que representa la fábula del cuervo y el zorro y que es paralelo en composición y mensaje al del pecado original que se encuentra en otro lugar de la iglesia; de igual forma representaba los cantares de Gesta en sus iglesias. A partir de estos ejemplos concluye el autor diciendo que la Iglesia, a pesar de las críticas se servía de la cultura y música profana como vehículo de lo sagrado.

26. OWEN, D.R., *The vision of Hell: Infernal Journeys in Medieval French Literature*, Edinburgo, 1970, pp. 206-207.

una forma de oración y por ello permitía esta figuración en las iglesias. Sin embargo, creo que no es argumentación suficiente. En los edificios religiosos conocemos la existencia de multitud de representaciones que se refieren a actos no permitidos por la Iglesia, pero que, sin embargo, están allí justamente como denuncia y reprobación. La representación del pecado de la lujuria en toda su realidad, o la gula o la avaricia, se esculpen para enseñarnos la crudeza y el castigo de estas acciones más que para mostrar la aprobación eclesiástica. En el caso de la música profana, a pesar de la difusión de estas leyendas tan hermosas sobre los juglares y su relación con Dios y la Virgen, hemos de admitir que no son más que una obra de ficción con intención puramente literaria. Por otro lado están los juglares, que contribuían a la labor apostólica de la Iglesia en cuanto se transformaban en actores de dramas evangélicos. Ya hemos citado el artículo de Berland en él que indaga la presencia del juglar a través de aquellos personajes vestidos con el cinturón de fuerza. Pues bien, a partir de este atributo, Berland²⁷ ha encontrado juglares como actores de escenas evangélicas, sean de la Navidad o de la Pasión, al igual que relatando vidas de santos. A estos mismos actores se refiere Faral cuando en el capítulo III de su obra habla de los juglares favorecidos por la Iglesia.

Lógicamente, las críticas feroces de la institución eclesiástica no iban dirigidas a esta variedad de actores que a través de sus actuaciones favorecían la acción evangélica de la Iglesia a la par que el culto de los santos. Igualmente, el hecho de que estas representaciones se localicen en iglesias vinculadas al Camino de Peregrinación, informa sobre la labor de diversión y entretenimiento que realizaban estos juglares entre los peregrinos, al igual que con sus relatos y hazañas cantadas contribuyeron al nacimiento de los Cantares de Gesta. Es muy conocida la teoría de J. Bédier²⁸ sobre el nacimiento de estos Cantares, que él localiza en el Camino de Santiago; concretamente en transmisiones ampliadas sin cesar a lo largo de los caminos de peregrinación, para distracción y recreo de los peregrinos cansados. La argumentación de E. Mâle sobre la existencia tan abundante de representaciones de juglares en las iglesias del Camino de Peregrinación se basa en la idea de que eran una realidad cotidiana en estas vías de peregrinos:

"Estos músicos, estos intérpretes de poetas, estos equilibristas, tenían su lugar en la vida de los hombres y no nos extraña encontrarlos en nuestras iglesias románicas".

E. Mâle no opina sobre el carácter positivo o negativo de estas representaciones, únicamente le asombra la cantidad de las mismas y trata de buscarle una explicación.

27. En la iglesia románica de Saint-Gervais y Protais de Lubersac (Corrèze, Francia) ha encontrado dos capiteles esculpidos con escenas de la Pasión, en los cuales aparecen juglares vestidos con este cinturón de fuerza. Lo cual nos informa que estos capiteles son una reproducción en piedra de la representación dramática de escenas de la Pasión de Cristo. Así uno de los soldados de la Crucifixión está retratado con este cinturón de fuerza y en el capitel dedicado al Descendimiento, Nicodemo aparece con este atributo vestimentario.

28. BÉDIER, J., *Les légendes épiques*, París, 1926, t. III, p. 167.

La obra de Hammerstein no admite ningún tipo de indulgencia para con los juglares. Son estudiados en el capítulo titulado: *Ministri Satanae*, también dedicado a Salomé. Más adelante se hace referencia a ellos en otro capítulo que trata sobre la música de animales. Hammerstein repite las citas de autores eclesiásticos, concretamente las de Honorius de Autun y Bertoldo de Ratisbona, que ya conocemos por E. de Faral; con lo cual nos introduce en la postura de la Iglesia con respecto a la música profana. Posteriormente, en el epígrafe titulado "El juglar como figura de contraste", nos informa sobre la estrategia en la representación de esta música, asociada a la sagrada o litúrgica, para que el espectador pueda apreciar la diferencia entre la música celestial y la infernal. Este recurso es utilizado en la miniatura; concretamente cita ilustraciones de libros de Salmos en los que se opone el rey David, representante de la música celestial —creada para alabar a Dios— a los juglares, que significan la música del diablo. Esa diferenciación se basa en los primeros versos del libro de Salmos, en los que se marca la distinción entre el justo y el impío:

"Bienaventurado el varón que no anda en consejo de impíos,
ni en las sendas de los pecadores se detiene,
ni se sienta en tertulia de mofadores.
Antes bien, tiene en la Ley de Yahvé su complacencia
y en ella medita día y noche" (Sal. 1, 1-2).

Hammerstein dice que estos juglares muchas veces van disfrazados con máscaras de animales o de monstruos para expresar lo pecaminoso de su condición y las figuras con que se asemejan. Los mismos instrumentos que tañen tienen su propia significación: el órgano, arpa, monocorde, campanillas... son tocados por personajes celestiales, frente al tambor o los instrumentos de viento —flauta, cuerno, bocina—, que tocan seres pecaminosos. Estas ideas están ya expresadas en el capítulo I del libro comentado, dedicado al estudio de instrumentos del diablo, entre los que se recogen el tímpano —especie de tamboril— y la flauta.

A. Weir y J. Jerman son tan críticos como Hammerstein respecto a las bailarinas, acróbatas y contorsionistas. Para empezar, los incluyen en un capítulo de su obra dedicada a las imágenes de la lujuria y comparan la representación de las bailarinas con Salomé. Además, el carácter negativo de estos personajes de la farándula está marcado por la desnudez y exhibicionismo con que aparecen retratados en muchas ocasiones. Junto a la argumentación plástica, aportando gran cantidad de imágenes tomadas de distintos puntos del románico europeo, incluyen la argumentación teológica, mostrando, a través de citas de distintos autores, la postura de la Iglesia "Naturalmente la Iglesia los excomulgó" dicen Weir y Jerman, y hubo que legislar contra todo este tipo de espectáculos heredados del Imperio Romano. Lógicamente, la Iglesia defendió aquella música que servía para alabar a Dios y elevar el espíritu, al mismo tiempo que defendía los personajes bíblicos que la habían interpretado, el rey David, los 24 ancianos del Apocalipsis. Igualmente, permitía a los juglares encargados de protagonizar las representaciones teatrales surgidas de episodios evangélicos, que contribuían a la labor catequizadora (como vemos, el estudio de los juglares o "entretenedores" realizado por Weir trata muchas cuestiones vistas en Faral).

