

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

GRADO EN HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA



**Universidad de Valladolid**

**LOS MÚSICOS SILENTES DEL PÓRTICO DE LA  
MAJESTAD DE LA COLEGIATA DE SANTA MARIA  
LA MAYOR DE TORO**

**REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA E ICONOGRÁFICA**

Alumno: Sandra Martín Lorenzo

Tutor: Dr. Juan Peruarena Arregui

Curso Académico: 2013-2014

30 de Julio del 2014



**LOS MÚSICOS SILENTES DEL PÓRTICO DE LA  
MAJESTAD DE LA COLEGIATA DE SANTA MARIA  
LA MAYOR DE TORO**



---

## RESUMEN

---

El presente Trabajo Fin de Grado trata una aproximación de carácter iconográfico-musical sobre un ejemplo señalado del patrimonio artístico de Castilla y León: el Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Toro. En primer lugar, se ha realizado un inventario razonado de la iconografía, mediante una revisión bibliográfica, para situar historiográficamente el objeto de estudio, con el fin de demostrar el interés que la aplicación de la iconografía musical tiene para el entendimiento holístico de este conjunto monumental.

En segundo lugar, se ha trabajado en la revisión organográfica de los reyes músicos y en la identificación organológica de los instrumentos musicales representados en su programa iconográfico (corpus central de este TFG), pudiendo divisar la gran influencia que tuvo el Camino de Santiago en España durante la Edad Media, mediante unas comparativas iconográfico-musicales con otros pórticos españoles, cuyo punto de cohesión fueron las peregrinaciones articuladas por la ruta jacobea, la fuente más importante de difusión de la iconografía-musical en la España medieval.



## **LISTA DE ILUSTRACIONES**





II.1. Colegiata de Santa María la Mayor de Toro; parte inferior del Pórtico de la Majestad. Estudio Fot. José Zamorano, col. de la autora.....	51
II.2. Parte superior del Pórtico de la Majestad. Fotografía realizada para este TFG por el fotógrafo José Zamorano .....	52
II. 3. Colegiata de Santa María la Mayor de Toro; inscripción situada en el dintel y transcripción de la misma por el historiador José Navarro Talegón, <i>Restauración de la Portada de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro, más el informe técnico</i> (Madrid: El Viso, 1996), 56 .....	55
II. 4. Colegiata de Santa María la Mayor de Toro; detalle del agujero que se realizó en el tímpano. Estudio Fot. José Zamorano, col. de la autora.....	57
II. 5. Colegiata de Santa María la Mayor de Toro; planta. Ángel Casaseca, <i>Plan director. Determinaciones del plan director</i> (Zamora: Excma. Dip. Prov. Zamora-Secc. Patrimonio Histórico de Zamora, 2000), 4.....	58
II. 6. Colegiata de Santa María la Mayor de Toro; alzado Este. Ángel Casaseca, <i>Plan director. Determinaciones del plan director</i> (Zamora: Excma. Dip. Prov. Zamora-Secc. Patrimonio Histórico de Zamora, 2000), 4.....	58
II. 7. Colegiata de Santa María la Mayor de Toro; alzado Norte. Ángel Casaseca, <i>Plan director. Determinaciones del plan director</i> (Zamora: Excma. Dip. Prov. Zamora-Secc. Patrimonio Histórico de Zamora, 2000), 4.....	59
II.8. Colegiata de Santa María la Mayor de Toro; alzado Sur. Ángel Casaseca, <i>Plan director. Determinaciones del plan director</i> (Zamora:	

Excma. Dip. Prov. Zamora-Secc. Patrimonio Histórico de Zamora, 2000), 4.....	59
II. 9. Colegiata de Santa María la Mayor de Toro; pórtico Norte. Estudio Fot. José Zamorano, col. de la autora .....	60
II. 10. Colegiata de Santa María la Mayor de Toro; detalle del dintel del vano de acceso. Estudio Fot. José Zamorano, col. de la autora.....	64
II. 11. Catedral de León; fachada occidental, pórtico de la Virgen Blanca. <a href="https://c1.staticflickr.com/5/4053/4668579177_3a549e851d_z.jpg">https://c1.staticflickr.com/5/4053/4668579177_3a549e851d_z.jpg</a> , acceso 20/5/2014 .....	66
II.12. Notre Dame de París; pórtico de los Apóstoles. Fot. de la autora .....	69
II. 13. Catedral de Ciudad Rodrigo; pórtico del Perdón. <a href="http://pictures2.todocoleccion.net/tc/2012/11/14/34242716.jpg">http://pictures2.todocoleccion.net/tc/2012/11/14/34242716.jpg</a> ; acceso 20/5/2014.....	70
II.14. Catedral de Ciudad Rodrigo; pórtico del Perdón, detalle. José Luis Alonso Ortega, <i>Enciclopedia del románico en Castilla y León, vol.1, Salamanca</i> (Palencia: Fundación Santa María la Real Centro de Estudios del Románico, 2007), 149.....	70
II.15.Catedral de Burgos; pórtico del Sarmental. <a href="http://www.lasalle.es/santanderapunes/arte/gotico/escultura/burgos_catedral_puerta_sarmental_entera.jpg">http://www.lasalle.es/santanderapunes/arte/gotico/escultura/burgos_catedral_puerta_sarmental_entera.jpg</a> ; acceso 22/5/2014 .....	71
II. 16. Catedral de Santiago de Compostela; pórtico de la Gloria. <a href="http://historiadoreshistoricos.files.wordpress.com/2010/07/fotoport_libro2.jpg">http://historiadoreshistoricos.files.wordpress.com/2010/07/fotoport_libro2.jpg</a> , acceso 22//5/2014.....	72

## ÍNDICE GENERAL



I. Introducción .....	13
I.1. Planteamiento general del trabajo: presentación y justificación .....	15
I.2. Marco teórico y estado de la cuestión.....	19
I.3. Objetivos, fuentes y metodología.....	31
II. El soporte de la representación .....	47
II.1. Contexto y descripción general.....	49
II.2. El trabajo de Domingo Pérez y Juan Gil de Zamora en el Pórtico de la Majestad de Toro: aportaciones e influencias .....	62
III. El contenido de la representación .....	75
III.1. Presentación del programa iconográfico del Pórtico de la Majestad y posibles significados .....	77
III.2. Inventario de los <i>reyes músicos</i> : Revisión organográfica e identificación organológica de los instrumentos musicales del Pórtico de la Majestad.....	88
IV. Conclusiones.....	259
V. Bibliografía .....	263



## **I. INTRODUCCIÓN**





## I.1. Planteamiento general del trabajo: presentación y justificación

La elección de este tema para el Trabajo Fin de Grado surge de mi interés hacia la iconografía musical y la importancia que esta puede tener con fines documentales y de investigación. Un ámbito científico propicio, por otra parte, para abordar uno de los hitos monumentales de mi ciudad, Toro, cuya Colegiata posee un rico e interesante pórtico cuajado de silentes resonancias musicales.

Se entiende por iconografía musical la disciplina que estudia y analiza históricamente las imágenes de contenido musical con objeto de documentar la biografía de un músico, aspectos particulares de la cultura de una época determinada, características organológicas de instrumentos musicales o para evidenciar relaciones recíprocas entre dichas imágenes y el ámbito cultural al que pertenecen. La iconografía musical ha adquirido un lugar preponderante dentro de la musicología, porque esta disciplina científica tiene la capacidad de ofrecer información acerca de contenidos musicales que, en ocasiones, los documentos escritos no proporcionan. Por otra parte, la iconografía musical se revela como una opción científica transdisciplinar por definición, al hermanar las competencias de diversos ámbitos y trabajar en pos de una historiografía donde la música, entre las artes, aparezca rigurosamente inscrita en el contexto cultural, ideológico e icónico que le confiere sentido.

Es en el ámbito de la Historia del Arte, a partir del s. XX, cuando los términos iconografía e iconología adquieren su significado de identificación, clasificación y análisis de las imágenes, según una orientación contraria al formalismo estricto y al positivismo rígido, al permitir el estudio de la unión del signo —*forma*— con un contenido espiritual concreto —*significado histórico*—, y cómo éste es expresado a través de la imagen, concentrándose tanto en los contenidos de la obra de arte como en su transmisión a lo largo de la Historia. Sin embargo, el término iconología es de larga tradición en la cultura occidental, y así aparece ya a finales del siglo XVI en la célebre obra de Cesare Ripa, quien publicó en 1593 una colección de alegorías denominada *Iconología; ovvero descrizione di diversi imagini cavate dall'antichità et di propria inventione*<sup>1</sup>, cuya finalidad era la de ayudar a poetas, escultores y pintores en la

---

<sup>1</sup> Cesare Ripa, *Iconología; ovvero descrizione di diversi imagini cavate dall'antichità et di propria inventione* (Roma: Appresso Lepido Facii G. Olms, 1603);

representación de conceptos abstractos (virtudes, vicios, sentimientos y pasiones humanas). Además, en relación a este tema, destacan otros trabajos que señalan la mencionada tradición iconológica y se extienden desde Giorgio Vasari<sup>2</sup> y Gotthold Ephraim Lessing<sup>3</sup>, hasta los padres de la iconografía contemporánea en las figuras de Aby Warburg<sup>4</sup>; Fritz Saxl<sup>5</sup> o Erwin Panofsky<sup>6</sup>, proyectándose en estudiosos del s.XXI como Manuel Castiñeiras<sup>7</sup> y Michael Holly<sup>8</sup>, por citar sólo dos ejemplos.

La iconografía musical es una rama de la Historia de la música que atañe al análisis y a la interpretación de material musical contenido o representado en obras de arte, artesanía, artes decorativas, etc. si bien el término no describe la disciplina que trata del significado o la materia musical en sí misma. Carmen Rodríguez Suso afirma que el uso de la iconografía consiste en la utilización de materiales visuales como documento y que estos son una reserva de información sobre organología histórica, corrientes y estilos, cuestiones interpretativas, y un largo etcétera de detalles. Independientemente de la calidad artística del soporte, esta disciplina centra su foco en la utilidad y en el tipo de información que aporta al estudio musicológico, empleando para ello la experiencia y los métodos de la Historia del Arte para identificar los temas, así como las técnicas de la Antropología y la Historia cultural e intelectual, etc. para explotar esos materiales<sup>9</sup>. Las imágenes aportan información que no se podría adquirir de otro modo, ya que los instrumentos no perviven y la documentación escrita en muchas ocasiones no suministra suficiente información. De hecho, cuando la subdisciplina aún no estaba definida y, por supuesto, no se consideraba una forma de saber con identidad propia, numerosos tratadistas musicales de los siglos XVI, XVII y XVIII recurrieron a ella de manera intuitiva (Vincenzo Galilei, Michael Praetorius,

---

<http://bivio.filosofia.sns.it/bvWorkTOC.php?authorSign=RipaCesare&titleSign=Iconologia1603>, acceso 15/3/2014.

<sup>2</sup> Giorgio Vasari, *Ragionamenti del signor Giorgio Vasari sopra le INVENZIONI da lui dipinte en Firenze nel Palazzo Vecchio estafa Francesco de Medici allora Principe di Firenze* (Florenca: Pisa. N. Capurro, 1823); <https://archive.org/details/ragionamentidels00vasa>, acceso 15/3/2014.

<sup>3</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *La ilustración y la muerte: dos tratados* (Madrid: Debate/CSIC, 1992).

<sup>4</sup> Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity* (Los Ángeles: Getty Research Institute, 1999).

<sup>5</sup> Fritz Saxl, *La vida de las imágenes, estudios iconográficos sobre el arte en la Edad Media*, trad. Federico Zaragoza Alberich (Madrid: Alianza, 1989).

<sup>6</sup> Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología* (Madrid: Alianza, 2008); Ídem, *El significado de las artes visuales* (Madrid: Alianza, 1998).

<sup>7</sup> Manuel A. Castiñeiras González, *Introducción al método iconográfico* (Barcelona: Ariel, 1998).

<sup>8</sup> Michael A. Holly, *Iconografía e iconología. Saggio sulla storia intellettuale* (Milán: Jaca Books, 1992).

<sup>9</sup> Carmen Rodríguez Suso, *Prontuario de musicología. Música, sonido, sociedad* (Barcelona: Clivis, 2002), 147-148.

Marin Mersenne, Athanasius Kircher, Charles Burney o Martin Gerbert), para poder conocer ciertos detalles de prácticas musicales pretéritas que de otra manera les resultaban inaccesibles. Sin embargo, no será hasta el siglo XX, y ello muy paulatinamente, cuando la iconografía/iconología musical se asiente por pleno derecho en el ámbito musicológico.

Desde comienzos de la centuria, cada vez más investigaciones han fijado su atención en la iconografía musical, la cual aporta un material y una información muy valiosa en el ya referido caso de que las fuentes documentales sean escasas o inexistentes. Hugo Leichtentritt redacta un artículo precursor en 1905-1906<sup>10</sup>, en el que destaca la importancia de las fuentes escultóricas para ampliar conocimientos sobre la música instrumental de la Edad Moderna europea; posteriormente, en 1930, G. Kinsky publica una *History of Music in Pictures*<sup>11</sup>, en cuyo prólogo, Eric Blom expone la clara trascendencia de la iconografía en la música, al igual que en otros campos no musicales, para solucionar problemas de orden práctico. Otros pioneros a la hora de utilizar materiales gráficos como parte de sus investigaciones musicales fueron Francis William Galpin<sup>12</sup> o el destacado Curt Sachs<sup>13</sup>, interesándose por esta especialidad, porque realmente les servía para acreditar sus trabajos sobre instrumentos musicales, lo que condicionó que la iconografía musical se orientara hacia temas organológicos, pues gracias a esta disciplina se pueden evidenciar las funciones de los instrumentos, las prácticas musicales o los contextos de ejecución... De esta manera, el valor de la iconografía ha ido siendo reconocido por cada vez más investigadores, como Valentin Denis<sup>14</sup>, Reinhold Hammerstein<sup>15</sup> o Emanuel Winternitz<sup>16</sup> en tanto evidencia

---

<sup>10</sup> Hugo Leichtentritt, "Was lehren uns die Bildwerke des 14.-17. Jahrhunderts über die Instrumentalmusik ihrer Zeit?", *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, núm. 7 (1915): 604-622.

<sup>11</sup> Georg Kinsky, *Una historia de la música en imágenes*, trad. Eric Blom (London: JM Dent, 1930).

<sup>12</sup> Francis William Galpin es el inspirador de la Galpin Society, con sede en Reino Unido, que investiga la historia, construcción, desarrollo y uso de los instrumentos musicales a lo largo del tiempo. En su obra *The music of the Sumerians and their immediate successors, the Babylonians and Assyrians* (Cambridge: Cambridge University Press, 1937; Reed. New York: Cambridge University Press, 2011), desarrolló una de las primeras clasificaciones organológicas centradas en las representaciones iconográficas.

<sup>13</sup> Curt Sachs publica en la década de los años 20-40 algunos estudios que resultarían fundamentales para consolidar la línea organológica basada en referentes iconográficos: *Altägyptische Musikinstrumente*, (Leipzig: J. C. Hinrichs, 1920) y *The History of Musical Instruments* (Buenos Aires: Centurión, 1940).

<sup>14</sup> Valentin Denis, "Musical Instruments in Fifteenth Century Netherlands and Italian Art", *The Galpin Society Journal*, núm. 2 (March 1949): 32-46.

<sup>15</sup> Reinhold Hammerstein, "Musik und bildende Kunst Zur Theorie und Geschichte ihrer Beziehungen", *Imago musicae 1984: International Yearbook of Musical Iconography*, ed. Tilman Seebass, vol. 1 (Durham: Duke University Press, 1984).

musicológica, siendo este último un destacable ejemplo en el campo de la musicología histórica, además de un destacado profesional encargado de organizar la colección de instrumentos musicales del Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

Centrándonos en el tema que nos ocupa, sobre el Pórtico de la Majestad se han realizado algunos estudios arquitectónicos e iconográficos, pero no se conservan fuentes documentales de la época en las que se puedan verificar fechas, autores, influencias...etc., una circunstancia particularmente evidente en el caso de los instrumentos musicales representados en el programa escultórico que lo anima. Una cuestión debatida en el último simposio dirigido por el músico y folclorista Joaquín Díaz González, que tuvo lugar en Urueña el pasado 9 y 10 de abril del 2013 bajo el título *La música silente*, y que despertó mi interés por este objeto de estudio. Así, en este Trabajo Fin de Grado me propuse realizar una revisión historiográfica y una clasificación organológica de dicho Pórtico, cuyo legado iconográfico y organológico pretendo inventariar, sistematizar y analizar en las páginas que siguen.

Dentro del Pórtico se encuentra toda una serie de representaciones iconográficas musicales verificadas en las figuras de los dieciocho reyes músicos situados en la sexta archivolta, el rey David portando un instrumento situado en una columna de la jamba, los dos músicos situados en la escena del Juicio Final, a ambos lados de Cristo y las almas, y cuatro músicos más, dos en las mochetas y dos a ambos lados del parteluz. Antes de nada, resulta necesario describir el entorno en el que está situado este Pórtico, para establecer un contexto tanto histórico como constructivo de la Colegiata, que contribuya a situar ordenadamente el objeto de estudio, el Pórtico de la Majestad y su iconografía musical. Se hace preciso porque el entorno constructivo del Pórtico de la Majestad se ha desarrollado en fases sucesivas, desde la segunda mitad del s. XII (1170 aproximadamente), cuando se inicia la construcción, hasta finales del s. XIII o incluso principios del s.XIV, que es cuando se fecha la conclusión el pórtico.

Debido a la falta de estudios iconográficos musicales completos del Pórtico de la Majestad decidí llevar a cabo una revisión historiográfica, para ofrecer una visión general del conjunto y, por otro lado, realizar una clasificación iconográfico-musical

---

<sup>16</sup> James Delihias, *Wintermiz: Notes on a Well-Tempered Curator* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1983)

exhaustiva. El motivo de la realización de este trabajo es destacar la importancia de la iconografía musical como objeto de estudio, no solo hoy en día, sino también la que tuvo en el siglo XIII.