La siguiente cita de Thomas de Cabham, subdeán de Salisbury y después arzobispo de Canterbury, tomada de su libro *Penitential*, nos informa sobre la diferenciación entre ambos tipos de música

"Están aquellos que vestían máscaras grotescas y divertían mediante gestos o posturas indecentes, quienes usaban de la sátira y la burla —estaban todos condenados—; los que usaban instrumentos musicales para interpretar canciones obscenas en los banquetes estaban igualmente condenados; pero aquellos que cantaban acompañados por instrumentos musicales sobre la vida de los santos y príncipes, deberían ser tolerados y ser los únicos a los que el término *joculatores* podría ser aplicado".

La crítica de la Iglesia —dicen Weir y Jerman— también iba dirigida a aquellas fiestas que suponían cierta supervivencia de antiguos ritos paganos como los juegos de mayo, la fiesta de invierno, la fiesta de los locos, *jack in the green...*

Para finalizar esta argumentación del valor negativo de la música profana, resulta interesante incluir la cita de San Agustín en la que critica los juegos de circo. Este santo retoma la tradición iniciada por Clemente de Alejandría en su *Protrepticus*; un trabajo —según informan Weir y Jerman— que critica la obscenidad de las representaciones en el teatro bajomedieval. Dice San Agustín

"Quien dijo: 'No quiero que entréis en comunión con los demonios' (I Cor 10,20), quiso que se separasen los creyentes, con la vida y las costumbres, de quienes sirven a los demonios. Estos se deleitan con cánticos llenos de vanidad, con espectáculos frívolos, con las variadas torpezas de los teatros, con la locura del circo, la crueldad del anfiteatro, los combates furiosos de aquellos que se entregan a reyertas y peleas hasta llegar a la enemistad por hombres perniciosos: por un bufón, un histrión, un pantomino, un auriga, un domador...²⁹".

El mismo año de la publicación del libro de Weir y Jerman, N. Kenaan-Kedar publica un artículo en el que analiza las representaciones profanas de los modillones de ciertas regiones francesas. Los dos epígrafes en que organiza el artículo se basan, a su vez, en los dos temas más representados en estos marcos arquitectónicos, los retratos de escultores y los juglares. Dice de estos últimos

"Los modillones reflejan a la vez la expresión realista del pecador castigado y la imagen aislada, dolorosa o agresiva del artista. Los juglares, artistas conocidos, han sido representados con compasión, todavía y siempre, en sus contorsiones. Los escultores expresan por medio de los juglares lo que les preocupa profesionalmente: la ilusión, la transformación, la ostentación, el fingimiento".

Después de haber recogido en su escrito las críticas de la Iglesia hacia la obra de los juglares, citando autores como Pedro Abelardo³⁰, Juan de Salis-

29. La cita ha sido tomada por Weir y Jerman de la obra de BEIGBEDER, O., *Lexique des symboles*, París, 1969, pp. 30-32.

30. Abelardo considera el espectáculo de los juglares como *diabólica praedicatio* y condena la *curia daemonum et conventus histrionum*, en *Theologia christiana*, II, P.L., CLXXVIII, col. 1.210-1.211.

bury, Honorio de Autun y San Bernardo, N. Kanaan considera que las representaciones de estos músicos y acróbatas ambulantes no son más que una visión del hombre pecador, atrapado por los poderes carnales pero pujante por liberarse de ellos. Es, en definitiva, una encarnación de "conceptos profanos", como dice la autora, y "no se resumen en la figuración pura y simple de escenas ingenuas, de la vida cotidiana"³¹.

S. Sebastián nos recuerda en el capítulo titulado "El teatro religioso y la danza" el carácter moralizante de los espectáculos de los juglares, concretamente

"como algo que había que evitar porque llevaba aparejado el pecado de la lujuria"³²,

después incluirá la cita ya conocida de T. Cabham.

Analizaremos ahora la serie de imágenes de juglares presentes en el arte románico monumental de Navarra³³. Como se ha dicho al principio de este apartado, no se van a diferenciar las representaciones de acróbatas, de las de bailarinas y músicos, porque todas ellas tienen la misma significación, aun cuando formalmente sean distintas. Las figuras se estudian de acuerdo con un orden cronológico, teniendo en cuenta que pertenecen a un mismo entorno de la segunda mitad del siglo XII:

San Martín de Unx, Parroquia de Santa María y San Martín (consagrada en 1156) (fig. 2). La imagen a estudiar se localiza en un modillón de la cornisa, de la portada occidental. El acróbata aparece totalmente contorsionado con los pies sobre la cabeza y sonriente de su proeza. Complemento del acróbata es el músico que aparece junto a él. Es éste un personaje sedente, con vestiduras de amplias mangas, semejante a la obra del Maestro de Uncastillo (Zaragoza), que sostiene el plectro en la mano derecha y el rabel en la izquierda, por lo que no se le representa tañéndolo. Este rabel o *rebec* —el nombre árabe se le dio en el siglo XIII, pero fue un instrumento llevado a tierras occidentales en el siglo XI—³⁴, generalmente de tres cuerdas, fue utilizado en la Edad Media y desapareció en el siglo XVII. Es tañido mediante un arco muy corto y arqueado, en especial por los menestrales pues por su sonoridad aguda y penetrante lo habían convertido en un instrumento popular. Las figuras descritas junto a otras que también se localizan en la portada (capitel de Sansón con el león, escena de domador de mono) se relacionan formalmente con la obra del Maestro de Santa María de Uncastillo, donde aparece varias veces la imagen del contorsionista.

Arce, Iglesia de Nuestra Señora Concepción (se data mediado el siglo XII) (figs! 3 y 4). La figura se localiza en un modillón de la cornisa exterior de la nave. La imagen del juglar vendría a completar la serie de pecados y representaciones negativas que decoran esta cornisa. Se han estudiado las imágenes relacionadas con el pecado de la lujuria: Figuras emparejadas, hombre y

31. KANAAN-KEDAR, N., *op. cit.*, p. 330.

32. SEBASTIÁN, S., *Iconografía...*, p. 456.

33. Agradecemos a B. Domínguez Cavero, musicóloga, el estudio e identificación de los instrumentos musicales que tocan los músicos representados.

34. CRIVILLÉ I BARGALLO, J., *Historia de la música española*, t. VII: *El folclore musical*, Madrid, 1983, p. 351.

mujer impúdicos, hombre que se rasga la boca; además de las dos representaciones del borracho y el hombre que come un tremendo bocado —escenas del pecado de la gula—; la figura del músico, aunque sin bailarina o contorsionista, completaría esta serie de figuras negativas. Se trata de un hombre que toca la lira. Este instrumento pequeño se diferencia del arpa en que está tocado con ambas manos. El músico lo sujeta apoyándolo entre las piernas.

Artaiz, Iglesia de San Martín de Tours (la datación varía entre 1140³⁵ y 1200³⁶ según los autores). Las imágenes de músicos se localizan en los modillones de la portada, situada en el lateral sur. Los cuatro primeros canecillos de separación de las metopas presentan figuras relativas a la música. El primero de ellos muestra a un músico que sostiene una lira (fig. 5); en el siguiente es la bailarina quien se lleva las manos a la cintura en posición de danza (fig. 6), junto a ella el tercer modillón muestra a un personaje en cuclillas, que dirige algo a su boca (fig. 7). Por el contexto podría tratarse de un músico con su instrumento, aunque al estar tan desfigurado es imposible afirmar nada. Para los autores de *Arte Medieval Navarro*³⁷, se trata de un gaitero. El cuarto canecillo es una bellísima imagen de un hombre que toca el rabel. El instrumento aparece invertido con apoyo bajo la barbilla y frotado con arco.

Concluyendo sobre esta representación musical en Artaiz, diremos que es muy completa en cuanto hay hasta cuatro figuras, que parecen formar parte de la misma escena de juglaría. Como hemos visto hasta ahora y más adelante veremos, lo propio en Navarra son representaciones musicales emparejadas, sea del instrumentista con el acróbata o con la danzante. Otro rasgo a comentar es la imagen de la bailarina; es una figura casi estática que dirige sus manos a la cintura en actitud de baile, pero no ejecuta ningún movimiento exagerado sea de contorsión o acrobacia. La figura sigue muy de cerca las imágenes de Salomé en Navarra, que, como hemos comentado anteriormente, presentan un baile estático. En el románico aragonés, por el contrario, las bailarinas ejecutan un baile desenfrenado que les aproxima a los acróbatas. Los canecillos siguientes a estos presentan imágenes que no parecen relacionadas con el tema. Se trata de la mujer parturienta³⁸, el hombre con orinal y el caballero que vence al dragón de sus pies (se duda sobre la identificación con San Miguel o un anónimo caballero cristiano). Prescindiendo del carácter negativo de las escenas musicales, podríamos ver una serie de imágenes costumbristas, relacionadas con la vida cotidiana... aunque el caballero que se enfrenta al dragón, en el extremo de la cornisa, quedaría fuera de contexto. La interpretación de las escenas de juglaría con

35. URANGA GALDIANO, J.E. e ÍÑIGUEZ ALMECH, F., *op. cit.*, t. I***, p. 293.

36. LACARRA DUCAY, C., *op. cit.*, p. 279.

37. URANGA GALDIANO, J.E. e ÍÑIGUEZ ALMECH, F., *op. cit.*, t. I**, p. 337.

38. GÓMEZ GÓMEZ, A., "Musicorum et cantorum magna est distantia". Los juglares en el arte románico", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. IV (1991), 7, pp. 67-73. Habla de la coincidencia de escenas de música y parturienta en varias iglesias románicas: Santullán, Cervatos y ésta navarra. Dice el autor que puede responder a una práctica de la época el acompañar a la parturienta con música. Más acertado es FJ. PÉREZ CARRASCO, quien considera el parto como una consecuencia del pecado de la lujuria y el desenfreno de la música, tal como lo ha visto en escenas de parturientas de la iglesia cántabra de Cervatos; en "La Iglesia contra la carne: El programa contra la lujuria esculpido en la iglesia de Cervatos", en *Historia* 16, XVI (1992), p. 59.

un carácter negativo serviría para considerar al caballero cristiano como la imagen del bien que vence al pecado, modelo de virtudes que hay que seguir frente a los vicios marcados por los músicos. En cualquier caso, quedarían fuera de contexto el hombre del orinal y la mujer obstétrica. No parece que haya relación entre las figuras de los canecillos y las metopas, las cuales sí presentan una seriación —casi uniforme— de escenas referentes al Juicio¹ Final.

Sangüesa, Parroquia de Santa María la Real. Es una portada que presenta reiteradamente el tema de la juglaría. Quizá debido al desorden de la fachada, que se labra en momentos distintos y con participación de distintos talleres, lo que provoca la repetición de los motivos. El apostolado está dos veces representado, hay varias figuras de zapateros y hasta cuatro condenas de la lujuria, personificada en la mujer atacada por sapos y serpientes. Las escenas de juglaría se localizan en las arquivoltas y en una figura dispuesta en el contrafuerte. Comenzaremos el estudio de estas representaciones partiendo de las escenas de las arquivoltas, y más concretamente, las del lado derecho:

La séptima figura de la cuarta arquivolta del lado derecho, comenzando la cuenta desde el interior, representa al acróbata. Tal como la hemos visto en San Martín de Unx, el juglar está totalmente contorsionado, cabeza abajo, se apoya sobre las manos y flexiona las piernas. Parece aislado de cualquier referencia musical porque las figuras que le rodean no tocan ningún instrumento y tampoco son danzarinas.

En la quinta arquivolta del lado derecho hay varias escenas relacionadas con el tema de la juglaría. La composición que aparece en la segunda metopa, comenzando desde abajo, podría ser una escena de saltimbanquis, ya que una mujer está situada sobre los hombros de su compañero. También se trata de una escena aislada y no hay ninguna referencia musical. La cuarta metopa, continuando la línea ascendente, presenta una representación característica del músico y el contorsionista. El intérprete es una figura estilizada, barbada, que toca el rabel —el instrumento es muy semejante al de la figura de Artaiz— y permanece sentada. A los sonos de la música de su compañero, un juglar ejecuta una pirueta. La figura es idéntica a la que hemos visto representada en la arquivolta anterior, pero ésta presenta un detalle interesante pues está vestido con el cinturón de fuerza que había observado Berland en otras representaciones de juglaría francesas.

Como ya se vio en la presentación del artículo de Berland, este autor basaba la identificación de las imágenes de juglares en Francia partiendo del característico cinturón de fuerza, que presentaba un curioso engrosamiento a la altura de los riñones y les permitía ejercer sus piruetas con mayor seguridad. Este cinturón fue detectado en gran cantidad de escenas dramáticas y de juglaría en iglesias francesas del Camino de Peregrinación. Pues bien, aquí tenemos a otro de estos saltimbanquis vestidos con este atributo. No olvidemos que Sangüesa está en la ruta navarra del Camino de Santiago y por esta vía pudo llegar perfectamente el atributo vestimentario. Dos figuras más arriba, un personaje toca el cuerno. Curiosamente, este músico queda a la misma altura que el contorsionista de la cuarta arquivolta. Puede ser que la escena se haya situado rompiendo la ordenación vertical y compo-

niéndola de acuerdo con un esquema horizontal, así las figuras quedan parejas.

La tercera arquivolta del lado izquierdo muestra una bonita escena de juglaría. La componen la tercera y cuarta figura comenzando desde la parte inferior. Se trata de un músico —interpreta el rabel— que toca para su compañera —quien aparece a sus pies—. La juglaresa aparece en postura de baile, con las manos dirigidas a la cintura. De nuevo es el bañe moderado, casi estático, propio de las danzarinas de Navarra. El contexto en que aparece esta escena es difícil de identificar. La segunda figura de la arquivolta, justo a los pies de la juglaresa, es una fémina que lleva un objeto rectangular, a sus pies el caballero con el halcón. Por encima del juglar hay una figura en posición orante. No parece que tengan mucha relación unas figuras con otras.