## I.2 Marco teórico y estado de la cuestión

Desde hace ya un tiempo y en consonancia con otras derivaciones epistemológicas sufridas por las ciencias históricas en general, la iconografía ha adquirido una gran importancia dentro del terreno particular de los estudios medievales. Junto a las fuentes escritas, cada vez cobran mayor interés las informaciones que proporcionan las imágenes: pintura, escultura, orfebrería, cerámica, tapices, miniatura, numismática, heráldica... y toda la amplitud de opciones proporcionadas por las genéricamente denominadas *fuentes iconográficas*. Pueden presentarse sobre soportes muy diversos (desde un pergamino hasta el muro de una iglesia) y, aunque algunas son enormemente conocidas, otras están todavía por descubrir, o al menos por “explorar” historiográfica y musicológicamente, hermanando ambas disciplinas en una línea de trabajo híbrida por naturaleza, pero altamente especializada por definición<sup>17</sup>.

Toda imagen cuenta con una historia y, por tanto, es una forma importante de documento histórico y de testimonio ocular imprescindible para el conocimiento y la comprensión del pasado. En su investigación, el historiador se ve obligado a leer entre líneas, para percatarse de cualquier detalle o ausencia de este, con el fin de obtener pistas u información. El uso de las imágenes, así pues, es muy similar al de los textos, los cuales hay que saber “leer”, para adquirir del mismo la información precisa, habilidad que es igualmente necesaria en lo que se refiere a las imágenes. Es indudable que también han de responder a nuestras preguntas, pero para ello hay que saber formularlas, así como conocer el lenguaje y la sintaxis de la respuesta para poder entender lo que nos dicen<sup>18</sup>. Hay que tener presente que las imágenes obedecen a convenciones y nunca hay que olvidar el contexto en el que aparecen. Una imagen es

---

<sup>17</sup> Jordi Ballester, “Iconografía musical: una disciplina entre la musicología y la historia del arte”, *Edades: revista de Historia*, núm. 10 (2002): 147-156.

<sup>18</sup> Una buena introducción general puede encontrarse en la obra, en dos volúmenes, de François Garnier, *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique. Grammaire des gestes* (París: Le Leopard d'Or, 1982-1989). Un carácter más escolar tiene el libro de Christiane Raynaud, *Le commentaire de document figuré en histoire médiévale* (París: A. Colin, 1997).

siempre una suma de elementos diversos, y su interpretación tiene que tomar en consideración todo el conjunto, no sólo una parte del mismo.

Igual que en el caso de las fuentes escritas, también en el de las iconográficas se trata de obtener informaciones que nos hablen sobre el objeto de investigación, atendiendo a la evolución, al cambio. En este sentido, se hace preciso también aquí “seriar” las respuestas, y las fuentes, es decir poner en relación unas con otras y observar los cambios y las constantes. Pero incluso cuando esa operación no es posible, la fuente iconográfica puede proporcionar suficiente luz sobre diversos temas de investigación, aportando algunos datos complementarios en ocasiones, y fundamentales en otros<sup>19</sup>. En todos los casos, proporcionan una visión propia de la sociedad del pasado, de su mentalidad y de su forma de entender las cosas, puntual en ocasiones, general en otras. Por lo tanto, lo mismo que en el caso de otras “ciencias auxiliares”, se hace preciso recurrir a la iconografía, como herramienta para poder extraer la información precisa de ese tipo de fuentes, pero obviamente no se trata de quedarse con la descripción de las imágenes, sino de analizarlas buscándoles un sentido preciso en relación con la investigación en curso. Se pasa así a utilizar el método iconológico que permite saltar del análisis de los problemas de formas y técnicas a esferas más internas de la representación, permitiendo extraer de la imagen estudiada, informaciones sobre la sociedad que la vio nacer: su forma de hacer, de pensar, de estar y relacionarse; sobre sus problemas, preocupaciones y creencias; sobre su representación del mundo y de la sociedad; en definitiva datos históricos que nos ayudarán a acercarnos al pasado y comprenderlo. Las ideas subyacentes en las formas artísticas que inundan la cultura material del medioevo occidental se consideran un lenguaje expresivo en sí mismo, que facilita modelos de comunicación, en donde a los posibles significados primarios se le añaden otros de carácter alegórico, metafórico o simbólico.

Si bien es cierto que los principales desarrollos de esta línea de trabajo parecen asociarse, al menos en cuanto a su labor pionera, a la escuela medievalista francesa. En el caso español también se asiste a un relativamente reciente auge de la impostación iconográfica en la historiografía medieval, tal y como demuestra su presencia entre los

---

<sup>19</sup> Jean-Claude Schmitt y Jérôme Baschet, *L'image: fonctions et usages des images dans l'Occident médiévale* (París: Le Leopard d'Or, 1995); Jérôme Baschet, *Testo e immagine nell'Alto Medioevo* (Spoleto: Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1994); Jacques Le Goff, *Un Moyen Age en images* (París: Hazan, 2000).



intereses de la *Sociedad Española de Estudios Medievales* (SEEM). Una de las publicaciones más destacadas dentro de esta rama especializada de conocimiento es la *Revista Digital de Iconografía Medieval* de la Universidad Complutense de Madrid, que ofrece un amplio panorama de la investigación actual al respecto<sup>20</sup> y que aglutina las diversas tendencias, orientaciones e intereses que dan cita y animan los debates académicos, ya iniciados por autores hoy de referencia como Joaquín Yarza Luaces<sup>21</sup>, considerado un destacado medievalista hispano que ha realizado abundantes estudios acerca de este periodo iconográfico en España; o Manuel Antonio Castiñeiras González<sup>22</sup> profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona que realiza en 1993 su tesis doctoral sobre la iconografía medieval hispana entre los siglos XI-XIV.

Parece evidente que en las representaciones iconográficas se detectan unos tópicos religiosos comunes, utilizados de manera programática como herramienta de enorme utilidad para instruir, educar y reforzar los modelos emanados desde la institución hegemónica de esta época, la iglesia, por lo que su proliferación en todo tipo de soportes artísticos y monumentales es una constante a lo largo de todo el período. Pero, más allá del famoso cliché de las “Biblias en piedra” y de la preponderancia de la iconografía religiosa, en el ámbito de la iconografía medieval se estudian, actualmente, diversos campos que incluyen una gran disparidad de temas, tales como los espectáculos, la vida urbana, la órbita de lo civil, lo militar y lo profano, las estructuras y tensiones sociales (estamentos, grupos y clases), la presencia y representación de la alteridad (otras etnias, otras religiones, otros discursos), la expansión y recepción de influjos foráneos o los itinerarios en la formación y transformación de conceptos, ideas y valores, según se tratará de demostrar a continuación.

En la necesariamente apretada panorámica sobre la pluralidad de focos de estudio atendidos por la iconografía medieval, resulta necesario comenzar por el ámbito religioso, según la visión comprensiva y generalista iniciada por trabajos pioneros como el de Louis Réau<sup>23</sup>, que sentó sólidos fundamentos al sistematizar una recopilación de tópicos en el arte cristiano occidental desde la Edad Media. En esta línea, si bien

---

<sup>20</sup> [www.ucm.es/bdiconografiamedieval/rdim](http://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/rdim) (consulta: 10/04/2014).

<sup>21</sup> Joaquín Yarza Luaces, *Estudios de iconografía medieval española* (Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1984).

<sup>22</sup> Manuel Antonio Castiñeiras González, “La iconografía de los meses en el arte medieval hispano: siglos XI-XIV” (Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 1993).

<sup>23</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano: introducción general* (Barcelona: Serbal, 2000).

ampliando la perspectiva desde el sistema de interrelaciones entre la iconografía medieval religiosa y la profana, destacan algunos especialistas españoles actuales, como Santiago Sebastián López<sup>24</sup>, quien ha estudiado, asimismo, la dimensión simbólica del imaginario artístico del período<sup>25</sup>, como también lo ha hecho Ana María Quiñones Costa<sup>26</sup>. El elenco de expertos focalizados sobre diversos aspectos de la iconografía religiosa medieval es muy amplio, pudiendo citarse, entre otros, a José Hernández Díaz<sup>27</sup>, Gabriel Llompart<sup>28</sup> (bajo una específica acotación geográfica), Ángel Sicart Giménez<sup>29</sup> o Vicent Francesc Zuriaga Senent<sup>30</sup>.

Sobrepasando el dominio religioso y adentrándose en el mundo profano, a partir de la década de los noventa han comenzado a hacerse cada vez más frecuentes los estudios sobre matrices espectaculares contenidos en la figuración medieval; así, cuestiones relativas a los espectáculos a través de la iconografía de los juglares, las fiestas y los juegos, las liturgias dramatizadas, los carnavales o las representaciones teatrales y parateatrales aparecen estudiadas en la obra de Agustín Gómez Gómez<sup>31</sup>, Julio Ignacio González Montañés<sup>32</sup> o el estudio de Francesca Español Bertrán<sup>33</sup> que, además de incidir en ciertos paradigmas de representación feudal (en concreto el *córrer les armes*, quebrantamiento de escudos y arrastre de banderas) abunda en la pervivencia y los canales de transmisión de la tradición latina (*funus imperatorum*) a través de sus reflexiones iconográficas en territorio peninsular.

---

<sup>24</sup> Santiago Sebastián López, *Iconografía medieval* (Donostia: Argitaletxea, 1988).

<sup>25</sup> Santiago Sebastián López, *Mensaje simbólico del arte medieval: arquitectura, liturgia e iconografía* (Madrid: Encuentro, 2009).

<sup>26</sup> Ana María Quiñones Costa, “La decoración vegetal en la Alta Edad Media Española: su simbolismo” (Tesis doctoral, Departamento de arte medieval, 1992).

<sup>27</sup> José Hernández Díaz, *Iconografía medieval de la Madre de Dios en el antiguo reino de Sevilla* (Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1971).

<sup>28</sup> Gabriel Llompart, *La pintura medieval mallorquina: su entorno cultural y su iconografía*, 4 vols. (Palma de Mallorca: Luis Ripoll, 1977-80).

<sup>29</sup> Ángel Sicart Giménez, *La iconografía de Santiago ecuestre en la Edad Media* (Santiago de Compostela: Compostellanum, 1982).

<sup>30</sup> Vicent Francesc Zuriaga Senent, “La imagen devocional en la orden de Nuestra Señora de la Merced: tradición, formación, continuidad y variantes” (Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2004).

<sup>31</sup> Agustín Gómez Gómez, “Musicorum et cantorum magna est distantia. Los juglares en el arte románico” *Cuadernos de Arte e Iconografía* IV, núm. 7 (1991): 67-73; Ídem, *Consideraciones sobre la iconografía de los juglares en el arte románico* (Madrid: Polifemo, 1999)

<sup>32</sup> Julio Ignacio González Montañés, “Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (siglos XI-XV)” (Tesis doctoral, Facultad de Geografía e Historia, 2002).

<sup>33</sup> Francesca Español Bertrán, “El “córrer les armes”: un aparte caballeresco en las exequias medievales hispanas”, *Anuario de estudios medievales* II, núm. 37 (enero-junio 2007): 867-905.



Otros, como Fernando Galván Freile<sup>34</sup> se centran en el imaginario vinculado al estamento militar del sistema feudovasallático, a las dinámicas sociales (Agustín Gómez Gómez<sup>35</sup>) y la organización laboral de la incipiente cultura urbana (Beatriz Mariño López<sup>36</sup>) o a los ciclos estacionales y el calendario de trabajos agrícolas (Manuel Antonio Castiñeiras González<sup>37</sup>), la ya mencionada alteridad cultural, bien de base religiosa (Paulino Rodríguez Barral<sup>38</sup> se centra en la imagen del judaísmo, por ejemplo), bien de adscripción social (Agustín Gómez Gómez<sup>39</sup> se ocupa de los peregrinos, los viajeros y los pobres...) o bien como el resultado de mixtificaciones derivadas de aportaciones exógenas (los trabajos de Francisco Singul Lorenzo<sup>40</sup> Keiko Ozaki<sup>41</sup> son buen ejemplo de ello).

Según puede comprobarse, la iconografía medieval en España ha ido adquiriendo una creciente importancia, debido al reconocimiento de sus capacidades científicas, a la que no es ajeno el campo musical. Numerosos musicólogos la han adoptado como herramienta de trabajo, tal y como aparece reflejado en la recopilación bibliográfica que sobre la disciplina publicara Cristina Bordas a principios de la década de los noventa en AEDOM<sup>42</sup>, una asociación que impulsa con particular interés los avances de la iconografía musical española y que los imbrica en una esfera de alcance internacional, al mantener una red de contactos interinstitucionales con diversos organismos nacionales y extranjeros. Así, y estrechamente relacionado con la anterior,

---

<sup>34</sup> Fernando Galván Freile, *Representaciones bélicas en el arte figurativo medieval: particularidades del caso hispano* (Navarra: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1999).

<sup>35</sup> Agustín Gómez Gómez, “La iconografía de la sociedad en el Beato de San Andrés de Arroyo”, *Vida cotidiana en la España medieval* (Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real/Madrid: Polifemo, 1998): 457-494.

<sup>36</sup> Beatriz Mariño López, “Contribución a la iconografía del trabajo urbano en el arte medieval hispánico S XI-XIII” (Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 1991).

<sup>37</sup> Manuel Antonio Castiñeiras González, “La iconografía de los meses en el arte medieval hispano (S XI-XIV)” (Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 1993).

<sup>38</sup> Paulino Rodríguez Barral, *La imagen del judío en la España Medieval: el conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas* (Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009).

<sup>39</sup> Agustín Gómez Gómez, “La iconografía de los peregrinos en el arte románico”, *Monasterios y peregrinaciones en la España medieval* (2004): 152-173; Ídem, “Viajeros en el arte románico: una iconografía de pobres y peregrinos”, *Viajes y viajeros en la España medieval* (1989): 399-422.

<sup>40</sup> Francisco Singul Lorenzo, “Una obra maestra de la escultura gótica italiana: el crucificado de Santa María de Muros (A Coruña)”, *Cuadernos de estudios gallegos*, 58, núm. 124 (2011): 99-110.

<sup>41</sup> Keiko Ozaki, “La representación de la Zarza Ardiente en “La Anunciación” de El Greco”, *Estudios de arte español y latinoamericano*, núm. 15 (2014): 25-34.

<sup>42</sup> Cristina Bordas Ibáñez, “Bibliografía sobre iconografía musical española”, *Boletín de AEDOM* (1993): 9-56. Pocos años más tarde, María del Rosario Álvarez Martínez publicaría “Iconografía musical y organología: un estado de la cuestión”, *Revista de musicología*, 20 núm. 2 (1997): 767-782, entre los estudios contenidos en las actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología titulado *La investigación musical en España II*.

se encuentra el Grupo Complutense de Iconografía musical de la Universidad Complutense de Madrid, que forma parte del *Répertoire International d'Iconographie Musicale* (RIdIM), que realiza labores de catalogación, análisis de fuentes, tratamientos informáticos y gestión de soportes, organiza cursos y congresos especializados, establece relaciones institucionales y promociona todas las formas de estudio de la iconografía musical<sup>43</sup>. En cualquier caso, se trata de una vertiente disciplinar con una cierta tradición en España, ya que sus inicios se relacionan con los avances de la primera musicología nacional: Francisco Asenjo Barbieri, Felipe Pedell<sup>44</sup>, Cecilio de Roda<sup>45</sup>, Luis Villalba<sup>46</sup> o Ricart Matas<sup>47</sup>.

A partir de 1970, el interés por la organografía y la iconografía musical va a extender los estudios hacia criterios científicos más actualizados, hasta ampliar el abanico de fuentes iconográficas al ingente ámbito de posibilidades que se barajan en la actualidad. En este orden de cosas, y dentro de los estudios sobre iconografía musical medieval española destacan algunos puntos fuertes, como el análisis de los códices en general (Enrique Serrano Fatigati<sup>48</sup>, José María Lamaña<sup>49</sup>, Pilar Benito García<sup>50</sup> o Rosario Álvarez<sup>51</sup>) y las cantigas de Alfonso X el Sabio y demás textos alfonsinos en particular (Henry Collet y Luis Villalba<sup>52</sup>, Arturo García de la Fuente<sup>53</sup>, Higinio

---

<sup>43</sup> Cristina Bordas, "Iconografía musical, proyecto RIdIM en España", *Boletín DM*, Año 11 (2007): 53-55. Véase también la web del organismo: <http://www.ridim.org/index.php>.

<sup>44</sup> Felipe Pedrell, *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española* (Barcelona: Juan Gili, 1901).

<sup>45</sup> Cecilio de Roda, "Les instruments de musique en Espagne au XIIIème siècle", *Report of the Fourth Congress of the International Musical Society* (1912): 332-333.

<sup>46</sup> Véase nota 52 *infra*.

<sup>47</sup> En 1930, creó un fichero iconográfico en el Instituto español de musicología presentado en una ponencia, hoy perdido, durante el Congreso Internacional de 1936. En el Instituto español de musicología.

<sup>48</sup> Enrique Serrano Fatigati, *Instrumentos Músicos en las Miniaturas de los Códices Españoles, s X al XIII* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1901).

<sup>49</sup> José María Lamaña, "Los instrumentos musicales en los códices escurialenses" *Monumentos Históricos de la Música Española*, núm. 1022-1023 (1979): 21-40.

<sup>50</sup> Pilar Benito García, "Instrumentos de cuerda en el libro de Ajedrez, Dados y Tablas de Alfonso X el Sabio", *Reales Sitios*, núm. 90 (1986): 25-36.

<sup>51</sup> Rosario Álvarez, *Aportaciones para un estudio organográfico en la Plena Edad Media. Los instrumentos musicales en los Beatos* (Tenerife: Cabildo Insular de Tenerife, Aula de Cultura, 1982); Ídem, "Los instrumentos musicales del Apocalipsis figurado de los Duques de Saboya: entre el símbolo y la realidad", *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología*, núm. 5 (1989): 41-84; Ídem, "La iconografía musical de los Beatos de los siglos X y XI y su procedencia", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (Universidad Autónoma de Madrid)*, núm. 5 (1993): 201-218.