Por último, y dentro de esta tercera arquivolta, citaremos una escena identificada por C. Milton-Weber³⁹ como una representación pareja de la que acabamos de comentar. Se trata de la octava figura (siempre comenzando desde abajo), es una mujer de larga cabellera, sentada, que apoya las manos sobre sus rodillas. Su compañero lo encuentra C. Milton-Weber tres figuras más allá, es decir, la octava figura de la tercera arquivolta, en el lado derecho. Es una imagen que está muy deteriorada, por lo que no acertamos a ver lo que representa; para esta autora, se trata de un acróbata.

Para concluir sobre la representación de escenas de juglaría en las arquivoltas de la portada de Sangüesa, diremos que el contexto no ayuda demasiado a su interpretación. Salvo las figuras de la quinta arquivolta del lado derecho que aparecen intercaladas, curiosamente, con representaciones de pecados (lujuria y avaricia), las escenas de juglaría del lado izquierdo no parecen estar relacionadas con el contexto. Aun cuando estilísticamente las arquivoltas corresponden a una obra del mismo taller —se observa uniformidad en la decoración de las arquivoltas, así como semejanza formal en las figuras—, no parece que haya un programa iconográfico coherente. Se intercalan escenas de santos y profetas con representaciones de pecados, oficios y figuras del bestiario. Toda la obra de las arquivoltas, junto al tímpano, jambas y capiteles se atribuye al taller del maestro Leodegarius⁴⁰.

Por último, vamos a analizar una figura aisladamente, ya que dudo sobre su identificación pero puede relacionarse con estas imágenes de juglares. La figura en cuestión se sitúa en la tercera arquivolta del lado derecho de la portada. Ocupa la quinta metopa. Se trata de un personaje de gran tamaño, barbado y sentado sobre un trono ricamente decorado. El personaje sostiene sobre su regazo un par de objetos cilindricos. En la identificación de estos objetos está la cuestión. Si vemos un par de tambores, la figura es un músico; pero ha habido quienes lo han identificado con un alfarero, al considerar que llevaba objetos de barro o un bebedor⁴¹. Para C. Milton-Weber⁴² se trata de Acuario, puesto que tiene los botes de agua sobre las

39. MILTON-WEBER, C, *op. cit.*, p. 161.

40. URANGA GALDIANO, J.E., *Las esculturas de Santa María la Real de Sangüesa*, Madrid, 1951, p. 61 y MILTON-WEBER, C, *op. cit.*, p. 181.

41. LOJENDIO, L.M.^a, *Navarra* (España Románica, 7), Madrid, 1978, p. 140.

42. MILTON-WEBER, C, *op. cit.*, p. 160.

rodillas. La autora considera que los meses del año están representados en las arquivoltas por medio de los signos del zodíaco y los trabajos correspondientes a los meses. Sin embargo, tal mezcla iconográfica en la representación de los meses del año no es admisible. En cualquiera de estas posibilidades identificativas, el elemento desconcertante es el trono. Tanto en la parte superior como en la inferior está decorado con cabecitas de leones, dispuestas simétricamente y a los pies del personaje —como escabel— se sitúa una máscara de felino. Las figuras que lo enmarcan no nos ayudan demasiado en la identificación de la escena: en la parte superior se observa la imagen del hombre cargado con un animal, que se ha identificado con un unicornio y en la parte inferior, un personaje vestido de túnica y capa, que lleva un objeto similar a un mazo.

La última representación del acróbata en Sangüesa se encuentra en el contrafuerte lateral derecho. La escena aparece tallada sobre un modillón que está, por lo tanto, fuera de contexto. Representa una cabeza de felino, con su enorme boca abierta, de la que sale un hombrecillo cabeza abajo (fig. 8). Rápidamente pensamos en un león andrófago devorando a su víctima. Sin embargo, hay ciertas diferencias. Generalmente estas representaciones de leones muestran a su víctima prácticamente devorada, sólo se ven las piernas que cuelgan de las fauces; de tal forma que ésta comienza a ser tragada por la cabeza. Además este personaje que sale de la boca, lleva atado a la cintura el característico cinturón de fuerza, propio de los juglares. De la identificación con un león andrófago pasamos a una escena de juglaría, en la que el acróbata sale de las fauces del león. Era una pirueta más que formaba parte de los juegos de estos saltimbanquis. Como ha dicho Berland, estos histriones eran muy abundantes en los caminos de peregrinación, como entretenimiento para los peregrinos.

Sangüesa, ciudad del Camino, recoge entre las figuras de su portada una muestra abundante de escenas dedicadas a la diversión de los caminantes, con variedad de atracciones. Desde la bailarina con el músico, al contorsionista y al acróbata que sale de las fauces del león. Esta última representación es muy interesante ya que es la única de este tipo que hemos encontrado en todo el arte románico de Navarra.

Navascués: Iglesia de Santa María del Campo (segunda mitad del siglo XII). El acróbata se encuentra en un modillón del ábside de la portada. Se trata de una figura nueva del contorsionista: aparece en posición de voltereta mostrando la parte delantera de su cuerpo, en lugar de la espalda, como hemos visto en otros saltimbanquis. La cabeza sigue estando boca abajo y las piernas hacia arriba. El modillón está en un contexto de bestias sin aparente relación con el juglar.

Villaveta: Iglesia de la Purificación (fines del siglo XII). La figura que nos interesa se encuentra en uno de los modillones de la portada. Se trata de un acróbata. Aparece la figura del hombre, desnudo, cabeza abajo y con los pies en el aire. Presenta unos rasgos desproporcionados, ya que la cabeza es muy grande y el cuerpo pequeño. El rostro aparece con una expresión seria, más de sufridor que de diversión. Se refleja la interpretación que daba N. Keenan-Kedar con respecto a estas representaciones

"Son artistas donde el trabajo necesita esfuerzos asiduos, laboriosos. Los rostros son severos, torturados, deformes, aunque sin violencia. Miran algunas

veces de forma atroz, extraña o patética. Este modo de representación realista, sarcástica y teñida de una cierta compasión, se aproxima a las descripciones que los trovadores hacen de sus colegas y amigos, donde la crítica acerba se mezcla al relato de las calamidades personales⁴³.

En la estilística de los modillones de esta iglesia de Villaveta, se ha dicho que se detecta la mano del Maestro de Cabestany, en los rostros de los personajes representados, así como en imágenes de animales⁴⁴. Este acróbata, sin embargo, no presenta los rasgos físicos característicos de la obra de este taller, por lo que se puede deducir la presencia de un segundo artista en la obra románica de la iglesia.

Olóriz: Ermita de San Pedro de Echano (último tercio del siglo XII). La escena que nos interesa se localiza en sendos canes de la cornisa exterior de la ermita. En uno de ellos vemos a un músico tocando la trompa. Está vestido con túnica de borde orlado y sentado. En un can que encontramos más adelante, aparece el contorsionista (fig. 9). Las figuras que hemos estudiado hasta el momento eran de acróbatas que realizan exhibiciones que son piruetas aéreas, como volteretas y otras acrobacias. En este caso se trata de un típico contorsionista que se apoya en el suelo para enseñarnos su pirueta: despliega todo su cuerpo en arco y enseña la cabeza entre las piernas.

Los dos modillones descritos no aparecen uno junto a otro, sino que en medio se encuentra una representación de la mujer impúdica. Vemos, como en Sangüesa, la cercanía de imágenes relativas a los pecados y a los juglares en un intento de demostrar la significación pecaminosa de estas escenas de juglaría.

Eunate: Iglesia de Santa María (hacia 1200) (fig. 10). El capitel que nos interesa se encuentra en una de las arquerías del lateral de la iglesia. Es interesante comprobar cómo el marco de apoyo ha cambiado y de las figuras de juglares situadas en puntos marginales de la iglesia —como modillones y metopas— pasamos a esta escena situada en un capitel del interior del templo. En la cara frontal del mismo, aparece la bailarina en pie, con los brazos llevados a la cintura, en posición de danza. Junto a ella, dos músicos simétricos que tañen el rabel. Se sitúan en los ángulos del capitel y dirigen sus rostros hacia el espectador, en lugar de a la danzante, lo cual provoca la apertura del marco hacia el visitante. Nuevamente la bailarina ejecuta una danza estática, sin apenas movimiento tal como la hemos visto en las representaciones de este tipo en Navarra. No parece haber relación entre esta escena y los otros capiteles de la Iglesia. Las representaciones esculpidas son variadas y no encontramos conexión entre ellas. Se observa la máscara que vomita roleos, ángeles trompeteros y otros capiteles con decoración vegetal. Estilísticamente la obra pertenece a un románico rural, sin apenas calidad artística. Las figuras están talladas con gran ingenuidad, sin detalle y presentan unos rasgos muy esquemáticos.

Estella: Parroquia de San Miguel. La escena se encuentra en un capitel que decora la ventana exterior del paño central del ábside. La representación se sitúa en un marco destacado, como es un capitel, pero pertenece al

43. KENAAN-KEDAR, N., *op. cit.*, p. 327.

44. SIMÓN, D.L., "Still more by the Cabestany master", en *Burlington Magazine*, CXXI (1979), 911, pp. 108-111.

exterior de la iglesia. La calidad escultórica es muy buena, se observa la misma mano que labra la mayor parte de la portada norte, con figuras de grandes rostros y cuerpos de pecho y cinturas marcadas.

La identificación de la escena trae ciertos problemas porque por las figuras representadas podríamos pensar en la Danza de Salomé. Ciertamente se ve un personaje músico, sentado, con los pies en cuclillas que toca el rabel. Junto a él la bailarina, en pie, que lleva las manos a la cintura. Al otro lado, la acróbata —es una mujer— que aparece cabeza abajo, sosteniéndose sobre las manos y agarrándose al collarino del capitel. Formalmente la composición es de gran belleza. El músico ocupa el ángulo del capitel y se transforma en eje de las dos figuras que se mueven al compás de sus sones: en el lateral izquierdo la acróbata y en el derecho, la bailarina. Iconográficamente se podría pensar en el rey Herodes tocando el rabel para acompañar el baile de su sobrina, junto a una saltimbanqui que actúa en el festín del rey. La Danza de Salomé, ya la hemos estudiado en una metopa de la portada de la misma iglesia, presenta puntos de semejanza: Salomé aparece en la misma posición, ligeramente ladeada, llevándose las manos a la cintura; además, los rostros son muy parecidos.

Sin embargo no se trata de la misma escena, ya que el músico no está coronado, rasgo fundamental para la identificación del rey bíblico. Se trata, por lo tanto, de una escena callejera, de música profana. En cualquier caso, es muy completa: incluye al músico con la danzante y la acróbata, todos en el mismo marco. Las escenas que la rodean no parecen tener relación entre sí: se ve la lucha de caballeros en el capitel del mismo lado y enfrente, animales del bestiario.

Tudela: Parroquia de María Magdalena (fines del siglo XII) (fig. 11). La imagen de la danzante se descubre en un modillón de la cornisa norte. Es una figura de la bailarina aislada, sin referencia musical. Aparece ésta totalmente contorsionada, desplegando con su cuerpo un arco. La posición es muy semejante a la de un acróbata, queda la cabeza boca abajo, la melena caída y se lleva las manos a la cintura. Es una imagen muy interesante esta del modillón tudelano, ya que es la primera imagen de bailarina contorsionista que nos encontramos en Navarra; por otro lado, se emparenta con las danzantes aragonesas, esculpidas en Uncastillo, Agüero, Ejea de los Caballeros y Alquézar.

Larumbe: Parroquia de San Vicente (siglo XIII). La figura analizada se encuentra en un modillón del tejeroz del pórtico sur. Se trata del acróbata, aislado, sin acompañante músico. Aparece totalmente flexionado, llevándose los pies a la cabeza y apoyándose sobre las manos. La figura es muy semejante a la de la iglesia de San Martín de Unx, que a su vez se parecía a la obra del Maestro de Uncastillo. El acróbata de Larumbe presenta un estilo más pobre, de menor calidad estética y prescinde del detallismo en la representación.

La Oliva: Monasterio de Santa María la Real (siglo XIII). Los modillones del tejeroz de la portada occidental están esculpidos con numerosas representaciones musicales. Pasamos a describirlas comenzando de izquierda a derecha:

El segundo modillón representa un hombre desnudo que toca un instrumento identificado con el tamboril, tamborete o tímpano y que además se

acompaña con un instrumento de viento. C. Fernández-Ladreda⁴⁵ ha encontrado instrumentos de este tipo en la Catedral de Pamplona. Dice que

"se trata de un conjunto organológico típico que ha perdurado hasta hoy: en el País Vasco por ejemplo lo encontramos reflejado en la característica combinación chistu-tamboril".

Y dice más adelante que era instrumento usado para amenizar bailes, según un documento de Pedro IV de Aragón.

El cuarto modillón representa un hombre joven que toca una cornamusa (fig. 12). Aparece descrita en un artículo de T. Alonso y García del Pulgar⁴⁶.

"La embocadura o unión del puntro con el odre está labrado en forma de cabeza humana, circunstancia muy común en la iconografía medieval, que recuerda a cornamusas presentes en las Cantigas",

más adelante dice que, por la posición del instrumento,

"El personaje no tañe sino sólo muestra la cornamusa".

La existencia de este instrumento queda demostrada a partir del siglo XI:

"El aire se introducía a través de una corta boquilla en un depósito formado por una vejiga de cerdo que se prolongaba en un caramillo de lengüeta doble; el instrumento podía tocarse con una sola mano, sosteniéndolo en horizontal ante la boca; había algunos ejemplos con dos tubos"⁴⁷.

Hay dos canecillos sin decoración musical, que pertenecen a una mujer y a un monje; el siguiente representa un exhibicionista que toca el rabel (fig. 13). Queda confirmado de este modo lo pecaminoso de la música profana y la confirmación de la idea de Weir y Jerman⁴⁸ con respecto a la interpretación de esta música por personajes desnudos.