<sup>52</sup> Henry Collet y Luis Villalba, "Contribution à l'étude des Cantigas d'Alphonse le Savant", *Boletín Hispánico*, núm. 3 (julio- septiembre de 1911): 270-290.

<sup>53</sup> Arturo García de la Fuente, "Las Cantigas de Santa María del Rey Sabio. Avance de un estudio artístico-descriptivo de las ilustraciones miniadas de sus códices", *La ciudad de Dios*, núm. 143 (1936): 43-68, 371-389.

Anglés<sup>54</sup>, Jacinto Torres<sup>55</sup>, Carlos Romero de Lecea<sup>56</sup> o Rosario Álvarez Martínez<sup>57</sup>). Otro argumento privilegiado por la literatura científica española al respecto son las grandes fábricas eclesiásticas de la cornisa cantábrica, de entre los que destaca por derecho propio el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela: J. Villaamil y Castro<sup>58</sup>, Eduardo Álvarez Carballido<sup>59</sup>, Ramón Arana<sup>60</sup>, Antonio Iglesias Vilarelle<sup>61</sup>, José López Calo<sup>62</sup>, Francisco Luengo<sup>63</sup> o Carlos Villanueva<sup>64</sup> son algunos de los nombres que atestiguan la vigencia de un interés que se mantiene desde comienzos del siglo pasado hasta la actualidad.

Siempre dentro de la órbita del Medioevo, los estudios de corte generalista (Adolfo Salazar<sup>65</sup> José María Lamaña<sup>66</sup> Juan José Rey<sup>67</sup> Sverre Jensen<sup>68</sup>, por citar sólo algunos) se alternan con aproximaciones más particulares, acotadas en función de los soportes de la representación o las familias instrumentales representadas (Rosario

---

<sup>54</sup> Higinio Anglés, *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio* (Barcelona: Diputación Provincial, 1958-1964).

<sup>55</sup> Jacinto Torres, “Los instrumentos de música en las miniaturas de las Cantigas de Santa María”, *Bellas Artes*, núm. 48 (1975): 25-29; Ídem, “Las miniaturas de las Cantigas. Su importancia organológica”, *Ritmo*, núm. 550 (1984): 41-48.

<sup>56</sup> Carlos Romero de Lecea, *Trompetas y cítaras en los códices de Beato de Liébana* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1977).

<sup>57</sup> M<sup>a</sup> del Rosario Álvarez Martínez, “Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos: su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos”, *Revista de Musicología*, núm. 10 (1987): 67-95; Ídem, “Incidencia de una forma de trabajo en la representación de los instrumentos musicales: la copia de códices en la alta y plena Edad Media”, *Revista de Musicología*, núm. 23 (2007): 53-87.

<sup>58</sup> José Villaamil y Castro, “Algunas notas acerca de las representaciones de los gaiteros en los monumentos de Galicia”, *Galicia Histórica*, núm. 1 (1901): 33-35.

<sup>59</sup> Eduardo Álvarez Carballido, “Escultura en Galicia. Los gaiteros”, *Galicia Histórica*, núm. 2 (noviembre-diciembre 1903): 804-807.

<sup>60</sup> Ramón Arana, “Solo de Gaita”, *Boletín de la Real Academia Gallega*, núm. 43 y 45 (1911): 1-23.

<sup>61</sup> Antonio Iglesias Vilarelle, “Los músicos del Pórtico de la Gloria”, *El Museo de Pontevedra*, núm. 7 (1952): 35-68.

<sup>62</sup> José López Calo, “El Pórtico de la Gloria: sus instrumentos musicales”, *IX Centenario de la Catedral de Santiago de Compostela* (1976): 163-206.

<sup>63</sup> Francisco Luengo, “Los instrumentos del Pórtico”, *Cuadernos de Música en Compostela*, núm. 2 (1988): 75-117.

<sup>64</sup> Carlos Villanueva, “El Pórtico de la Gloria: el ideal sonoro de una época”, *Ritmo*, núm. 594 (diciembre 1988): 27-31.

<sup>65</sup> Adolfo Salazar, *La música de España, desde las cuevas prehistóricas hasta el siglo XVI* (Madrid: Espasa Calpe, 1972).

<sup>66</sup> José María Lamaña, “Los instrumentos musicales en la España Medieval. Sucinto ensayo de clasificación cronológica”, *Miscellanea Barcinonensia*, núm. 33 y 35 (1972): 59-85, 41-72.

<sup>67</sup> Juan José Rey, “Les instruments de musique de l’Espagne medievale”, *Instruments de Musique Espagnols du XVIIe au XIXe siècle* (Bruxelles: Générale de Banque, 1985): 31-44.

<sup>68</sup> Sverre Jensen, “Reconstrucción de los instrumentos sobre un estudio comparado”, *Cuadernos de Música en Compostela*, núm. 2 (1988): 119-172.

Álvarez<sup>69</sup>, Juan José Rey<sup>70</sup>, Ramón Perales de la Cal<sup>71</sup>, Jacinto Torres Mulas<sup>72</sup>, Pepe Rey<sup>73</sup>), por etapas o estilos (Rosario Álvarez<sup>74</sup>, Rosario Álvarez junto a Guillermo Rossello<sup>75</sup>, Faustino Porras Robles<sup>76</sup>) o por áreas geográficas o monumentos particulares (Rorario Álvarez<sup>77</sup>, José María Lamaña<sup>78</sup>, Jordi Ballester i Gibert<sup>79</sup>, Aurelio Sagaseta<sup>80</sup>, Pedro de Calahorra<sup>81</sup>, Jesús Joaquín Lacasta Serrano<sup>82</sup>, y M<sup>a</sup> Carmen Rodríguez Suso<sup>83</sup>, María Esperanza Aragonés Estella<sup>84</sup> o Elena Le Barbier Ramos<sup>85</sup>)

---

<sup>69</sup> Rosario Álvarez Martínez, “Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos” (Tesis doctoral, Universidad Complutense, 1982); Ídem, “El arpa cromática en la España Medieval”, *Revista de Musicología*, núm. 1-2 (1983): 135-141.

<sup>70</sup> Juan José Rey, “Un instrumento punteado del S XIII en España. Estudio de iconografía musical”, *Música y Arte*, núm. 2, 3, 4 (septiembre/octubre/noviembre de 1975): 35-40, 46-52, 34-36.

<sup>71</sup> Ramón Perales de la Cal, “Alegorías musicales en tapices del Patrimonio Nacional” *Reales Sitios*, núm. 54 (1977): 21-28; *ivi*, núm. 55 (1978): 45-56; *ivi*, núm. 57 (1978): 45-56; *ivi*, núm.59 (1979): 17-24.

<sup>72</sup> Jacinto Torres Mulas, “El mirlitón, instrumento de música alta”, *Revista de musicología*, núm. 1-2 (1980): 267-278.

<sup>73</sup> Pepe Rey, “La guitarra en la baja Edad Media”, *Catálogo de la exposición, La guitarra española* (1991): 49-60.

<sup>74</sup> M<sup>a</sup> del Rosario Álvarez Martínez, “La iconografía musical hispánica en la Edad Media en relación con los criterios estéticos de las diferentes etapas artísticas”, *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*, núm. 1 (1987): 46-61.

<sup>75</sup> Rosario Álvarez y Guillermo Rossello, “Hallazgo de tambores de la España islámica (siglos X al XIV)”, *Revista de musicología*, XII, núm. 2 (1989): 411-421.

<sup>76</sup> Faustino Porras Robles, “Iconografía musical en la escultura hispano musulmana”, *Nasarre: revista aragonesa de musicología*, 25, núm. 1 (2009): 39-56.

<sup>77</sup> M<sup>a</sup> del Rosario Álvarez Martínez, “Las pinturas con instrumentos musicales del techo de la catedral de Teruel, documento iconográfico coetáneo de los códices de las Cantigas”, *Revista de Musicología*, núm. 11 (1988): 31-64; Ídem, “Instrumentos bizantinos en la pintura medieval del Museo Diocesano de Palma de Mallorca”, *De Musica Hispana et aliis. Miscelánea en honor al profesor Dr. José López Calo*, coord. por Emilio Casares Rodicio y Carlos Villanueva (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1990), 1: 43-53.

<sup>78</sup> José María Lamaña, “Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona”, *Anuario Musical*, núm. 24 (1969): 9-122; Ídem, “Els instruments musicals en un tríptic aragonés de l'any 1390” *Recerca Musicologica*, núm. 1 (1981): 9-69

<sup>79</sup> Jordi Ballester i Gibert, “Retablos marianos tardomedievales con ángeles músicos procedentes del antiguo reino de Aragón. Catálogo”, *Revista de Musicología*, XIII, núm. 1 (1990): 123-201; Ídem, *Iconografía musical a la Corona d'Aragó (1350-1500): els cordòfons representats en la pintura sobre taula, catàleg iconogràfic i estudi organològic* (Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 1995); Ídem, “La cornamusa y el pastor en la iconografía catalano-aragonesa de los S XIV y XV”, *Revista de musicología*, 20, núm. 2, (1997): 811-832.

<sup>80</sup> Aurelio Sagaseta, “Instrumentos musicales en Navarra (siglos IX al XIX)”, *Euskora* (diciembre 1983): 21-25.

<sup>81</sup> Pedro de Calahorra, “Iconografía musical en el románico aragonés” *Aragonia Sacra*, núm. 2 (1987): 59-78.

<sup>82</sup> Jesús Joaquín Lacasta Serrano, “Nuevas aportaciones a la iconografía musical en el románico del Viejo Aragón”, *Nasarre. Revista Aragonesa de musicología*, VI, núm. 2 (1990): 81-163.

<sup>83</sup> M<sup>a</sup> Carmen Rodríguez Suso, “Un ejemplo de iconografía musical: María Lactans y los ángeles en la Cataluña bajomedieval”, *Cuadernos de Sección. Música*, núm. 4 (1988): 7-34.

<sup>84</sup> María Esperanza Aragonés Estella, “Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago Navarro”, *Príncipe de Viana*, núm. 199 (mayo-agosto 1993): 247-280.

En este sentido, conviene destacar que los análisis iconográficos del período medieval en área castellano-leonesa han conocido un notable despegue, si bien, la mayor parte de los trabajos se refieren más frecuentemente a estudios particulares que a visiones globales o de conjunto, centrados ya en sectores delimitados tipológica, estilística o cronológicamente –como los trabajos de Rocío Sánchez Ameijeiras<sup>86</sup>, María Ángela Franco Mata<sup>87</sup>, Marta Cendón Fernández<sup>88</sup>, María de la Concepción Martínez Murillo<sup>89</sup> o Garbiñe Bilbao<sup>90</sup>-, ya en determinados *topoi* representativos -como la tradición hagiográfica (Ana María García<sup>91</sup>) o los universos cristológico (Fernando Gutiérrez Baños<sup>92</sup>, Salvador Andrés Ordax<sup>93</sup>) y jacobeo (Salvador Andrés Ordax<sup>94</sup>, René Jesús Payo Hernanz<sup>95</sup> o Wifredo Rincón García<sup>96</sup>), ya en entornos patrimoniales precisos –las publicaciones de Emilio Morais Vallejo<sup>97</sup>, José Alberto Moráis Morán<sup>98</sup> o

---

<sup>85</sup> Elena Le Barbier Ramos, “Iconografía musical en el románico de Cantabria: Cervatos”, *Revista de musicología*, Vol 20, núm. 2 (1997): 797-810. (Ejemplar dedicado a las actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología, La investigación musical en España II).

<sup>86</sup> Rocío Sánchez Ameijeiras, “Investigaciones iconográficas sobre la escultura funeraria del S XIII en Castilla y León” (Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 1993)

<sup>87</sup> María Ángela Franco Mata, “Iconografía funeraria gótica en Castilla y León (siglos XIII y XIV)”, *De arte: revista de historia del arte*, núm. 2 (2003): 47-86.

<sup>88</sup> Marta Cendón Fernández, “Iconografía funeraria del obispo en la Castilla de los Trastámara” (Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 1996).

<sup>89</sup> María de la Concepción Martínez Murillo, “Estudio iconográfico y estilístico de las *Biblias Boloñesas* en España (Reino de Castilla): *Biblia del Palacio Real de Madrid* (II-330), *Biblia del Burgo de Osma* (Ms)3, *Biblia del Real Monasterio de El Escorial* (a.I.5), *Biblia de la Biblioteca Nacional* (Vit.21-4)” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1991).

<sup>90</sup> Garbiñe Bilbao, *Iconografía de las pilas bautismales del románico castellano: Burgos y Palencia* (Burgos: La Olmeda, 1996).

<sup>91</sup> Ana María García Páramo, “*Aportaciones al estudio de la iconografía de los santos en el reino de Castilla*” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1988).

<sup>92</sup> Fernando Gutiérrez Baños, “Iconografía de la crucifixión en Castilla y León: pinturas de los siglos XIII y XIV”, *Estudios de Historia del Arte: homenaje al profesor de la Plaza Santiago*, coord. por Jesús María Parrado del Olmo y Fernando Gutiérrez Baños (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2009): 365-372.

<sup>93</sup> Salvador Andrés Ordax, *Iconografía cristológica a finales de la Edad Media: el crucero de Sasamón* (Badajoz: Universidad de Extremadura: 1986).

<sup>94</sup> Salvador Andrés Ordax, *Iconografía Jacobea en Castilla y León* (Valladolid: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, 1993).

<sup>95</sup> René Jesús Payo Hernanz, “Iconografía jacobea en la provincia de Burgos” *IV Congreso internacional de asociaciones jacobea: actas de Carrión de los Condes, Palencia* (Valladolid: Junta de Castilla y León-Consejería de Educación y Cultura, 1997): 167-182.

<sup>96</sup> Wifredo Rincón García, “Aproximación a la iconografía de dos santos del Camino de Santiago: Santo Domingo de la Calzada y San Juan de Ortega”, *El Camino de Santiago: La hospitalidad monástica y las peregrinaciones*, coord. por Horacio Santiago Otero (Valladolid: Junta de Castilla y León-Consejería de Educación y Cultura, 1992): 221-228.

<sup>97</sup> Emilio Morais Vallejo, “Reinas e infantas en la decoración escultórica del claustro de San Isidoro de León”, *Estudios humanísticos, geografía, historia y arte*, núm. 22 (2001): 211-230.

<sup>98</sup> José Alberto Moráis Morán, *La recuperación de la “ecclesiae primitivae forma” la escultura del Panteón Real de San Isidoro de León* (León: Publicaciones Universidad de León, 2008).



Luis A. Grau Lobo<sup>99</sup>, quien trata colateralmente el pórtico de la Colegiata de Toro que centra la atención de estas páginas-.

Así pues, y centrándonos en el ámbito disciplinar que compete al presente trabajo, la iconografía musical también tiene una destacada presencia en el conjunto de intereses exhibidos por los especialistas en la Edad Media castellana. Entre los estudios que podrían destacarse al respecto se encuentran, por ejemplo, los de Faustino Porras Robles<sup>100</sup>, que demuestran una vocación tendencialmente comprehensiva y abarcadora, al superar la estricta demarcación de aquellas otras iniciativas centradas en monumentos particulares, como las de Elena Le Barbier Ramos<sup>101</sup>, Rosario Álvarez<sup>102</sup>, Ramón Perales de la Cal<sup>103</sup>, Lucía Sánchez Domínguez<sup>104</sup> o Juan Antonio Gómez<sup>105</sup>. Los estudios iconográficos que se han llevado a cabo sobre la Colegiata de Santa María la Mayor han tendido a ser, mayoritariamente, de carácter arquitectónico y general, tratando las representaciones de forma tangencial o subsidiaria, como un elemento más y sin protagonizar la consideración de los investigadores. Así, ya a finales del siglo XIX, Pedro de Madrazo realiza un análisis minucioso del edificio<sup>106</sup> desde una perspectiva histórico-artística, pero que demuestra el atractivo que el monumento despertaba ya entonces. En la misma línea pero más recientes, y, por tanto, informados

---

<sup>99</sup> Luis A Grau Lobo, *Pinturas murales de la Edad Media en la provincia de Zamora*, Cuadernos de investigación 18 (Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos Florian de Ocampo, 2001).

<sup>100</sup> Faustino Porras Robles, "Iconografía musical en el románico jacobeo de Castilla y León", *Patrimonio histórico de Castilla y León*, núm. 35 (2008): 51-58; Ídem, "Los instrumentos musicales en la poesía castellana medieval. Enumeración y descripción organológica", *Lemir*, núm. 12 (2008): 113-136.

<sup>101</sup> Elena Le Barbier Ramos, *Iconografía musical en las portadas de La Catedral de El Burgo de Osma* (Soria: Diputación Provincial de Soria, 2000).

<sup>102</sup> M<sup>a</sup> del Rosario Álvarez Martínez, "La iconografía musical en el monasterio de Santo Domingo de Silos" *Revista de Musicología*, 15, núm. 2-3 (1992): 579-624.

<sup>103</sup> Ramón Perales de la Cal, "Iconografía musical arqueológica de Soria" *Actas del I Symposium de Arqueología Sorianas*, coord. por Carlos de la Casa Martínez (Soria: Diputación Provincial de Soria, 1984): 539-556.

<sup>104</sup> Lucía Sánchez Domínguez, "La gloria de María entre el cielo y el infierno: revisión de la iconografía de la Puerta de la Majestad de la Colegiata de Toro: Fray Juan Gil de Zamora ¿posible autor del programa?" *Congreso Internacional "La Catedral de León en la Edad Media"*, coord. por Joaquín Yarza Luaces, María Victoria Herráez Ortega y Gerardo Boto Varela (León: Universidad de León-Servicio de Publicaciones, 2003).

<sup>105</sup> Juan Antonio Gómez Barrera, "Aproximación al estudio iconográfico de la primera arquivolta del Pórtico de Santo Tomé (Soria)", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. 14 (2000): 179-200.

<sup>106</sup> Pedro De Madrazo, *La colegiata de Toro* (Madrid: establecimiento tipográfico de Fortanet, 1892).

metodológicamente por procedimientos científicos actuales, destacan los trabajos de F. Casas y Ruiz del Árbol<sup>107</sup> o José Navarro Talegón<sup>108</sup>.

Descendiendo a un mayor grado de especificidad y detalle, merecen citarse los tratamientos monográficos de Antonio Cuadrado<sup>109</sup> y Bartolomé Arcipreste Chillón<sup>110</sup>, pioneros a la hora de aproximarse al análisis iconográfico del monumento, si bien eludiendo la dimensión organológica de las imágenes. En los años ochenta, tanto Carmen García-Matos Alonso, como Joaquín Yarza Luaces se enfrentan a sendos abordajes del Pórtico de la Majestad: la primera<sup>111</sup> según una óptica organológica que ofrece, además, un breve recorrido por la literatura científica previa y demuestra que ésta había estado tradicionalmente orientada hacia aspectos exclusivamente artísticos de las representaciones del instrumentario, acercándose hacia otras cuestiones como su origen y estructura o hacia aspectos relacionados con la cultura musical a la que se asocian; el segundo<sup>112</sup>, desde la perspectiva de la Historia del Arte, expone una completa revisión del pórtico, la trascendencia de su imaginario, significación y dimensión simbólica, aunque sin adentrarse con especificidad en argumentos musicales. Otros autores comprometidos en esta línea de estudio son Margarita Ruiz Maldonado<sup>113</sup> y el Delegado Diocesano de Patrimonio de Zamora, José Ángel Rivera de las Heras<sup>114</sup>. Mención aparte merecen los trabajos realizados por José Navarro Talegón<sup>115</sup>, por la profundidad de la investigación y lo prolijo de su documentación sobre la secuencia de situaciones sufridas por el Pórtico de la Majestad y detalles técnicos de sus más

---

<sup>107</sup> F. Casas y Ruiz del Árbol, *Monumentos artísticos de Toro; la Colegiata* (San Sebastián: Escelicer, 1950).

<sup>108</sup> José Navarro Talegón, *Catálogo Monumental de Toro y su Alfoz* (Zamora: Caja de ahorros provincial, 1980).

<sup>109</sup> Antonio Cuadrado, *Templo de Santa María la Mayor; Colegiata de Toro* (Toro: Imprenta de Manuel Pelayo, 1927).

<sup>110</sup> Bartolomé Arcipreste Chillón, *La portada del Juicio Final de la Colegiata de Toro* (Zamora: Publicaciones de El correo de Zamora, 1938).

<sup>111</sup> María del Carmen García-Matos, "Algunos instrumentos folklóricos en la Colegiata de Toro", *Revista de Folklore*, núm. 13 (1982): 15-19.

<sup>112</sup> Joaquín Yarza Luaces, "La portada de la colegiata de Toro y el sepulcro del doctor Grado, dos obras significativas del gótico zamorano", *Studia Zamorensia Anejos* (1988): 117-152

<sup>113</sup> Margarita Ruiz Maldonado. "Reflexiones en torno a la Portada de la Majestad: Colegiata de Toro (Zamora)", *Goya Revista de arte*, núm. 263 (1998): 75-87.

<sup>114</sup> José Ángel Ribera de las Heras, *Toro: Iglesia de Santa María la Mayor. Iglesias mudéjares* (Oviedo: Nobel, 2006).

<sup>115</sup> José Navarro Talegón, Zahira Veliz Bomford, Luis Cañedo Angoso, Adelina Illán Gutiérrez y Jorge Manso de Zúñiga, *Restauración de la portada de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro* (Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1996); José Navarro Talegón, *La Colegiata de Toro* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 2005).

recientes restauraciones: en el siglo XIX, el techo de la capilla que encierra el pórtico se derrumbó, ocasionando su cierre hasta 1941, año en que la portada quedó a la intemperie (acelerándose así el deterioro de la policromía durante cincuenta años) hasta que entre 1987 y 1998 intervino el World Monuments Fund (WMF), que co-patrocinó un proyecto para la restauración y conservación pictórica que implicó una amplia investigación por parte de la O.N.U. sobre los materiales y las técnicas adecuadas para su oportuno tratamiento.

Por su parte, los estudios de Ricardo Puente León<sup>116</sup> no llegan a completar análisis organológicos como tales, pues su foco es meramente iconográfico y taxonómico. No es el caso de Isabel Cidón Madrigal, Teresa Fernández Martín, José Ignacio Cotobal Robles, Ana Isabel Mangas Gómez, María del Carmen García Sánchez, Alberto Jambrina Leal y Mercedes López Ares<sup>117</sup>, quienes acometen un examen conjunto de las dos portadas de interés musicológico de la Colegiata, el románico: pórtico Norte y el gótico: pórtico Occidental, mezclándolos, aunque sin detenerse en establecer descripciones organológicas escrupulosas ni precisar clasificaciones tipológicas individualizadas de los instrumentos, lo que a la postre resulta ciertamente desorganizado. Por último, se hace necesario nombrar a Consuelo Angulo<sup>118</sup>, en cuya página web<sup>119</sup> se ofrece una breve mención organológica realizada por Luis Delgado, donde, bajo el título *Portada de la Majestad, Colegiata de Toro*, donde el músico, compositor y folclorista explica la elaboración de ciertos instrumentos en cerámica, su recreación mediante esta técnica y sus características<sup>120</sup>.

Sobre todo lo anteriormente expuesto, resulta patente que existe una tradición ya asentada de aproximaciones científicas al Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Toro, aunque en ningún caso, según los presupuestos planteados en este TFG, pues, o bien la iconografía musical no ha centrado el foco de interés de manera exclusiva en ninguno de ellos, o bien los procedimientos de análisis aplicados se han visto superados con los recientes adelantos disciplinares.

---

<sup>116</sup> Ricardo Puente León, *La Colegiata de Toro: Santa María la Mayor* (León: Albanega, 2004); Ídem, *Portadas medievales. La majestad de Toro* (León: Albanega, 2008).

<sup>117</sup> Isabel Cidón Madrigal et. al, *Los instrumentos musicales de los pórticos de la Colegiata de Toro* (Valladolid: Consejería de Educación y Cultura, 2001).

<sup>118</sup> Cuyo taller de cerámica taller de cerámica Ar.Got recibió el primer premio de taller artesano en 2006.

<sup>119</sup> <http://www.argotceramica.com/> (consulta: 10/05/2014).

<sup>120</sup> <http://www.argotceramica.com/portico/portico.htm> (consulta: 10/05/2014).



### **I.3. Objetivos, fuentes y metodología**

Los objetivos que animan este trabajo se cifran, en primer lugar, en la realización de un inventario razonado de la iconografía musical del Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Toro y, en segundo lugar, en la revisión organográfica de los reyes músicos y en una identificación organológica de los instrumentos musicales representados en su programa iconográfico. Para lograrlo, se pretende cumplir con una serie de objetivos secundarios articulados en dos vías paralelas: por un lado, y sobre las propuestas actuales al efecto, dilucidar una pauta de catalogación viable y acorde con la normativa adoptada por iniciativas nacionales e internacionales (de viabilidad, por tanto, positivamente confirmada); por otro lado, y sobre la labor escultórica de Domingo Pérez y Juan Gil de Zamora, efectuar un análisis morfológico de los instrumentos representados, explorar posibles significados a través de su vinculación con los programas y escenas en que se insertan, y contextualizar su entidad en relación a posibles influencias contemporáneas. Se trata de una aproximación de carácter iconográfico-musical a un ejemplo señalado del patrimonio artístico de Castilla y León: la escultura gótica del Pórtico de la majestad de la Colegiata de Toro. Además de poner en evidencia, la importancia de este método científico de investigación musicológica, que tratará de destacar la importancia del uso de fuentes visuales con fines documentales, y cómo estas pueden paliar la carencia de otra suerte de registros e informaciones históricas. Así pues, el objetivo principal de este trabajo es la realización de un inventario según pautas metodológicas actualizadas y consensuadas por los especialistas de este particular ámbito disciplinar, así como una clasificación organológica y, en relación con esta, una revisión historiográfica, de los instrumentos musicales comprendidos en el programa iconográfico o contenido temático del mencionado pórtico toresano, vinculado a dos grandes figuras, la de Juan Gil de Zamora (promotor) y la de Domingo Pérez (pintor cuyo nombre aparece en el dintel).

La secuencia escultórica objeto de estudio opera en calidad de fuente primaria de este trabajo, cuyo grueso se localiza en la sexta arquivolta de la fachada occidental, compuesta por dieciocho individuos representados con diversos instrumentos musicales que corresponden a los veinticuatro Ancianos del Apocalipsis de la visión joánica, junto con los *músicos* correspondientes representados en las mochetas (cuatro personajes con

instrumentos, dos de ellos flanqueando el parteluz y otros dos junto a las jambas), en la jamba (el rey David con un instrumento musical) y en la última banda de la rosca o guarnición (dos ángeles músicos, uno en la puerta del infierno y otro en la del paraíso). En este sentido, se ha cubierto una serie de pasos previos, en calidad de objetivos secundarios conducentes a la consecución del mencionado objetivo principal a saber:

- Identificar un sistema clasificatorio oportuno (dentro de la pluralidad de opciones existentes), diseñar una base de datos apropiada y de validez contrastada (capaz de integrarse en iniciativas taxonómicas de más largo alcance).
- Documentar fotográficamente los elementos a inventariar, arbitrando un elenco de imágenes inexistente hasta el momento<sup>121</sup>.
- Sistematizar las fuentes primarias y la literatura científica relevante para elaborar un elenco de referencias de apoyo.
- Realizar un análisis comparativo de éste con otros pórticos de similares características en España y de esta manera apuntar el entramado de posibles influencias histórico-estilísticas que lo animan.

No se trata, sin embargo, de una iniciativa definitiva y concluida (en la consciencia de las limitaciones de tiempo, dimensiones y espacio de una iniciativa de estas características), sino que de un primer paso precisará ser completado en fases sucesivas a través del establecimiento de líneas atinentes a la cronología, orígenes, función, ejecución y contextos performativos, desarrollo morfológico y evolución técnica, simbología y significados asociados del instrumental representado.

En primer lugar, y dado que cualquier tipo de operación iconográfica precisa del cotejo de la imagen o imágenes concretas con toda suerte de fuentes complementarias, se realizó una búsqueda de documentación histórica relativa a la construcción del edificio y a la génesis y ejecución del propio pórtico. Al comprobar su inexistencia, se procedió a una recopilación de información biblio-hemerográfica acerca del tema, a

---

<sup>121</sup> Hubo de contratarse a un fotógrafo profesional (José Zamorano, *Estudio fotográfico*, de Toro) para que las imágenes fueran de la mayor calidad posible y pudieran reflejar con detalle las características de los reyes músicos y de los instrumentos musicales representados.

través de la cual se pudieron observar las características que poseían las investigaciones preexistentes e identificar ciertas carencias o elusiones<sup>122</sup> que, finalmente, se convirtieron en la base de la planificación y estructuración del presente trabajo. Paralelamente, se llevó a cabo la documentación fotográfica del pórtico, tanto en su conjunto como en detalle: elemento básico e ineludible para la investigación. Y por último, para poder formalizar el inventario de elementos representados en el Pórtico de la Majestad y su correspondiente estudio iconográfico-musical, fue necesario recurrir a la adaptación de una ficha de clasificación ya elaborada e internacionalmente reconocida al efecto. Los principales criterios sobre catalogación iconográfico-musical barajados en este trabajo son los desarrollados por el Repertorio Internacional de Iconografía Musical, las iniciativas del *Centre National de la Recherche Scientifique* de Francia -a través de *L'Institut de recherche sur le patrimoine musical* en France (IRPMF)<sup>123</sup>-, tesauros estandarizados y códigos internacionales que permitan intercambios ulteriores con otras bases<sup>124</sup> y el diseño puesto en marcha por el Grupo de Iconografía Musical de la Universidad Complutense de Madrid<sup>125</sup>.

Por su parte, *Thesaurus Iconclass* constituye un sistema de clasificación jerarquizado en dominios y subdominios que permite indizar cualquier tipo de elemento figurativo de forma normalizada. Cada imagen ha sido identificada por uno o varios códigos alfanuméricos que a su vez se corresponden con definiciones de objetos, personas, acontecimientos o ideas abstractas que pueden ser representadas. Además,

---

<sup>122</sup> Véase § I.2. ut supra.

<sup>123</sup> “Le centre d’iconographie musicale propose une iconothèque, un fonds bibliographique et une base de données «Euterpe, la musique en images». L’iconothèque est constituée de reproductions d’œuvres d’art réalisées en Occident à partir du XIIe siècle dans lesquelles la musique est présente: scènes historiques, religieuses, mythologiques, portraits, paysages, natures mortes, allégories, scènes de genre... Réalisé à partir de dépouillements de collections publiques et privées, françaises et étrangères, ce fonds iconographique rassemble environ 10.000 photographies en noir et blanc et 4.000 diapositives de peintures, dessins, estampes, sculptures, objets d’art. Ces images sont traitées dans la base de données EUTERPE”: <http://www.irpmf.cnrs.fr/fonds-documentaires/iconographie-musicale/?lang=fr>. (consulta: 14/07/2014). La base *EUTERPE-Alexandrie*, contempla el volcado de datos, sección a sección, en la base de datos de RIDIM, bien a través del portal o bien por la exportación de los datos noticia a noticia.

<sup>124</sup> Es el caso de la lista de temas elaborada por Henry van de Waal, *Iconclass, an iconographic classification system* (Amsterdam: North Holland Publishing Co, 1973-1985, 17 vol.) y de la de instrumentos que se basa en Erich Moritz von Hornbostel y Curt Sachs, “Classification of Musical Instruments”, *The Galpin Society Journal*, núm. XV (1961): 3-29.

<sup>125</sup> Organización que tiene, como objetivos principales, la catalogación, el análisis de las fuentes, los tratamientos informáticos y gestión de soportes, la organización de cursos, las relaciones institucionales, la participación en congresos y cursos internacionales alrededor del ámbito específico de la iconografía musical. Como integrantes del RIDIM pretende vehicular la catalogación de fuentes de Iconografía musical en territorio nacional, así como promover su estudio a través de seminarios y proyectos científicos interdisciplinarios.

cada descriptor se ha traducido a varias lenguas (inglés, italiano, alemán, francés, finlandés), lo que le dota de una evidente dimensión transnacional. Se trata de un recurso gratuito y fácilmente accesible a través de Internet (su última versión: Iconclass 2100 Browser<sup>126</sup>), por lo que se ha convertido en una herramienta ineludible en la disciplina iconográfica general y en su vertiente musical en particular para describir, clasificar e identificar de manera estandarizada el tema de las imágenes representadas (bien el significado de escenas completas o bien de elementos individuales) en diversos soportes.

En cuanto a los patrones de intervención catalográfica arbitrados y gestionados por el RIDIM, así como la voluntad por generar un estándar definido en lo relativo a bases de datos sobre iconografía musical, se trata de un proyecto largamente gestado cuya última versión estará, previsiblemente, a disposición de los catalogadores e investigadores en un futuro próximo<sup>127</sup>. La base de datos RIDIM está diseñada para facilitar el acceso y la catalogación de testimonios de iconografía musical, basada en tecnología web y establecida sobre una plataforma independiente cuyo acceso será libre para todos aquellos usuarios afiliados a instituciones académicas. El alcance de los ítems contenidos en la futura base de datos abarca un amplio espectro de técnicas, medios y soportes, y los contenidos musicales incluirán representaciones de instrumentos, músicos (ejecutantes y compositores), notación, danza, espectáculos e intérpretes, etc. Sus puntos de información y búsqueda incluyen: nombres de artistas y músicos, instrumentos musicales (incluyendo el sistema de instrumento de clasificación de Hornbostel-Sachs), títulos, soporte plástico, fecha de creación, instituciones propietarias (museos, archivos, etc.), referencias bibliográficas y diversos tipos de notas explicativas.

Sobre estos parámetros, la Universidad Complutense de Madrid participó, entre 2002-2003, en un proyecto europeo para la creación de una base de datos internacional titulada “Images of Music” que, lamentablemente no tuvo el éxito esperado<sup>128</sup>, pero

---

<sup>126</sup> <http://www.iconclass.nl/iconclass-2100-browser> (consulta: 10/06/2014)

<sup>127</sup> La comunidad disciplinar internacional lleva varios años a la espera de la concreción de la base de datos propuesta por esta institución.

<sup>128</sup> Si bien se substanció en tres publicaciones en formato CD-ROM: *Images of Music. Virtual Exhibition I: Sacred Music: Image and Reality*, editado por Alessandra Bonomo y Tilman Seebass (Innsbruck: Institut für Musikwissenschaft, 2003); *Images of Music. Virtual Exhibition II: Rhythm in Music and Dance*, editado por Alexandra Voutyra y coordinado por Tilman Seebass (Innsbruck: Institut für Musikwissenschaft, 2003);

sentó las bases de una coordinación internacional que, enlazando con las tentativas del RIDIM y los avances del CNRS francés, ha articulado nuevas iniciativas al respecto para satisfacer los amplios requerimientos emanados desde una perspectiva musicológica comprometida con los estudios culturales, la historia del arte y la documentación musical. En 2005 se formalizó el Grupo de Investigación en Iconografía Musical de la Universidad Complutense de Madrid<sup>129</sup>, miembro integrante del *International Council for Traditional Music (ICTM)-Study Group on Musical Iconography* y de la sección de iconografía musical de la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM). Esta última organización encargó, en 2008, el desarrollo de una base de datos propia con el objeto de crear una red iberoamericana de catalogación de iconografía musical, cuyos contenidos se transferirán posteriormente al *software* internacional desarrollado por el RIDIM. Los archivos contienen datos generales sobre cada obra (autor, fecha, características, técnica, etc.) así como una sección específicamente dedicada a cuestiones de iconografía musical. Esta base de datos, basada en los criterios antes citados y diseñada para acoger referencias desde la antigüedad hasta las vanguardias, está articulada en diez bloques generales, subdivididos en campos secundarios, tanto obligatorios como aleatorios, según el siguiente esquema.