Los dos siguientes no pertenecen a la iconografía musical. El canecillo número diez, representa un hombre que toca el *aulós* griego o flauta de doble caña (fig. 14). Por último, el modillón número doce ofrece un mono que toca una trompa, representación de sumo interés dado que presenta la música interpretada por un animal. No hay que olvidar que el mono ha sido considerado como un ser inmundo y, el hecho de que esté tocando este instrumento, otorga un carácter negativo a la música profana.

En conclusión, sobre la figuración musical de la portada del Monasterio de la Oliva diremos que ocupa un lugar importante, por el número de las representaciones y la variedad de instrumentos esculpidos. Se trata de escenificar el carácter pecaminoso de esta música, por ello aparece el hombre

45. FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., *Iconografía musical de la Catedral de Pamplona*, Pamplona, 1985, p. 31.

46. ALONSO Y GARCÍA DEL PULGAR, T., "Experiencias en la elaboración de un catálogo iconográfico musical de Navarra", en *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, XX (1988), 52, pp. 377-388.

47. TRANCHEFORT, F.R., *Los instrumentos musicales en el mundo*, Madrid, 1985.

48. WEIR, A. y JERMAN, J., *op. cit.*, pp. 42-43.

desnudo con el rabel o el mono trompetero. La misma alternancia de representaciones musicales con otras negativas como el animal del primer canecillo, el monje usurero o el hombre exhibicionista que se rasga la boca; confirma la opinión de que esta serie de canecillos está dedicada a los vicios.

Para finalizar con las representaciones de la música profana, no podemos dejar de nombrar las imágenes tan abundantes que sobre este tema hay en iglesias de Aragón, íntimamente vinculadas a las navarras a través del Camino de Peregrinación tanto estilística como iconográficamente:

En la iglesia de *Santa María de Uncastillo* (fecha de consagración 1155) interesa la gran cantidad de imágenes dedicadas al tema de la juglaría, que se encuentran en las arquivoltas de la portada y canecillos de las naves. En la tercera arquivolta comenzando desde el interior, destaca la serie de figuras dedicadas a los juglares, en la que se combinan escenas de músicos con acróbatas y bailarinas. Siguiendo el orden de izquierda a derecha, vemos un músico que toca una flauta de pan; dos bailarinas dándose la espalda con las manos llevadas a la cintura; un hombre arpista; un músico que toca el rabel; un contorsionista; un músico que toca la lira —está sostenida con las rodillas y tañida con ambas manos— (fig. 15); bailarina contorsionista que es ayudada en su flexión por un hombre; músico que toca la trompa, mujeres que tocan el tambor (fig. 16). Estas imágenes son de gran interés ya que presentan en una línea de figuras una seriación muy completa de escenas dedicadas a la música. El contorsionista es el personaje ya conocido que junta los pies con la cabeza, mientras describe un arco con su cuerpo; la bailarina es una atrevida composición en la que la danzante ejecuta la contorsión ya conocida en arco, pero en este caso, en lugar de contemplarla de perfil, aparece de frente; también hay instrumentos nuevos como el tambor, que hasta el siglo XIII no se ha visto en Navarra.

Los modillones de la cornisa son una atrevida relación de imágenes dedicadas a la vida profana. Los canecillos que relatan el tema de la juglaría son repetición de los que hemos visto en la portada. Vemos un conjunto de tres canecillos dedicados a la música y al baile, con los instrumentistas que tocan el rabel y la lira, distribuidos en sendos modillones y entre medio las bailarinas emparejadas que se dan la espalda para mirar cada una al músico que les corresponde (la composición es la misma que nos hemos encontrado en la arquivolta de la portada). Curiosamente, no son bailarinas acróbatas sino que inician un baile estático con las manos llevadas a la cintura, tal como se ha visto en Navarra. Vemos el modillón de la pareja ejecutando un paso de baile, en la que ella se contorsiona totalmente y despliega las manos y él, sentado, le ayuda en la acrobacia, tema muy semejante a la contorsión que hemos visto en la arquivolta. Por último, aparece un canecillo dedicado al acróbata, tal como lo conocemos de la portada sur y lo hemos visto en Navarra, en San Martín de Unx.

Concluyendo sobre el tema de las representaciones de juglaría, tanto en la portada sur como en los modillones de la nave, citaremos unas líneas de los autores de *Aragón Románico*

"del conjunto de la portada, aunque no haya un hilo narrativo claro, en cuanto a la secuencia y relación entre las escenas; vemos un predominio de escenas lúdicas y amorosas que nos hablan del espíritu de la *jocunditas*, aquel espíritu jubiloso del hombre cristiano del siglo XII, del que hablan san Bernar-

do, Hugo de Saint Víctor y otros escritores coetáneos. Pero este desenfado, alegría y locura contrasta con la atmósfera dramática de los capiteles: pecado, condenación, luchas... que ponen el aviso trágico entre tanta alegría y desenfreno"⁴⁹.

De esta interpretación de la portada se deduce el carácter negativo que se ha dado a estas imágenes de juglaría. Situadas al lado de representaciones de la lujuria, ira, avaricia, así como de figuras del bestiario, expresan el mundo de los pecados y el mal, y encuentran su castigo en los capiteles de la misma dedicados a la condena de los pecadores.

Agüero (Huesca), Iglesia de Santiago (segunda mitad del siglo XII). En la portada sur, lado izquierdo, se encuentran dos capiteles que nos interesan por representar ambos el tema de la bailarina. En el primero de ellos, vemos el comienzo del baile con la danzante llevándose las manos a la cintura, acompañada de un músico con arpa y otro con el rabel (fig. 17). En el segundo se representa el baile desenfrenado, con la bailarina ejecutando una brusca pirueta, en la que curva todo su cuerpo (fig. 18). Se puede interpretar como la continuación de la escena anterior, pero falta uno de los músicos y el que le acompaña ahora no toca la lira sino la trompa. Crozet estudia estas imágenes de bailarinas, tan profusas en el arte aragonés, y considera que no tienen una significación concreta sino que son escenas de género, imágenes de la vida cotidiana, dice

"Si hay aquí tentación y vicio, el castigo no le sigue".

Analiza el hecho de cómo es un tema muy querido al escultor de San Juan de la Peña y su taller, y que aparece repetido en diversas iglesias aragonesas como San Pedro el Viejo (Huesca), San Salvador de Ejea de los Caballeros (Zaragoza), San Nicolás de El Frago (Zaragoza), San Miguel de Biota (Zaragoza).