1.CONTROL			
<b>Nº DE FICHA</b>			
<b>CATALOGADOR</b>			
<b>SIGNATURA</b>			
<b>FECHA DE CREACIÓN</b>			
<b>FICHA COMPLETA</b>		SI / NO	

---

*Images of Music. Virtual Exhibition III: Musical Myths: From Antiquity to Modern Times*, editado por Nicoletta Guidobaldi y coordinado por Tilman Seebass (Innsbruck: Institut für Musikwissenschaft, 2003).

<sup>129</sup> Codirigido por los Dres. Cristina Bordas y Antonio Manuel González Rodríguez, el Grupo de Investigación de Iconografía Musical de la Universidad Complutense de Madrid está integrado por Fátima Bethencourt, José Ignacio Cano Martín, Ana María Carvajal, Lidia Lorite Abad, María Palacios, María Isabel Rodríguez López, Ruth Piquer, Gorka Rubiales, Marta Ruiz Vicente, Víctor Sánchez Sánchez y Lola Segarra, todos ellos profesores e investigadores del Departamento de Historia del Arte III: <http://www.imagenesmusica.es/>.

<b>NOTAS INTERNAS</b>			
<b>HISTÓRICO DE CAMBIOS</b>	Usuario	Fecha	Acción

<b>2. LOCALIZACIÓN</b>			
<b>INSTITUCIÓN</b>	ANEXO X – FICHA INSTITUCIONES		
<b>COLECCIÓN</b>			
<b>Nº CATÁLOGO</b>			
<b>MENCIÓN LOCALIZACIONES ANTERIORES</b>			
<b>NOTAS</b>			

<b>3. IDENTIFICACIÓN</b>					
<b>AUTOR</b>					
	Auto r 1		Funci ón		Tipo de atribuci ón
	Auto r 2		Funci ón		Tipo de atribuci ón
	Auto r 3		Funci ón		Tipo de atribuci ón
	Auto		Funci		Tipo de

	r 4	ón		atribuci ón	
<b>CRONOLOGÍA</b>					
	Periodo histórico				
	Fecha 1 [A]	Fecha 2 [B]	Acotaciones	Anexo VIII – Acotaciones	Fecha
<b>TITULO</b>					
	Título 1	Tipo de título			
	Título 2	Tipo de título			
<b>DATOS DE EDICIÓN</b>	(Editor, lugar de edición, año)				
<b>CONTEXTO ARQUEOLÓGICO</b>					
<b>OBSERVACIONES</b>					

4. DESCRIPCIÓN FÍSICA (DEL OBJETO)			
<b>TIPO</b>	ANEXO XII – FICHA TIPO DE OBJETO		

<b>TÉCNICA</b>	ANEXO XV – FICHA TÉCNICAS		
<b>SOPORTE</b>	Soporte 1	ANEXO XIII – FICHA SOPORTE	
	Soporte 2	ANEXO XIII – FICHA SOPORTE	
<b>MATERIAL ES</b>			
	Materiales 1	ANEXO XIV – FICHA MATERIALE S	
	Materiales 2	ANEXO XIV – FICHA MATERIALE S	
	Materiales 3	ANEXO XIV – FICHA MATERIALE S	
<b>MEDIDAS</b>			
	Alto	(en cm.)	
	Ancho	(en cm.)	
	Fondo	(en cm.)	



	Diámetro	(en cm.)	
<b>PÁGINAS</b>			
	Nº total de páginas	(De toda la obra)	
<b>DESCRIPCIÓN DEL OBJETO</b>			
<b>FUENTE DE LA DESCRIPCIÓN</b>			
<b>OBSERVACIONES ESTADO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIONES</b>			
<b>OBJETOS RELACIONADOS</b>			
<b>NOTAS</b>			

#### 5. IMAGENES (Para cada imagen)

<b>DESCRIPCIÓN IMAGEN</b>	
<b>PROCEDENCIA</b>	
<b>AUTOR DE LA</b>	

<b>FOTO</b>	
<b>INSTITUCIÓN</b>	
<b>PROPIETARIO DEL ©</b>	
<b>URL DE LA IMAGEN</b>	
<b>NOTAS</b>	

<b>6. DESCRIPCIÓN DE ESCENA</b>			
<b>GENERO</b>	ANEXO XVI – FICHA GÉNEROS		
<b>TEMA</b>			
<b>TIPO DE ESCENA MUSICAL</b>	ANEXO XVII – FICHA TIPO DE ESCENA		
<b>Nº DE PÁGINA</b>	(En obras con varios volúmenes, se deberá indicar: V. 1, pág. 52)		
<b>ICONCLASS</b>	ANEXO XVIII – FICHA ICONCLAS		
<b>DESCRIPCIÓN DE ESCENA</b>			
<b>FUENTE DE</b>			

<b>LA DESCRIPCIÓN</b>			
---------------------------	--	--	--

<b>7. PARTICIPANTES (Para cada participante, instrumento u objeto)</b>			
<b>ICONCLASS</b>	ANEXO XVIII – FICHA ICONCLAS		
<b>NOMBRE</b>			
<b>NOMBRE PERSONA REAL IDENTIFICADA</b>			
<b>GRUPO</b>			
<b>ACCIÓN</b>	ANEXO XX – FICHA ACCIONES		
<b>DESCRIPCIÓN</b>			
<b>INSTRUMENTO</b>	NOMBRE	ANEXO XIX – FICHA H & S	
	H-S		
	DESCRIPCIÓN		

<b>ACCESORIOS</b>	<b>NOMBRE</b>		
	<b>DESCRIPCIÓN</b>		
<b>NOTAS</b>			

<b>8. GRUPOS</b>			
<b>NOMBRE DEL GRUPO</b>			
<b>Nº DE PARTICIPANTES</b>			
<b>DESCRIPCIÓN DEL GRUPO</b>			

<b>9. MÚSICA NOTADA</b>			
<b>IMAGEN DETALLE</b>			
<b>LEGIBLE/NO LEGIBLE</b>	<b>SI/NO</b>		
<b>FORMATO</b>	<b>ANEXO XXIII – FICHA FORMATO PARTITURA</b>		
<b>TIPO DE NOTACIÓN</b>	<b>ANEXO XXIV – FICHA TIPO DE NOTACIÓN</b>		
<b>TÍTULO OBRA MUSICAL</b>			
<b>COMPOSITOR</b>			

<b>RISM</b>			
<b>FECHA DE COMPOSICIÓN</b>			
<b>PLANTILLA</b>			
<b>GÉNERO MUSICAL</b>	<b>ANEXO XXV – FICHA GENERO MUSICAL</b>		
<b>INCIPIT LITERARIO</b>			
<b>INCIPIT MUSICAL</b>			
<b>NOTAS</b>			

<b>10. BIBLIOGRAFÍA</b>			
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	Autor/es		
	Título del artículo		
	Título de la obra general		
	Lugar de edición		
	Editor		
	Editorial		Fecha
	Volumen		Mes
	Número		
	Páginas		
	Colección		
	Tema		

	Resumen		
	Archivo		
	Observaciones		
	Palabras clave		
	Tipo de material	ANEXO XXVI – TIPO DE MATERIAL	

Esta plataforma se halla actualmente en proceso de desarrollo, habiéndose establecido un período de testeo de los campos contenidos en la ficha de catalogación para verificar posibles modificaciones a llevar a cabo en la misma. En este sentido, la propuesta aplicada sobre el modelo precitado en el presente trabajo, ha conocido una adaptación necesaria a los planteamientos y naturaleza del mismo: si bien, es cierto que el empleo de la ficha prevé la cumplimentación exclusiva de aquellos campos pertinentes a cada objeto catalogado (dejándose todos los improcedentes en blanco), simplificando la estructura general del fichero resultante incluyendo sólo los campos que alberguen información o contenidos.

Así, se han eliminado todos aquellos campos innecesarios para este concreto objeto de estudio, como aquellos relativos a *notas internas* e *histórico de cambios* contenidos en el bloque (“Control”), debido a que esta clasificación se presenta como un trabajo, al menos formalmente, cerrado. En el segundo bloque (“Localización”) se han eliminado la mayoría de campos, ya que esta clasificación no pertenece a una colección, ni a un catálogo, ni existen registros anteriores. No ocurre lo mismo con el tercer bloque (“Identificación”), donde se han mantenido todos aquellos campos de importancia en cuanto a aportación de información relevante, si bien se han suprimido *título*, *datos de edición*, *contexto arqueológico* y *observaciones*. En el cuarto bloque (“Descripción física del objeto”) se han obviado las referencias a las *páginas*, dato innecesario, ya que no es un catálogo, sino un fichero clasificatorio. En el quinto bloque (“Imagen”) no se ha considerado necesario incluir el URL, debido a que las fotos no provienen de recursos online, sino que son imágenes propias. En el sexto punto (“Descripción de

escena”) se eliminado el número de página, ya que no se trata de imágenes incluidas en una obra impresa; sin embargo se ha decidido incluir un campo denominado *Revisión historiográfica e iconográfica* para lograr una ficha más completa individualmente; en este sentido, cabe señalar las dificultades se han planteado en el reconocimiento de ciertos instrumentos musicales, bien por ser modelos híbridos, de transición o sin una conformación morfológica precisa, o bien por haber sido calificados tradicionalmente como irreales, debido a que no se asocian a instrumentos prototípicos. Por último, se han hecho desaparecer los bloques séptimo (“Participantes”) y octavo (“Grupos”) por innecesarios, así como el bloque noveno (“Música notada”); el bloque décimo (“Bibliografía”) se ha modificado, para su adaptación a la bibliografía recopilada, creando un único campo para todo el elenco de referencias bibliográficas. Entre los campos han permanecido inalteradas: las *observaciones*, las *palabras clave* y *tipo de material* para una mejor explicación de los contenidos.





## **II. EL SOPORTE DE LA REPRESENTACIÓN**



## II.1. Contexto y descripción general

El presente Trabajo Fin de Grado se centra principalmente en los músicos del Pórtico protogótico<sup>130</sup> de la Majestad, de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro (Zamora), su historiografía e iconografía musical. Para ello, se hace necesario contextualizar la portada en su entorno arquitectónico, al igual que el monumento en el cual está inscrito, la Colegiata (iglesia) de Santa María la Mayor de Toro, uno de los mayores legados artísticos de la ciudad. Un municipio que adquirió un valor estratégico de defensa en el medievo frente a la pujanza musulmana, debido a su privilegiada situación topográfica, en un altozano situado a unos cien metros sobre la vega del río Duero. Las fechas de comienzo y finalización de la fábrica de la Colegiata que baraja la historiografía son aproximadas, ya que no se conservan fuentes originales y, como parece lógico, la construcción se prolongó en el tiempo asumiendo fases sucesivas. Se sabe, mediante las investigaciones de José Navarro Talegón, que Alfonso VII fue el promotor remoto de esta colegiata, porque en el año 1139 donó a la misma y al obispado zamorano (obispo de Zamora don Bernardo), la villa de Fresno en estos términos:

*...dono deo el ecclesie sancte Marie que fundatur in taura domnoque bernard cemorensi episcopo eiusdem successoribus unam mearum villarum, fresno uidelicet, que inter tauram est et cemoram, iuxta obrium, habens ex una parte uillas illas quas dicunt sanctus pelagius et choresios et, ex altera parte, Maria alba...-<sup>131</sup>*

---

<sup>130</sup> Término muy utilizado en los años setenta por el catedrático José María Azcárate, con el fin de obtener una designación para aquellos edificios de finales del siglo XII y principios del XIII que exhibían características mixtas al posicionarse entre un gótico temprano con rasgos románicos y un románico tardío con estilemas goticizantes: José María de Azcárate, *El protogótico hispánico: discurso del profesor José M<sup>a</sup> Azcárate Ristori leído en el acto de su recepción pública el 12 de mayo de 1974* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1974).

<sup>131</sup> Cit. por José Navarro Talegón, *Restauración de la portada de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro* (Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1996), 23. Y en José Navarro Talegón, *La Colegiata de Toro* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 2005), 11.

Alfonso III de Asturias “el Magno” encargó la repoblación de Toro y de los denominados Campos Góticos<sup>132</sup> a su hijo García I, rey de León, hacia 899. Toro detentaría también un gran interés militar bajo Alfonso VII como baluarte contra el Islam, y aunque se aprecia un desarrollo paulatino de la villa a lo largo de todo el período medieval, su verdadero despegue se produce cuando el rey Sancho IV “el Bravo” (1284-1295) cedió a su esposa María de Molina, el señorío de la villa. No obstante, se había sucedido toda una serie de iniciativas públicas previas, entre las que destaca la construcción de un gran templo adecuado a la entidad urbana que Toro había ido alcanzando, ubicado en el lugar anteriormente ocupado por un monasterio de época de Alfonso III, dañado por las aceifas de Almanzor en la penúltima década del siglo X.

La fábrica de la Colegiata de Toro tomó como modelo la de la Catedral de Zamora (1150-1174) y las obras se prolongaron bajo los reinados de Fernando II de León y Fernando III “el Santo”, habiendo sido erigido para entonces el volumen global del edificio y sus tres accesos: al norte y al sur, flanqueando el cuerpo de la iglesia, y a los pies de ésta, hacia el Oeste. El Pórtico de la Majestad u occidental se concluiría definitivamente durante los reinados de Alfonso X “el Sabio” y de su hijo Sancho IV y su esposa, María de Molina, Señora de Toro. El proceso de construcción de la Colegiata fue realmente complejo y las obras concluyeron aproximadamente tras 125 años de trabajos discontinuos con el cerramiento del Pórtico de la Majestad (toda la parte gótica superior) en la última década del siglo XIII o la primera del XIV, si bien no es posible precisar la duración exacta, ni el cuándo ni el porqué de sus suspensiones, las reanudaciones o quiénes las dirigieron con certeza. Actualmente, el edificio en el que se encuentra el Pórtico de la Majestad está protegido desde la promulgación del Decreto del 22 de abril de 1949<sup>133</sup>, para más tarde continuar siéndolo bajo la ley 16/1985 de Patrimonio Histórico Español.

---

<sup>132</sup> Campos Góticos o *Campi Gothorum* fue una zona de gran importancia para la población visigoda. Los municipios se agrupaban en mancomunidades, como única forma legal, con el fin de optimizar los servicios públicos. Aquí se agrupan las localidades de Toro, Dueñas, Simancas y Zamora (<http://www.tierradecampos.com/>, acceso 8/6/2014)

<sup>133</sup> El Decreto del 22 de abril de 1949 fue expedido por el Ministerio de Educación Nacional (B.O.E. 5-5-1949) sobre la protección de los castillos españoles. Con este decreto, todos los castillos de España se



II. 1. Primera parte de la construcción, románica de principios del SXIII (aprox.1230): Parte inferior del Pórtico de la Majestad de Toro (*Estudio fotográfico*, Toro). Colección particular de la autora.

---

ponen bajo la protección del Estado, que asume la responsabilidad de impedir las intervenciones que alteren o provoquen su derrumbamiento. Así como la obligación que tienen los ayuntamientos de cumplirlo a la vez que se le designa un arquitecto conservador.



II.2. Segunda parte de la construcción, gótica, aprox. desde 1240. Parte superior del Pórtico de la Majestad de Toro (*Estudio fotográfico*, Toro). Colección particular de la autora.

En cuanto a la denominación y rango del templo, se sabe que a mediados del siglo XIII la iglesia era parroquia y tenía como rector a un tal Guillermo. El primer documento conocido que alude a la existencia de su cabildo data de 1332, y es probable que adquiriera la dignidad de colegiata (colegio de clérigos<sup>134</sup>) al tiempo que se remata el edificio, por voluntad de Sancho IV<sup>135</sup>, manteniendo tal condición hasta mediados del s. XIX. Por su parte, José María Quadrado afirma que fue elegida colegiata en tiempo de los Reyes Católicos, pues en 1463 no lo era y en 1514 sí. A su vez, José

---

<sup>134</sup> “Hombres letrados y con estudios escolásticos, aunque no tuviesen alguna orden, en oposición al indocto y especialmente al que no sabía latín”, *Diccionario de la Lengua Española*, 22<sup>a</sup> ed., s.v. Durante la Edad Media se hizo frecuente la organización de agrupaciones clericales colegiadas que asesoraban al obispo y que vivían en monasterios o en torno a otros templos no catedralicios, denominados colegiatas.

<sup>135</sup> Puente León, *Portadas...*, 18.

Navarro Talegón expone que fue colegiata desde su origen, según se deduce en un documento de 1332, en el que se alude a su cabildo.

*-Dono deo et ecclesie sancte marie que fundatur in taura  
domnoque bernardo cemoensi episcopo eiusdem  
successoribus unam mearum villarum, fresno videlicet,  
que inter tauram est et cemoram, iuxta dorium...-<sup>136</sup>*

El cabildo se componía en el s. XIV de canónigos y lo presidía un abad, que tenía concedido un beneficio curado de la iglesia, ampliado en 1702 (con la fundación de cuatro prebendas, para los oficios de doctoral y penitenciario), llegando a ser doce los beneficiarios que ocuparon la silla alta en el coro y que participaban de la renta de la mesa de los “comunes”, a los que hay que sumar mozos de coro, músicos con sus maestros de capilla acreditados, capellanes y otros dependientes. Estas dotaciones de personal nunca fueron superadas y en el transcurso de la Edad Moderna fueron perdiendo poder adquisitivo, hasta hacerse muy bajas en el último tercio del s.XVIII para, finalmente perder el carácter de parroquia colegial como consecuencia de la entrada en vigor del concordato de 1851<sup>137</sup>.

Centrándonos en la estructura arquitectónica de la colegiata y construcción, la planta del edificio es basilical, a imitación del modelo zamorano, si bien se tuvo que acortar un tramo por las limitaciones del solar disponible, así como ensanchar la disposición en planta para un mejor repartimiento de las cargas. De esta manera, el espacio quedó distribuido en tres naves con sus respectivos ábsides en la cabecera. El arquitecto que diseñó y comenzó a construir la colegiata, también debió de conocer la catedral vieja de Salamanca, según se colige de las numerosas reminiscencias formales encontradas en la fábrica toresana. La cabecera de la colegiata es románica y el pie gótico, de ahí que el Pórtico de la Majestad pertenezca al ya mencionado estilo

---

<sup>136</sup> José Navarro Talegón, *La Colegiata de Toro* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 2005), 11.