Concluimos con las representaciones de músicos, bailarinas y acróbatas en Navarra e iglesias de puntos cercanos como Aragón. Se han estudiado éstas analizando una a una cada imagen y viendo los puntos de semejanza y diferencias entre las distintas obras. Se ha mostrado la variedad de escenas relativas al tema de la juglaría y la multitud de formas que adopta. Por otro lado, la serie de instrumentos interpretados pertenecen al grupo de la música profana, callejera. El rabel o su semejante la vihuela de arco son los más interpretados, junto a la lira y arpa e instrumentos de viento como la trompa. Hammerstein, ya lo hemos visto en la presentación de su obra, diferencia los instrumentos tocados por personajes de carácter positivo, como los ángeles, los 24 ancianos del Apocalipsis, el rey David de los que tocan los juglares y animales músicos. Entre los llamados instrumentos del diablo figuran el "tímpano" o instrumentos de percusión como el tambor⁵⁰

49. CANELLAS LÓPEZ, A. y SAN VICENTE, A., *Aragón* (España Románica, 4), Madrid, 1974, pp. 336-343.

50. Para Hammerstein, "este tipo de instrumentos desempeñan un gran papel; desde la Baja Antigüedad, se relacionan con la magia y la muerte. Da pie a que los Padres de la Iglesia digan que están endemoniados. Tal como opinan Eusebio de Cesárea, Juan Crisóstomo

—aparece representado en La Oliva y Uncastillo—; la pandereta... y los de viento como la flauta, cuerno, trompa, bocina. En Navarra hemos visto varias figuras tocando la trompa. Los otros instrumentos representados: rabel, lira, arpa... también pueden ser tañidos por los ángeles y el mismo rey David; pero no aparecen en estas representaciones instrumentos más solemnes, propios de escenas litúrgicas, como el salterio, órgano, laúd.

IV. ANIMALES MÚSICOS

Los animales músicos esculpidos en Navarra son objeto de un estudio aparte, dedicado al análisis de la representación de los pecados capitales; así el burro músico es imagen de la acedia o pereza espiritual. La figura arquetípica del burro arpista inspiró la transposición de la imagen al macho cabrío, surgiendo el macho cabrío arpista, cuyo significado era muy semejante al del burro, añadiendo la simbolización del pecado de la lujuria. Es decir, la acedia o pereza espiritual surge de la continencia impuesta al monje por la castidad, que le predispone a un estado de desazón, una especie de laxitud espiritual. Asimismo la música interpretada por animales recibe un matiz negativo porque supone rebajar al intérprete a la condición animal. Esta música animal muchas veces aparece representada al lado de la de los juglares y músicos callejeros, queriendo mostrar su carácter pecaminoso.

En Navarra la única escena conocida de este tipo, se halla en los modillones de la cornisa del monasterio de la Oliva. En ella, aparece, junto a músicos humanos, un mono trompetista. Se conoce la imagen de la iglesia de Saint Mary en Barfreston, Kent (siglo XII); en las arquivoltas de la portada aparecen dos interesantes escenas de la conjunción de animales músicos y juglares. La primera de las composiciones representa un zorro arpista que toca su instrumento para que una bailarina ejecute una danza acrobática, tocando con las manos el suelo. La escena inferior es también muy curiosa en cuanto el músico —que aparece en el centro— tañe su rabel y le acompañan un burro con la lira y un perro con una trompa. Estos animales que tocan instrumentos son también negativos; hemos citado al mono, el zorro, el perro. También se conocen representaciones de la sirena con instrumentos, sea una cítara, una bocina... Recordemos la sirena esculpida en la puerta norte o de la Azabachería en la Catedral de Santiago de Compostela, que hoy se encuentra en la portada de Platerías. La sirena es un ser de cuerpo de pez, torso femenino desnudo y larga cabellera flotante. Como atributos, el pescado que porta en la mano izquierda y la bocina que lleva en su boca. En San Pantaleón de Losa (Burgos) una de las figuras de un capitel del pórtico representa una sirena con un rabel o vihuela de arco. La sirena tiene cola de pez pero el rostro no es femenino sino masculino —ostenta una hermosa barba— y aparece en actitud de tocar su instrumento. No olvidemos que forma parte de la esencia de la sirena su carácter musical; sus cantos constituían el medio de atracción de los marineros y los

mo, Orígenes, San Agustín, Gregorio el Grande... El tímpano simboliza lo pasajero, lo efímero de la carne, la muerte, puesto que está hecho con pieles de animales muertos", en HAMMERSTEIN, R., *op. cit.*, pp. 29-31.

instrumentos musicales servían de acompañamiento de estas melodías tentadoras.

Resulta interesante esta relación entre los seres de carácter negativo y la música dado que se trata de la oposición entre lo bueno y lo malo. Tanto el diablo como sus servidores aparecen representados como imitadores de lo "bueno" pero a la inversa. Es el "mundo al revés" que les llevará a transformarse en músicos, a interpretar cantos y bailes de forma semejante a como lo hacen los personajes santos, pero parodiándoles. De esta forma la música celestial, armónica y serena que parece oírse desde aquellos coros de piedra que constituyen los ángeles y ancianos del Apocalipsis en los tímpanos de las iglesias, se transformará en una música chirriante y grotesca, tal como se deduce de estas representaciones de animales músicos y temas de juglaría⁵¹.

La iglesia de San Miguel de Estella presenta un curioso demonio entre un dragón y una mujer que tiene como atributos unas campanillas tocadas con sendas manos (fig. 19)⁵². Este ser horrendo, de rasgos simiescos, se localiza en un contexto de pecados y bestias dado que debajo del dragón está la imagen de los usureros que son arrastrados al infierno por el macho cabrío. Este monstruo músico puede representar una imagen más de los animales con instrumentos, que refuerzan el carácter degradante de la música profana (el campanillero tiene cara simiesca, cola y pies de mono) o por la misma función de las campanillas —como instrumento de llamada o aviso— podría interpretarse como un diablo que anuncia la hora de los condenados. Su imagen sería una parodia de los ángeles trompeteros y tubicinantes que anuncian el Juicio Final. Russell⁵³ dice que entre los atributos del demonio están una espada ígnea y una barra de metal. Igualmente, afirma que puede llevar cadenas y hacerlas sonar, clara asociación con la idea actual del fantasma, y que, en cualquier caso, nos informa sobre el gusto por los instrumentos sonoros de los diablos.

Hammerstein recoge en su obra imágenes de demonios que se acompañan de instrumentos musicales, estos aparecen tocando trompas o bocinas en el mismo escenario infernal, mientras acosan a los condenados. La mayor parte de las representaciones pertenecen a la época gótica, pero es interesante la imagen que cita perteneciente al infierno de Santa Fe de Conques, en la que un demonio está martirizando a un condenado mientras sujeta un

51. Hammerstein recoge en su obra una pintura del Salterio de la abadía de Shaftesbury que representa una B inicial. En ella se pone de manifiesto la oposición entre la música solemne, hecha para alabar a Dios —personificada en David y el arpa—, y la música grotesca, demoníaca que se sitúa en un registro inferior y está representada por un demonio animalizado que toca el tambor (lám. 63).