<sup>137</sup> José Navarro Talegón. *Catálogo monumental de Toro y su alfoz* (Valladolid: Caja de ahorros provincial de Zamora, 1980), 94.



*protogótico*, puesto que lo primero que se construía era la cabecera, para que no se demorara el oficio demasiado, y posteriormente se erigían los pies, con el fin de poder realizar posibles ampliaciones. Entre las entradas al templo, la principal se consideraba la occidental, porque se visualizaba toda la nave hasta el altar mayor<sup>138</sup>. Todo apunta a que el resultado global de la Colegiata se debe a la labor de dos arquitectos, al parecer no demasiado expertos<sup>139</sup>: al primer maestro pertenecen la cabecera y el diseño de la planta, mientras que el segundo rectificó la traza primitiva y finalizó el resto, variando además los materiales empleados durante la fase constructiva inicial.

En cuanto al programa escultórico-iconográfico de la portada occidental, lo que más llama la atención quizá sea la policromía conservada, en cuya ejecución se han identificado hasta seis repintes sucesivos iniciados en tiempos de Sancho IV, por lo que necesariamente tuvo que ser entre 1284-1295<sup>140</sup>; en 1408 se realizó un retoque parcial en las series inferiores de las columnas, jambas y la escena de la Anunciación; en 1506 se pintan la filacteria en espiral y el cielo estrellado con sol y luna en el remate superior de la portada; en 1547 hubo un intento de eliminar colores, estucando, dorando y estofando para simular un retablo; pero en 1772, tras el deterioro de una segunda intervención del dorador Santiago Rico, la portada se barniza, siendo retocada a lo largo del s. XIX hasta que, finalmente, entre 1987 y 1996, Word Monuments Fund y Garanza S.L restauran y recuperan la policromía original<sup>141</sup>. Los repintes históricos se aplicaron para conservar y mejorar el estado de la portada, pero el resultado fueron unas capas gruesas de pintura que deformaron el trabajo del escultor. Por otro lado, la falta de mantenimiento del tejado propició un derrumbe en el Ochocientos con lo que la humedad eliminó el color aproximadamente un metro, por lo que tuvo que haber un proceso de restauración en dos fases posterior, uno en 1987-89, y otro en 1995-96. Al realizar esta restauración, se dieron cuenta que debajo de toda la pintura dada, se conservaba la policromía original en las tres cuartas partes de la superficie, conservando además el repinte del S XV. Durante la restauración se descubrió la inscripción a la fecha de la portada, según la cual fue un tal Domingo Pérez quien la pintó en tiempos del Rey Sancho IV. En el dintel de la puerta puede verse:

---

<sup>138</sup> Puente León, *La Colegiata...*, 8.

<sup>139</sup> Navarro Talegón, *Catálogo monumental...*, 91-127 *passim*.

<sup>140</sup> Puente León, *Portadas medievales...*, 23.

<sup>141</sup> Grau Lobo, *Pinturas murales...*, 41-42.



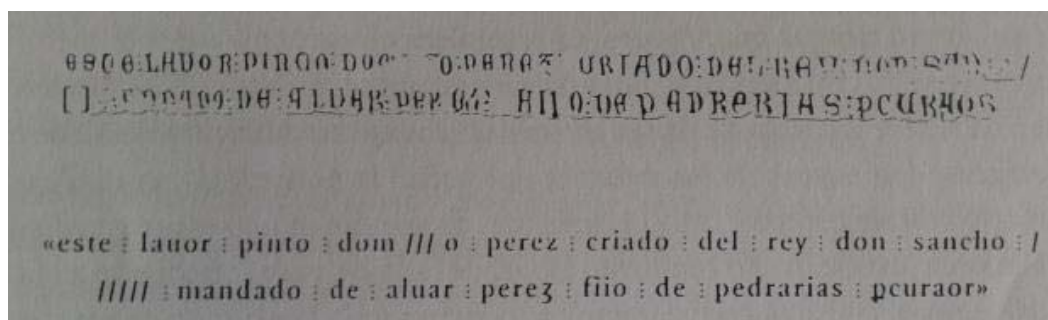
ESTE:LAVOR:PINTO:DOMINGO:PEREZ:CRIADO  
:DEL:REY:DON:SANCHO:(...):MANDADO:DE:ALVA

R:

PEREZ:FIIO:DE:PEDRARIAS:PCURAOR<sup>142</sup>

Este es uno de los pocos pórticos que se conservan hoy en día con la policromía original, gracias al cerramiento que se produjo en el s. XV para dotar a este sector de funciones de capilla. La decoración apunta a un *horror vacui* en la que aparecen los típicos roleos, hojas y tallos de vid con racimos, bellotas...etc. góticos, destacando la variedad con la que se combinan para disipar la monotonía y el estatismo propios del románico precedente. Durante la primera actuación precitada, se descubrió una inscripción en el inferior del dintel que decía “ESTA OBRA MANDARON...AS GENTES.ACABOSE EN EL ANO DE CDVIII ANOS”<sup>143</sup>; probablemente Domingo Pérez fuese criado de Sancho IV, con lo que se ofrece una base documental para la cronología de la portada que permite perfilar su dependencia del Pórtico de León, relacionándolo con la promoción de Sancho IV y de su esposa María de Molina y, por lo tanto, con Juan Gil de Zamora, ideador de los programas iconográficos.

El texto original dice así:



Il. 3. Inscripción situada en el dintel y transcripción de la misma por Navarro Talegón.

<sup>142</sup> Transcripción directa de la inscripción monumental; mayúsculas en el original.

<sup>143</sup> Navarro Talegón, *Restauración de la portada...*, 56. Mayúsculas en el original.

En la segunda actuación se descubre la fecha de 1506, que se conoce por la filacteria desplegada en espiral sobre la guarnición de la portada<sup>144</sup>, en la que podía leerse: “ACABOSE EN EL ANNO DE MILL E QUINIENTOS E SEIS ANNOS SIENDO...”<sup>145</sup>. En 1547, la Cofradía de la Virgen de la Majestad mandó dorar y pintar toda la portada, pero no se retiró la pintura original. En 1566, la misma cofradía encomendó a Alonso González (un pintor local secundario) un repinte parcial bajo la acreditación del maestro Lorenzo de Ávila. Se puede observar que la letra del documento de contratación lo clarifica:

linpiar de polbo toda la portada donde esta la imagen de nra. Señora de arriba abaxo, a la tierra, y labar todo los rrostros e rropajes e cajas de las ymajenes de la dha. Portada e donde vbiere falta de pintura en las dhas, ymajenes, o cajas dellas, hora sea de horo o de otros matizes de color es, que yo sea obligado a poner a mi costa todo lo que faltare en las dhas. Ymajenes cajas dellas de qualquier matiz q. le faltare y horo, conforme a la pintura que al presente tienen las dhas. ymajenes...<sup>146</sup>

La quinta actuación la realizó el dorador local Santiago Rico, en 1772 y todavía en el siglo XIX se barnizó y retocó todo, según queda constancia en una inscripción que reza: “RETOCOSE ESTE RETABLO SIENDO CVRA DN. MANL. D ARENAS. A 1774”<sup>147</sup>. La capilla de Santo Tomé, comenzada en el s. XIV, es la capilla anexa que se formó para proteger el Pórtico, aunque se cree que en un principio que fue erigida como

---

<sup>144</sup> Se dice del cielo de estrellas y Cristo del juicio que representan la vida y la muerte. Anteriormente habría también pintura para representar el mismo motivo.

<sup>145</sup> Navarro Talegón, *Restauración de la portada...*, 57.

<sup>146</sup> *Ibidem*. -Limpiar de polvo toda la portada, donde está la imagen de nuestra Señora de arriba, abajo, a la tierra, y lavar todos los rostros, ropajes y las cajas de las imágenes de la derecha de la portada y donde hiciese falta pintura en la derecha, de las imágenes o de las cajas, ya sea de oro o de otros matizes de color, que yo estoy obligado a poner a mi costa todo lo que falte en la derecha de las imágenes, de las cajas y de cualquier matiz que le falte y oro, conforme a la pintura presente que tiene la derecha de las imágenes-

<sup>147</sup> *Ídem*, 58; mayúsculas en el original.

lugar de enterramiento. En el Setecientos, el Pórtico se utilizó como retablo y aún pueden apreciarse las marcas de los enganches (en el hueco abierto bajo el brazo levantado de Cristo ubicado en la escena de la coronación del tímpano) de la arquivolta de madera que cubría parte de la iconografía del Juicio Final.

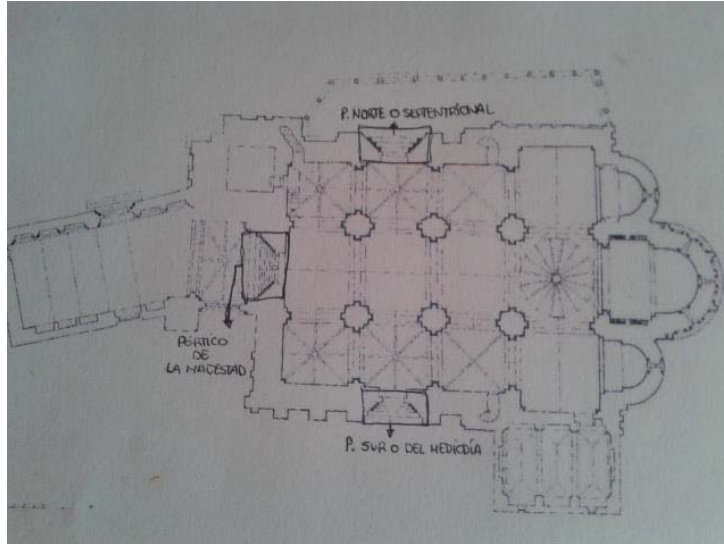


II.4. Detalle del agujero que se realizó en el tímpano.  
Colección de la autora.

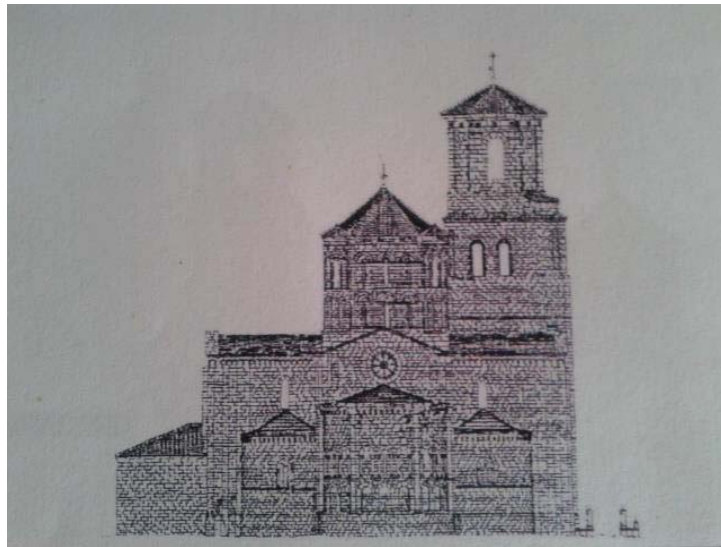
Como ya se ha adelantado, en el s. XIX el tejado de la capilla de Santo Tomé se desplomó, quedando el Pórtico a la intemperie hasta la década de los años ochenta de la pasada centuria, cuando (en dos fases sucesivas desarrolladas entre 1987-1989 y 1995-1996) se restauró con objetivo de eliminar las capas de suciedad acumuladas y de librar al conjunto de los repintes anteriores<sup>148</sup>.

---

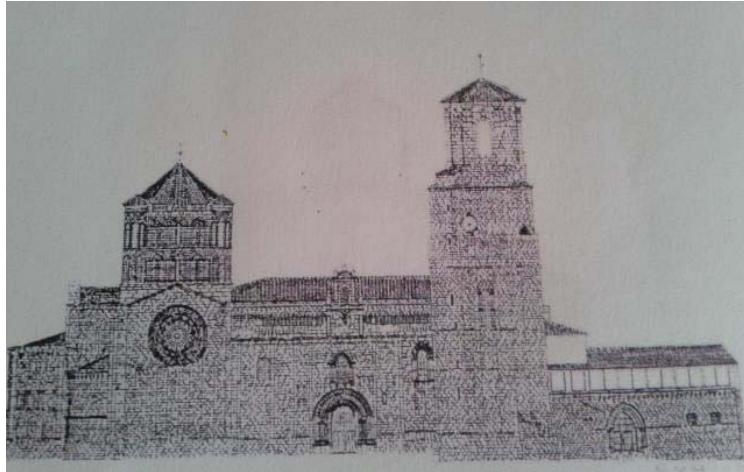
<sup>148</sup> En la parte baja la humedad desprendió el color con mayor facilidad. En la virgen del parteluz se mantuvieron los repintes, porque peligraba la pintura original si esta se eliminaba; Puente León, *Portadas medievales...*, 27.



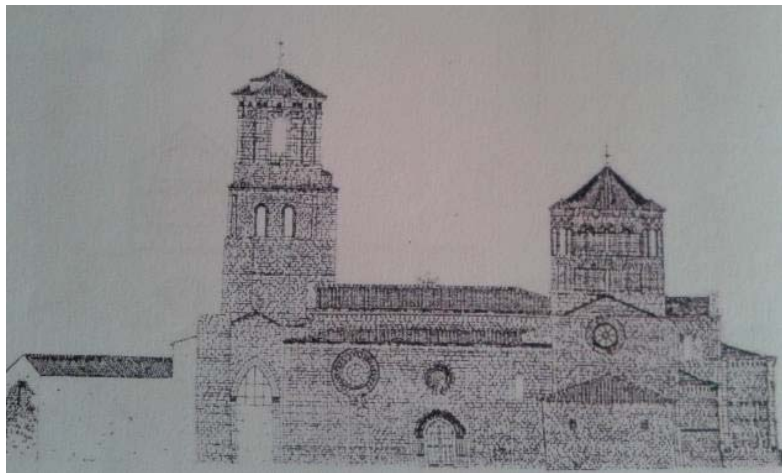
II.5. Planta de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro, Zamora (Secc. Patrimonio Histórico de Zamora).



II. 6. Alzado este de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro, Zamora (Secc. Patrimonio Histórico de Zamora).



II. 7. Alzado norte de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro, Zamora (Secc. de Patrimonio Histórico de Zamora).

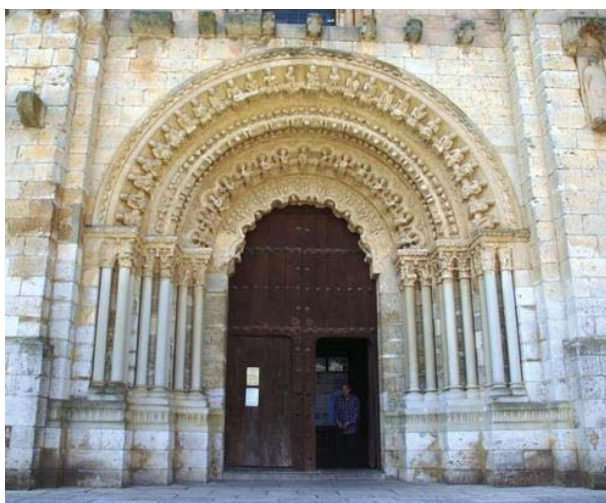


II.8. Alzado sur de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro, Zamora (Secc. Patrimonio Histórico de Zamora).

En cuanto a la secuencia constructiva de la Colegiata de Santa María la Mayor, la primera fase de obras se concentró en los capiteles, en el rosetón del testero y en las portadas laterales. Se alzó la cabecera, compuesta por tres ábsides, a imitación de la Catedral de Zamora, que sería posteriormente suplantado por un testero en la época de los Reyes Católicos, y el transepto, semejante al modelo salmantino. Una atenta lectura de paramentos revela con gran claridad, según observó Gómez Moreno, la utilización de



piedra caliza en todos los lienzos, a excepción de la decoración de los ábsides y las portadas laterales, donde se recurrió a la piedra arenisca de Salamanca, más dócil para cincelar. Los seis capiteles del ábside central, correspondientes a esta primera fase, poseen una abundante decoración, y junto a los cuatro capiteles de la entrada de la capilla mayor, que son similares a los capiteles y cimacios de la puerta meridional, concentran ejemplos de iconografía musical, si bien no se incluyen en el presente estudio. La portada Norte se levanta también en esta fase; consta de un arco de medio punto sobre el que se escalonan tres arquivoltas. Bajo los lóbulos de la primera arquivolta catorce ángeles rinden homenaje a la divinidad de Cristo, en posición frontal y marcada actitud hierática. En la tercera arquivolta aparece, de nuevo, Cristo bendiciendo con un libro abierto, rodeado de San Juan Bautista y la Virgen, además de los veinticuatro Ancianos del Apocalipsis, sedentes, tocados con coronas de oro y tañendo instrumentos musicales, que añaden un gran interés iconográfico. La arquivolta central está ocupada por motivos vegetales. Esta fachada se ha restaurado recientemente, por lo que se puede observar una mayor nitidez en la escultura.



II.9. Pórtico Norte. Colección de la autora.

Por último, y una vez finalizado el cuerpo de la Colegiata, en esta fase se construyó también la torre, cuya parte alta se adjudica a la autoría de Juan Perea (1510) y sobre la que intervino en 1753 el toresano Simón Gavilán y Tomé, demoliendo su

mitad superior, reconstruyendo el primer cuerpo de campanas y proyectando finalmente el remate barroco.