52. C. Fernández-Ladreda nos habla de un ser fantástico con campanillas que aparece representado en la enjuta de la Puerta del Refectorio de la Catedral de Pamplona. Es un híbrido de cabeza y torso humano y cuerpo de león. Aparece tocando sendas campanillas y se empareja con un ser semejante que toca el tamboril y la flauta. La diferencia entre estos personajes se observa en los rasgos seniles del híbrido que toca la campanilla y los juveniles del tamborilero. Son seres fantásticos caracterizados como músicos que por su posición marginal en la representación —ocupan el espacio de las enjutas del arco, adaptándose al marco— se pueden considerar una crítica de la música callejera, interpretada por juglares. La imagen de San Miguel de Estella parece ser un interesante precedente formal en cuanto es un animal con instrumentos, pero por el contexto en que aparece la significación demoníaca también es posible.

53. RUSSELL, J.B., *Lucifer: the Devil in the Middle Ages*, London, 1984, p. 69.

arpa. La escena es muy significativa porque se convierte en un exponente románico de la música infernal y se localiza en una iglesia situada en el Camino de Santiago francés⁵⁴.

La literatura es abundante con respecto a los sonidos del demonio y del infierno, siempre referentes a animales. Así según Juan Crisóstomo, el canto del demonio suena como el aullar de los perros o el gruñir de los cerdos; Hammerstein dice que en un poema latino del siglo XI, se mezclan en el infierno el aullido del león y el sonido de las serpientes con las quejas de los condenados; Cesario de Heisterbach en el siglo XIII menciona que el sonido del demonio es como el gruñido del cerdo aunque a veces puede tomar el canto del cuco; Giacomo de Verona, también en el siglo XIII dice que el demonio aúlla como los lobos y ladra como los perros⁵⁵.

Continúa Hammerstein asegurando que de igual forma que se relacionan los animales con el demonio y su sonido, hay relación entre los animales músicos y los juglares, no sólo porque aparezcan en el mismo escenario, sino porque se identifican. Así en el siglo I a.C, Dion de Prusa, habla de perros y animales que aparecen como juglares; San Agustín relaciona los animales con los juglares y sostiene que hacen una música usual, sin base teórica o espiritual. Separa el concepto de *musicus* y *cantor*. Al cantor se le puede llamar animal o identificar con estos porque no es consciente de lo que hace.

Hammerstein finaliza el capítulo que venimos consultando con conclusiones de gran interés:

"nuestros estudios han demostrado cómo durante siglos aparecen de forma continua y estereotipada las mismas imágenes y valoraciones que se refieren a la música del demonio: juglares, animales y monstruos. Aunque haya transformaciones formales y estilísticas, lo esencial continúa constante. La base se adorna con el paso del tiempo; por ejemplo la Edad Media tardía es un arsenal de formas de representación de la música. El valor endemoniado de la misma se resalta por medio de la negación y el contraste, se opone a la música litúrgica; es lo contrario de la música ordenada por su carácter ruidoso, irregular y desproporcionado.

Especialmente negativos son los instrumentos como la flauta, el tímpano y el cuerno. Se tiende a que los instrumentos de música se consideren herramientas del demonio, por medio de la deformación de su función, forma y sonido. También desempeñan un gran papel los bailes. El baile humano es un arma del demonio, un medio de tentación al pecado.

En el fondo de todo esto, subyace el poder extasiante de la música"⁵⁶.

54. Otras imágenes son las de una iglesia de Champagne datada en el siglo XII donde aparece un demonio con un arpa (lám. 27); en 1280 se data el tímpano occidental de Notre Dame de Rouen en cuyo infierno se localizan un demonio con tímpano y flauta (lám. 14); al año 1300 pertenecen los frescos de St. Medardus de Brauweiler con representaciones infernales y el tambor entre los condenados (lám. 7) y finalmente también aparecen en una tabla al óleo de St. Lochner pintada hacia 1435 (lám. 10).

55. Citas tomadas de la obra de HAMMERSTEIN, R., *op. cit.*, pp. 64-65.

56. HAMMERSTEIN, R., *op. cit.*, pp. 92-93.



Fig. 1.

Fig. 2.



Fig. 3.



Fig. 1. Catedral de Tudela. Capitel del claustro: Salomé y banquete de Herodes.
Fig. 2. San Martín de Unx. Portada occidental. Modillón del acróbata.
Fig. 3. Ermita de la Concepción de Arce. Modillones de la nave.

Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



- Fig. 4. Ermita de la Concepción de Arce. Modillón de la nave: hombre con lira.
Fig. 5. Iglesia de San Martín de Artaiz. Modillón de la portada sur: hombre con lira.
Fig. 6. Iglesia de San Martín de Artaiz. Modillón de la portada sur: bailarina.
Fig. 7. Iglesia de San Martín de Artaiz. Modillones de la portada sur: músicos.

Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



- Fig. 8. Iglesia de Santa María la Real de Sangüesa. Portada sur: Modillón del juglar.
Fig. 9. Ermita de San Pedro de Echano. Modillón de la nave: contorsionista.
Fig. 10. Santa María de Eunate. Capitel del interior: músicos y bailarina.
Fig. 11. Iglesia de la Magdalena de Tudela. Modillón de la nave: bailarina.

Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 12. Monasterio de Santa María de la Oliva. Portada occidental: hombre con cornamusa.
Fig. 13. Monasterio de Santa María de la Oliva. Portada occidental: hombre desnudo con rabel.
Fig. 14. Monasterio de Santa María de la Oliva. Portada occidental: hombre con flauta de doble caña.

Fig. 15



Fig. 16



Fig. 15. Iglesia de Santa María de Uncastillo (Zaragoza). Arquivolta de la portada sur: músicos y acróbata.
Fig. 16. Iglesia de Santa María de Uncastillo (Zaragoza). Arquivolta de la portada sur: músicos y bailarina.

Fig. 17



Fig. 19



Fig. 18

- Fig. 17. Iglesia de Santiago de Agüero (Huesca). Portada occidental: bailarina.
Fig. 18. Iglesia de Santiago de Agüero (Huesca). Portada occidental: bailarina contorsionista.
Fig. 19. Iglesia de San Miguel de Estella. Arquivolta extrema de la puerta norte: mono músico.

RESUMEN

En el estudio presentado se pretende realizar un análisis iconográfico de las imágenes caracterizadas como *música profana* en el arte románico del Camino de Santiago. Para ello se define el carácter de la música a través de la presentación de textos de la época en los que se condenan las profesiones de los juglares, músicos callejeros, etc. Se pasa a la imagen artística y se parte de la representación de Salomé, centrándose en los músicos, acróbatas y bailarinas, para concluir en la música degradada, interpretada por animales y el diablo. La relación de imágenes navarras se compara con otras presentes en otros puntos del Camino, hispano o francés.

SUMMARY

In this article I try to make an iconographic analysis of some Romanesque images called *profane music*, localized in the *Way of Saint James* in Navarra. First, I define the concept of the music from some contemporanean authors' points of view, authors who, in all cases, condemn the professions of the jugglers, musicians, acrobats... In the artistic field, I start with a study of the representation of Salome, continuing with an analysis of the musicians, acrobats and female dancers' ones. I finish studying the animal and devil music. Those images are compared with similar representations in other places of the French and Spanish Pilgrimage Road.