En correspondencia con una segunda fase de construcción, cuando se completan los muros que delimitan el transepto, los de la capilla mayor y los orientales de los brazos, puede apreciarse, además de la utilización de piedra arenisca, la ejecución de un tipo de cornisamiento que no tiene demasiada relación con modelos anteriores. Los nuevos responsables van a conceder una gran importancia a la decoración y de ello dan testimonio los rosetones que se ejecutan por entonces. Se terminan, asimismo, los alzados correspondientes a los primeros tramos de las naves laterales, además de unas escaleras de caracol embebidas en el grueso de los muros para acceder a las cubiertas y tribunas. También se abren en este periodo los vanos de medio punto, rasgados y abocinados -que se relacionan con motivos clásicos del románico zamorano tardío-, además de culminarse los pilares del crucero y se voltearse las bóvedas correspondientes, que muestran soluciones góticas no previstas y parte de cuyas nervaduras dibujan arcos semicirculares análogos a los patrones remotos de París (si bien los brazos del crucero se cierran con bóvedas de cañón agudo, lo que aporta un arcaísmo poco coherente con las soluciones anteriores). En el proyecto inicial, probablemente se pensara realizar un abovedamiento en el crucero, que posteriormente el segundo arquitecto quiso volver a impulsar, incluyendo en la labor de construcción una mayor iluminación mediante rosetones.

En la tercera fase de construcción identificada, el nuevo arquitecto que retoma las obras parecía conocer bien no sólo la Catedral vieja de Salamanca, sino las recientes edificaciones de Ciudad Rodrigo, que le sirven de modelo. Es ahora cuando se remata la llamada puerta del espolón, una versión simplificada de la colateral (fachada norte), donde se mantuvo el modelo de arco apuntado y doblado; se realizan los nuevos abovedamientos góticos apoyados sobre elementos sustentantes inapropiados para conseguir nervaduras; se abren unas ventanas que remiten a la Catedral de Ciudad Rodrigo; y se remata la decoración de los capiteles interiores según un gusto arcaizante. Asimismo, la nave central se cierra con bóvedas de cañón agudo sobre perpiaños articulados coincidentes con los de la capilla mayor y el crucero, lo que deriva en una

mayor simplificación del conjunto. Por último, se erige el cimborrio central para aportar airosidad y luminosidad al crucero.

Al alzado septentrional se le adosó un pórtico que se extendía desde el término oriental del crucero hasta el saliente de la torre. Este pórtico fue sustituido a comienzos del s. XVIII por el atrio que se puede observar hoy en día. Los capitulares que lo promovieron privaron a la fachada de su remate original y se sumaron los añadidos del ático y la espadaña. En la construcción se mantuvo la insólita distribución de contrafuertes planteada diseñada por el primer maestro de obras, según un diseño que confería a tales elementos una función más decorativa que portante, lo que arruinó la obra que debió ser reconstruida, en 1510, por Juan Perea, previa licencia del obispo Don Antonio de Acuña “el comunero”. Finalmente, en 1753 se dictaminó que la parte superior debía ser demolida por el mal estado en que se encontraba, encomendándose la dirección de la obra al toresano Simón Gavilán y Tomé. El 13 de mayo de 1756 se levantó el primer cuerpo nuevo, pero, a pesar de que los planes del cabildo incluían un remate cupulado, en 1768 se decidió cubrirla con tepes sobre una estructura de madera, que ejecutó el alarife local Ángel Díez: “...del siguiente cuerpo ochavado...conforme a la traza y planta que de ella tiene formada Gavilán y Tomé a cuyo cargo a estado y corre dicha obra”<sup>149</sup>.

## **II.2. El trabajo de Domingo Pérez y Juan Gil de Zamora en el Pórtico de la Majestad de Toro: aportaciones e influencias.**

A principios del s. XIII se fundaron sendas órdenes religiosas en torno San Francisco de Asís y Domingo de Guzmán, convirtiéndose, franciscanos y dominicos, en las más importantes órdenes dentro de las llamadas mendicantes<sup>150</sup>, cuyo auge coincide con la iniciativa papal de asentar y legitimar el culto al purgatorio (finalmente definido en 1274 por el segundo Concilio de Lyon). Por ello, se ha sugerido que lo más probable es que el autor intelectual del Pórtico de la Majestad de Toro fuese el franciscano Juan

---

<sup>149</sup> Navarro Talegón, *La Colegiata...*, 51.

<sup>150</sup> Se dice de las religiones que tienen por instituto pedir limosna, y de las que por privilegio gozan de ciertas inmunidades. *Diccionario de la Lengua Española*, 22ª ed., s.v.



Gil de Zamora<sup>151</sup>, lo cual explicaría, no sólo la original representación del Edén, sino, y fundamentalmente, la aparición del purgatorio en la arquivolta del Juicio Final. Juan Gil debió de nacer en Zamora sobre el año 1241 († 1320) y en 1260 ingresó en la orden franciscana de dicha ciudad; en 1273 se trasladó a París, en cuya universidad estudió durante cuatro años. Se sabe, asimismo, que visitó diversas zonas (Tours, algunas ciudades del norte de Italia) hasta su regreso en 1278, año en que se constata documentalmente su presencia en la ciudad del Duero. Hay que destacar que fue franciscano superior de la provincia de Santiago desde 1300, y destacó por una vasta cultura reflejada en sus numerosas obras, algunas encargadas por Alfonso X “el Sabio”, a cuya corte perteneció<sup>152</sup>, además de ejercer como preceptor de su hijo Sancho IV, bajo cuyo reinado se realizó el Pórtico de la Majestad.

Parece ser que su formación parisina está relacionada con la importación de la iconografía toresana que nos ocupa (en la que destaca la presencia de un fraile franciscano entre los resucitados encaminándose al paraíso, en la arquivolta del Juicio Final), interesante pues durante un tiempo se pensó que no existían imágenes pictóricas o escultóricas del purgatorio anteriores al s. XIV, a pesar de consignarse en algunos manuscritos de la segunda mitad del XIII<sup>153</sup>, refiriéndose tradicionalmente como los primeros ejemplos al respecto en la geografía hispana los testimonios de Vic (c. 1300) y de la capilla de San Martín en la Catedral vieja de Salamanca (c. 1342), a los que estos relieves del Pórtico de la Majestad se adelantan notablemente, pues, como se ha visto, están fechados entre 1275 y 1295<sup>154</sup>.

Durante el reinado de Sancho IV y el señorío de su esposa, María de Molina, se instalaron distintos talleres escultóricos cualificados procedentes de León para llevar a

---

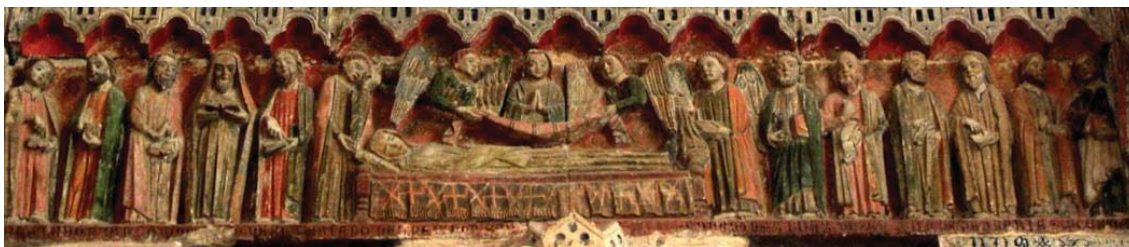
<sup>151</sup> Una de las principales figuras intelectuales en la España de la Edad Media. Los datos biográficos que se consignan a continuación han sido tomados de Florián Ferrero Ferrero y Concha Ventura Crespo, *Zamoranos Ilustres* (Zamora: La Opinión-El Correo de Zamora, 1997): 33-40; Jenaro Costas Rodríguez, ed., *Juan Gil. Alabanzas e historia de Zamora* (Zamora: Ayuntamiento de Zamora, 1994); Manuel C. Díaz y Díaz, *Index scriptorum Latinorum Medii Aevi Hispanorum* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1958-59).

<sup>152</sup> De hecho, se ha especulado con que las tradiciones marianas que compiló fueron de gran utilidad para la creación de las *Cantigas* alfonsinas. Para más información véase Martín Páez Martínez, ed., *Ars Musica de Juan Gil de Zamora* (Murcia: Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, 2010).

<sup>153</sup> Los manuscritos de Dante son prueba de ello, en el que por medio de ilustraciones se refleja los pecados del purgatorio, prueba de ello es el trabajo realizado por: Marisol Villarrubia Zúñiga, “Los pecados del purgatorio en las ilustraciones de los manuscritos dantianos”, *Revista de poética medieval*, núm. 14 (2005): 95-122.

<sup>154</sup> Puente León, *Portadas medievales...*, 57-61.

cabo la monumental obra; artistas sin identificar a cuya labor se debe la talla de las arquivoltas según el programa prefijado antes comentado. Paralelamente, la figura del pintor Domingo Pérez (*criado* real cuya firma aparece en el dintel de la puerta) ha sido situada por Pedro Anayz pintando los murales de la capilla de los Minaya del antiguo claustro de la catedral de Zamora<sup>155</sup>. La policromía del Pórtico de la Majestad se aproxima a este procedimiento mural y es muy posible que se practicara la pintura sobre plano<sup>156</sup>, revelando, precisamente, a través de sus rasgos arcaizantes estilemas propios de dicho artista que hacen aparentar al conjunto mayor antigüedad de la que en realidad posee. Todo ello hace que la única atribución certera posible sea la pictórica, quedando la autoría del soporte volumétrico en suspenso.



II.10. Detalle del dintel de la puerta del pórtico de la Majestad. Colección de la autora.

La historiografía artística relativa a este conjunto ha identificado algunas aportaciones e influencias provenientes de otros pórticos, tanto nacionales como extranjeros. Hemos de tener en cuenta, antes de proceder a reconocer o negar dichas filiaciones, que los escultores, responsables en última instancia del resultado plástico final, observaban una vida nómada que los llevaba de obra en obra, recorriendo distintas áreas geográficas donde desarrollaban su trabajo, adquiriendo saberes y acumulando experiencias diversas y heterogéneas que se reflejaban, necesariamente, en los métodos y formas de su factura. Esta es la razón de las eventuales semejanzas estilísticas perceptibles entre diversas fábricas españolas con fechas de creación cercanas, algo que se verifica cotejando la secuencia de marcas de autor y firmas grabadas en las obras. Así, alrededor de 1225, se puede asegurar que comienza en Castilla una etapa en la que

<sup>155</sup> Grau Lobo, *Pinturas murales...*, 40.

<sup>156</sup> Navarro Talegón, *Restauración de la portada...*, 56-58.

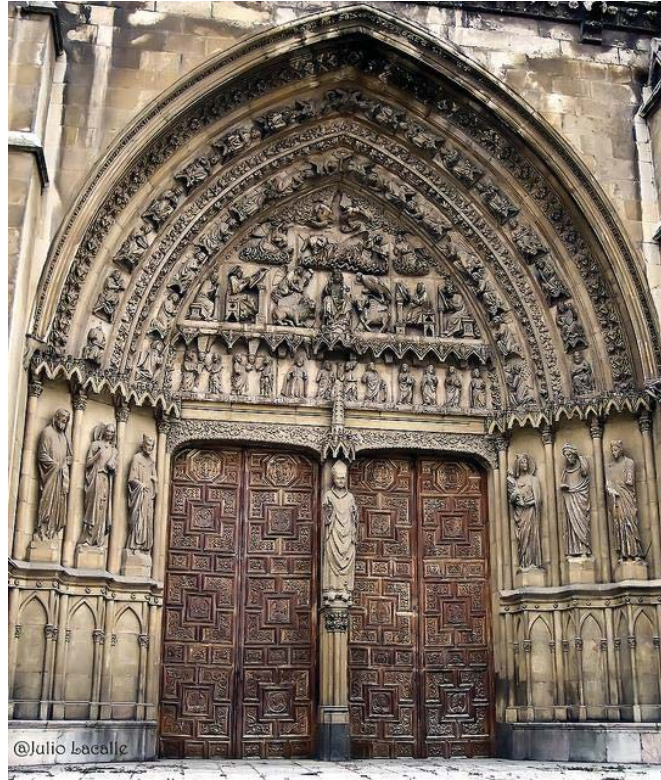
se hace abundante la introducción de las formas clásicas que habían triunfado en catedrales francesas como Chartres, Amiens, Reims, Bourges o Le Mans. Algunos templos españoles, como las seos de Burgos, Toledo y León, se crean según este estilo, difundido principalmente por las mencionadas cuadrillas itinerantes. De ahí que se puedan explicar las reminiscencias francesas que posee el Pórtico de la Majestad de Toro, cuyo artífice, probablemente, o había trabajado o al menos conocía las producciones francesas y otros pórticos nacionales como el de la Catedral de León.

Según lo observado, este Pórtico de la Majestad establece semejanzas con el Pórtico de la catedral de Ciudad Rodrigo, el Pórtico de la Catedral de Burgo de Osma (con una mayor sencillez) y el Pórtico de la *Pulchra leonina*, principal influencia en el ejemplar toresano, además del Pórtico de la Gloria compostelano, con el que numerosos investigadores aseguran su relación<sup>157</sup>. Si bien esta última vinculación se ha puesto en entredicho, la conexión del peregrinaje parece revelarse como un elemento fundamental: Vicente Lampérez y Romea advierte reminiscencias compostelanas y la incluye en una categoría arquitectónica de transición, anterior al periodo plenamente gótico; otros, sin embargo, afirman que es completamente gótica, aunque románica en sus detalles, cuya rica decoración la aleja de la rigidez que presentan las portadas de León y Burgos. En cualquier caso, tiende a coincidir en que, probablemente, el Pórtico de la Majestad tuvo influencia del maestro que trabajaba en la coronería de Burgos (1240-1245) y luego en la de León (1255-1260). Por lo tanto, si el Pórtico de la Majestad de Toro se inspira en dichas catedrales, debe de ser posterior a ellas, lo que desata una nueva polémica en cuanto a ciertas determinaciones cronológicas<sup>158</sup>.

---

<sup>157</sup> Puente León, *Portadas medievales...*, 23.

<sup>158</sup> Clementia Julia Ara Gil, en su estudio en “El arte románico en la provincia de Zamora”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, núm, 43 (1977): 547-549, por ejemplo, apuesta por una datación correspondiente al periodo 1240-1265; cfr. Puente León, *Portadas medievales...*, 27.



II. 11. Pórtico de la Virgen Blanca (fachada occidental) de la Catedral de León, España.

El Pórtico del Juicio Final de la Catedral de León, construido a mediados del siglo XIII según el esquema francés del maestro Enrique, segundo maestro de la Catedral de Burgos, de la mano de Juan Pérez y Pedro Cibriáñez, está formado por tres puertas, la de la derecha denominada la puerta de San Francisco y la de la izquierda la de San Juan. En cuanto a su aderezo iconográfico, puede verse la Anunciación, Resurrección de los Muertos, Juicio Final, Infierno y Paraíso. Los ángeles músicos, situados en la primera arquivolta sobre el tímpano, tienen la función de anunciar la venida de Cristo con tubas y caramillos, si bien los elementos musicales son ciertamente escasos en contraste con la portada de Toro. En el Pórtico de la Majestad de Toro existen siete columnas a cada lado, con episodios de las sagradas escrituras (matanza de los inocentes, Epifanía), de asunto profano (dos personajes tirando de un burro, dos bestias de cuellos entrelazados), y ornamentación vegetal (algunos deteriorados), por lo

que no se puede establecer una coherencia temática<sup>159</sup> como ocurre con la fachada Occidental de León. El Pórtico de la Majestad también resume en el tímpano los motivos centrales de las otras dos portadas de la Catedral de León. La conclusión es que los escultores quisieron sintetizar en el pórtico de Toro, la iconografía del pórtico de León.

Este pórtico podría haberse construido en estilo románico, pero como hubo ese cese de construcción se hizo vigente el gótico. En el tímpano, se pueden ver dos ángeles que recogen el alma de la virgen en un lienzo para llevarla ante Dios. Aunque en el pórtico de León es el propio Dios quien la recoge, en forma de niña vestida, por lo tanto esta representación iconográfica se considera más fiel en el Pórtico de la Majestad de Toro, ya que se representa en un tamaño equivalente.

La virgen ocupa enteramente el parteluz, como en la Portada del Juicio Final de la Catedral de León, pero su rigidez contrasta con la Virgen Blanca. Aunque en el Pórtico de Toro, su gesto facial se humaniza con una sonrisa y el simbolismo se expresa mediante una alcachofa (en la mano derecha), que simboliza la unión de la iglesia, aunque según el historiador José Navarro, solamente le está presentando una flor al niño. La postura hierática de este es un resto del románico, como la actitud que adopta de bendición<sup>160</sup>.

La leyenda dorada del s. XIII recopilada por Santiago o Jacobo de la vorágine cuenta que la virgen murió rodeada de los apóstoles<sup>161</sup>, como ocurre en ambos pórticos y que el alma de la virgen fue recogida por Cristo, lo cual no se representa en el Pórtico de la Majestad de Toro. En estas representaciones se excluye al apóstol Tomás, que desconfiaba de la resurrección de Cristo hasta que la virgen le arrojó desde el cielo un cinturón, por eso aparece representado, que si aparece reflejado en el Pórtico de la Majestad de Toro. Según afirma Ricardo Puente León, la composición del tímpano toresano presenta significativas analogías con respecto al de León<sup>162</sup>. Además, se puede observar que el Pórtico de la Catedral de León establece una similitud con la Catedral

---

<sup>159</sup> Ídem, 31.

<sup>160</sup> Navarro Talegón, *Restauración de la portada...*, 45

<sup>161</sup> Puente León, *Portadas medievales...*, 39.

<sup>162</sup> Ídem, 33



de Notre Dame de París, lo que refuerza la posibilidad de un origen galo para el programa iconográfico y su disposición compositiva.

En el tímpano del Pórtico de la Majestad de Toro esta Cristo juez, en el doble friso la resurrección de los muertos en la parte inferior y el Juicio Final en la parte superior. En el Pórtico de León no hay friso inferior y el Juicio Final ocupa el dintel de la puerta (en Toro se desarrolla a lo largo de la arquivolta exterior), en lo demás equivale. Hay que decir que la representación del Juicio Final en el Pórtico de la Majestad no es estricta. Los resucitados van directamente a la gloria o al castigo eterno, sin tribunal y además carece de psicostasis o “pesado de las almas”<sup>163</sup>. El maestro que realizó la iconografía del Pórtico de la Majestad de Toro no incluyó a San Miguel, en cambio en París o en León sí, ocupando un lugar importante. La diferencia principal es que el escultor que realizó el Pórtico de la Majestad de Toro trabajó más rudamente, debido a que solo disponía de un Pórtico y no de varios como ocurre en la Catedral de León, por lo que tuvo que simplificar el programa iconográfico. Lo mismo ocurrió con la representación de los veinticuatro ancianos del Apocalipsis, pues en el Pórtico de la Majestad aparecen solamente dieciocho por falta de espacio; por lo tanto, se eliminó a San Miguel y en el centro se colocó a Cristo juez. Por otro lado, el realismo de Isaías y el arcángel denotan un ascendiente leonés fundamental, que difieren del resto del Pórtico, donde las figuras son más estáticas.

Con respecto al ascendiente parisino de Notre Dame, los especialistas<sup>164</sup> afirman la mediación del ya mencionado maestro de la coronería de Burgos, si bien tendiéndose en este hacia una simplificación exagerada del referente original. Otros puntos de vista afirman no tanto una influencia cuanto una coincidencia basada en lineamientos estético-ideológicos comunes de época, pues la construcción del Pórtico de Burgos se data más o menos en una fecha similar, cerca de 1140.

---

<sup>163</sup> Ídem, 42.

<sup>164</sup> Agustín Durán Sanpere y J. Ainaud de Lasarte, *Ars Hispanie. Escultura gótica* (Madrid: Plus-Ultra, 1956), 8: 85.



II.12. Pórtico de los apóstoles de Notre Dame de París, Francia. Colección de la autora.

Según José Navarro Talegón, Vicente de Beauvais presenta tres aspectos de Cristo: Redentor, Dios y Juez. Por ejemplo otro parecido es el símbolo del sol y la luna en el firmamento, que representan el día y la noche, la salvación y la condenación y esta escena se encuentra en la escena del juicio final en Francia, ya en el románico. También dice que las nuevas corrientes góticas las irradiaba Francia. La representación de la caldera hirviente se puede observar también en la Catedral de Bourges, y los motivos del tímpano son los mismos que el de Notre Dame de París<sup>165</sup>. A diferencia de algunos pórticos españoles como el de Toro o el de León, el Pórtico de la Catedral de Notre Dame refleja en el parteluz la figura del Salvador y en el tímpano a Cristo entronado y rodeado de iconografía musical, esta vez un coro de ángeles. Algo insólito que no aparece en el resto de pórticos es la incursión de los signos del zodiaco.

---

<sup>165</sup> Navarro Talegón, *Catálogo monumental...*, 110.



II.13. Pórtico del Perdón de la Catedral de Ciudad Rodrigo, España.



II.14. Detalle del pórtico del Perdón de la Catedral de Ciudad Rodrigo, España. Imagen perteneciente a José Luis Alonso Ortega.

En cuanto al protogótico Pórtico del Perdón de la Catedral de Ciudad Rodrigo, se considera que fue construido bajo la influencia del taller que sigue la escuela del Maestro Mateo compostelano (aunque también posee reminiscencias del pórtico de San Vicente de Ávila), debido a la herencia del arte ojival, y sin lugar a dudas se ha asociado con el Pórtico de la Majestad de Toro, con el que comparte el modelo de distribución iconográfica. Ello se verifica, por ejemplo, en la representación de la Virgen con el niño en el parteluz, las seis columnas a cada lado y la Coronación de la Virgen en el tímpano. En el dintel se muestran escenas de la vida de Cristo y la Virgen (la entrada en Jerusalén, la última cena, el prendimiento, la crucifixión, la dormición de María y la ascunción), mientras las arquivoltas están repletas de ángeles que anuncian el Juicio Final.

En Toro también se aprecian influencias de la portada del Sarmental de la Catedral de Burgos, estrechamente filiado con el ascendiente francés de Amiens. Aunque la factura flamígera final se impone, se sabe que las obras ya están activas hacia 1240-1260, y consta que el segundo maestro que se hizo cargo de la fábrica fue el Maestro Enrique, que seguramente conoció la obra del Maestro Mateo.





II.15. Pórtico del Sarmental de la Catedral de Burgos, España.

En el tímpano se vuelve al tema de Cristo en Majestad, flanqueado por el Teatramorfos, en actitud de bendecir con la mano derecha y portando en la izquierda el Evangelio; en el dintel aparecen representadas las figuras de los doce apóstoles; y en las dos arquivoltas exteriores los veinticuatro ancianos del apocalipsis y un serafín, tañendo y afinando instrumentos; mientras que en la primera arquivolta aparece representado un coro angélico. En el parteluz aparece un obispo mitrado y el cordero místico, y en las jambas cuatro figuras: dos neotestamentarias y dos veterotestamentarias.

Por último, y en cuanto a la influencia del Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela (encargo de Fernando II a caballo entre los siglos XII y XIII), se trata de una aseveración controvertida y pendiente de confirmación definitiva. En primer lugar, debido a la cronología de construcción, este pórtico de estilo románico podría haber ejercido una influencia sobre los pórticos españoles protogóticos y góticos, ya que su creación se sitúa entre los años 1168-1188 y se ve influenciada por el estilo francés, que posteriormente se extendería a Castilla. Este puede ser uno de los puntos fundamentales de desarrollo iconográfico y, aunque la estructura de los pórticos posea reminiscencias francesas, la temática es uno de los factores fundamentales que no se mantiene.



II. 16. Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela, España.

El tema principal de este pórtico es el Apóstol Santiago, que se representa sedente y con los símbolos de la peregrinación. Sobre su figura aparecen las tentaciones de Cristo y, debajo, el árbol de Jessé; en la jamba izquierda los doce apóstoles a la derecha los profetas; en el tímpano Cristo coronado con las heridas de la pasión y, a su alrededor, los cuatro Evangelistas junto con ángeles portando los instrumentos de la pasión. Como puede comprobarse, la correspondencia temática no se ajusta al programa iconográfico del Pórtico de la Majestad de Toro, exceptuando la representación de los ancianos del Apocalipsis tocando instrumentos musicales pertenecientes a la época. Es importante destacar la posición marginal de la Virgen María (a diferencia del toresano), cuyo culto empieza a adquirir importancia con relativa tardanza en Europa Occidental.

Son discutibles las comparaciones que se han realizado entre el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela y el Pórtico de la Majestad de Toro. En ambos pórticos se establece análoga simetría y un equilibrio, si bien la correspondencia no es perfecta, tal y como expone Luis Cañedo Angoso<sup>166</sup>: en Santiago los ancianos se reflejan con senectud y en Toro como hombres maduros y jóvenes; en Santiago los ancianos afinan los instrumentos, y en el Pórtico de la Majestad aparecen ejecutándolos, aunque no se puede saber con claridad en todos los casos, ya que algunos

---

<sup>166</sup> Cfr. Navarro Talegón, *Restauración de la portada...*, 14-30.

están algo deteriorados; en el Pórtico de la Gloria aparecen veintiuna representaciones iconográficas de instrumentos musicales, mientras que en Toro sólo dieciocho intactos y dos muy deteriorados, probablemente debido al ámbito reducido de trabajo. En cuanto a la relación de instrumentos, aparecen catorce fídulas en Santiago y cuatro en Toro, un organistrum en Santiago y una cinfonía en Toro, cuatro salterios en Santiago y cuatro en Toro, dos arpas en Santiago y tres en Toro, cuatro cítolas en Toro y ninguna en Santiago.

Concluyendo con lo dicho anteriormente, los temas de las portadas responden a un programa iconográfico concreto que se repite con mayor o menor similitud y frecuencia en toda la secuencia de pórticos precitada. Como puede observarse, la iconografía del pórtico de la Gloria va a ser habitual en las representaciones iconográficas durante el gótico, e incluso podría afirmarse que este pórtico va a actuar como foco de irradiación del mismo, si bien paulatinamente modificado en función de la evolución de las instancias estéticas y formales sucesivas.



### **III. EL CONTENIDO DE LA REPRESENTACIÓN**



### III.1. Presentación del programa iconográfico del Pórtico de la Majestad y posibles significados

La disposición iconográfica del Pórtico de la Majestad de Toro es la siguiente: como tema central, la virgen María y el niño en el parteluz; en el dintel la escena de la dormición de la Virgen, franja liminar que separa lo terrenal y lo celestial; y en el tímpano se encuentra Cristo coronando a su madre como reina de los cielos. En las arquivoltas podemos observar: ángeles con cirios e incensarios y los justos (primera); reyes y los apóstoles Pedro y Pablo (segunda); mártires con sus atributos de martirio (tercera); obispos y abades (cuarta); santas y vírgenes prudentes y necias (quinta); reyes músicos a los que se alude como los veinticuatro ancianos del Apocalipsis (sexta); el Juicio Final, con el infierno, el paraíso y el purgatorio (séptima).

El esquema iconográfico general del pórtico responde al siguiente detalle:

<p style="text-align: center;"><b>PRIMERA ARQUIVOLTA</b></p>	<p>De arriba/ abajo: <b>ÁNGELES</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Ángel con candelabro</li> <li>2. Ángel turiferario</li> <li>3. Ángel con candelabro</li> <li>4. Ángel turiferario</li> <li>5. Ángel coronado</li> <li>6. Ángel con candelabro</li> <li>7. Ángel turiferario</li> <li>8. Ángel con candelabro</li> <li>9. Ángel turiferario</li> </ol>
<p style="text-align: center;"><b>SEGUNDA ARQUIVOLTA</b></p>	<p>De izquierda/derecha: <b>APÓSTOLES Y REYES</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>10. San Pedro con llaves y corona</li> <li>11. Rey con libro abierto</li> <li>12. Rey con libro cerrado</li> <li>13. Rey apuntando al libro</li> <li>14. Rey leyendo libro</li> <li>15. Ángel coronado rezando</li> <li>16. San Pablo con cartela</li> <li>17. Rey apuntando a la cartela</li> </ol>

	<p>18. Rey leyendo un libro</p> <p>19. Rey enseñando un libro</p> <p>20. Rey apuntando un libro</p>
<p><b>TERCERA ARQUIVOLTA</b></p>	<p>De izquierda/derecha: SANTOS</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. San Gil con el arco y la flecha en el pecho</li> <li>2. San Esteban con la piedra</li> <li>3. Santiago el Mayor con su bordón</li> <li>4. San Sebastián con el arco y las flechas en la mano</li> <li>5. San Tirso con la sierra</li> <li>6. San Lorenzo con la parrilla</li> <li>7. Ángel orante</li> <li>8. San Felipe con la lanza</li> <li>9. San Bartolomé con el cuchillo</li> <li>10. Santiago el menor con la maza</li> <li>11. Santo Tomás con el cinturón</li> <li>12. Santo con espada sosteniendo una presilla de su manto</li> <li>13. Santo con espada</li> </ol>
<p><b>CUARTA ARQUIVOLTA</b></p>	<p>De izquierda/derecha: CONFESORES</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Obispo bendiciendo</li> <li>2. Abad leyendo un libro</li> <li>3. Obispo bendiciendo</li> <li>4. San Agustín con la iglesia</li> <li>5. Obispo bendiciendo</li> <li>6. Abad con un libro cerrado</li> <li>7. Obispo bendiciendo</li> <li>8. Ángel coronado orante</li> <li>9. Obispo bendiciendo</li> <li>10. Obispo bendiciendo</li> <li>11. Abad con un libro inclinado</li> <li>12. Obispo bendiciendo</li> <li>13. Obispo bendiciendo</li> </ol>



	<p>14. Abad con un libro cerrado</p> <p>15. Abad con cartela</p>
<b>QUINTA ARQUIVOLTA</b>	<p>De izquierda/derecha: <b>SANTAS, MÁRTIRES Y VÍRGENES</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Santa con la palma sosteniendo un libro cerrado</li> <li>2. Santa con una palma sosteniendo la presilla de su manto</li> <li>3. Santa con una palma y un libro cayendo abierto</li> <li>4. Santa con una palma sosteniendo su manto</li> <li>5. Santa con una palma y un libro cerrado</li> <li>6. Santa con una palma y la mano izquierda en su rodilla</li> <li>7. Santa con una palma y un libro cerrado</li> <li>8. Santa con una palma sosteniendo la presilla de su manto</li> <li>9. Ángel orante</li> <li>10. Virgen prudente, con el vaso hacia arriba</li> <li>11. Virgen necia, con el vaso hacia abajo</li> <li>12. Virgen prudente</li> <li>13. Virgen necia</li> <li>14. Santa leyendo</li> <li>15. Santa orante con un libro en su falda</li> <li>16. Santa Bárbara con un castillo</li> <li>17. Santa Catalina coronada, con la rueda</li> </ol>
<b>SEXTA ARQUIVOLTA</b>	<p>De izquierda/derecha: <b>REYES MÚSICOS</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Rey con cordófono tipo cítola</li> <li>2. Rey con zanfona</li> <li>3. Rey con arpa</li> <li>4. Rey con salterio</li> <li>5. Rey con salterio</li> <li>6. Rey con flauta y campanilla</li> <li>7. Rey con tambor de marco</li> </ol>

	<ol style="list-style-type: none"> <li>8. Rey con la gaita (instrumento muy deteriorado)</li> <li>9. Rey con cordófono tipo fídula oval</li> <li>10. Rey con cordófono cítola</li> <li>11. Rey con aerófono tipo albogue</li> <li>12. Rey con pandero cuadrado tipo adufe</li> <li>13. Rey con gaita</li> <li>14. Rey con cordófono tipo cítola</li> <li>15. Rey con salterio</li> <li>16. Rey con arpa</li> <li>17. Rey con cordófono tipo fídula en ocho</li> <li>18. Rey con cordófono tipo fídula</li> </ol>
<p style="text-align: center;"><b>SÉPTIMA ARQUIVOLTA</b></p>	<p>De izquierda/derecha: EL JUICIO FINAL, EL PARAISO Y EL INFIERNO</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. San Pedro saludando a las almas que salen del purgatorio</li> <li>2. Seis cabezas en el follaje</li> <li>3. Tres cabezas coronadas en el follaje</li> <li>4. Tres reyes músicos con cordófonos (cítola, salterio y fídula)</li> <li>5. Dios a la puerta del paraíso</li> <li>6. Ángel cambiando los vestidos a los bienaventurados que entran en el paraíso</li> <li>7. Tres bienaventuradas con velo</li> <li>8. Un monje y tres personajes eclesiásticos</li> <li>9. Dos resucitados</li> <li>10. Tres resucitados y un ángel tocando un aerófono tipo añafil</li> <li>11. La virgen de rodillas y un ángel</li> <li>12. Cristo juez</li> <li>13. Diablo arrojando a los condenados al Leviatán</li> <li>14. Caldera ardiente</li> <li>15. Condenados colgados</li> </ol>

	<p>16. Lucifer en la puerta del infierno</p> <p>17. Condenado</p> <p>18. Macho cabrío</p> <p>19. Diablo con tres condenados, la lujuria y la avaricia</p> <p>20. Diablo con tres condenados</p> <p>21. Cuatro resucitados</p> <p>22. Tres resucitados y un ángel tocando un aerófono tipo añafil</p> <p>23. San Juan Evangelista de rodillas y un ángel emblemas de la pasión (clavos y lanza)</p>
<b>TÍMPANO</b>	<p>De arriba/abajo:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Dos ángeles turiferarios</li> <li>2. La Virgen entronizada, con un ángel de rodillas</li> <li>3. Cristo coronando a la Virgen con un ángel de rodillas</li> </ol>
<b>MÉNSULAS</b>	<p>De arriba/abajo:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Figura agachada</li> <li>2. Figura agachada con aerófono doble</li> <li>3. Figura agachada con cordófono tipo cítola</li> <li>4. Figura agachada (falta de instrumento y brazos)</li> </ol>
<b>DINTEL</b>	<p>De izquierda/derecha:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Apóstol sin barba apuntando al libro</li> <li>2. Apóstol con barba con libro cerrado</li> <li>3. Apóstol con barba apuntado hacia arriba</li> <li>4. Apóstol con barba y capucha leyendo</li> <li>5. Apóstol con barba apuntando al libro</li> <li>6. San Juan Evangelista con palma</li> <li>7. Ángel en el aire sujetando un velo</li> <li>8. Busto que representa el alma de la Virgen</li> <li>9. Ángel en el aire sujetando un velo</li> <li>10. La Virgen muerta</li> </ol>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>11. Ángel turiferario en pie</li> <li>12. San Pedro con una llave y un libro</li> <li>13. San Pablo con barba y cartela</li> <li>14. Santo Tomás con un cinturón</li> <li>15. Apóstol con barba apuntando a un libro</li> <li>16. Apóstol con barba apuntando hacia atrás</li> <li>17. Apóstol sin barba con libro cerrado</li> </ul>
<b>PARTELUZ</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>1. La Virgen con el niño en brazos</li> </ul>
<b>JAMBAS</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>1. Rey Salomón</li> <li>2. Profeta Daniel</li> <li>3. Profeta Isaías</li> <li>4. Arcángel</li> <li>5. Rey David</li> <li>6. Profeta Jeremías</li> <li>7. Profeta Ezequiel</li> <li>8. Arcángel Gabriel</li> </ul>

#### 1- Parteluz: exaltación de la Virgen María

El primer programa iconográfico está destinado a exaltar a la Virgen como madre de Dios y a la Iglesia, que simboliza su paso por la tierra, y su coronación en el cielo. Su justificación se encuentra en la advocación misma del templo.

#### 2- Jambas: genealogía davídica

A ambos lados, y en conexión con la de la Virgen, se ordenan ocho esculturas de bulto redondo, jerarquizadas en función de su proximidad con aquélla: ascendientes regios con coronas y atributos, como el rey David tañendo un arpa de transición bastante ajustada a un modelo real y el rey Salomón con un libro abierto en la mano izquierda y posando la mano diestra en la presilla de su manto. A la izquierda del espectador se hallan los profetas Daniel e Isaías (identificados en sus respectivos libros y filacterias). El ademán que presenta Daniel parece una reproducción, a escala mayor, del arcángel que disputa a un diablo la pertenencia de un alma en una

arquivolta de la Catedral de León. Su atuendo sorprende y porta una daga enfundada. Su cabeza es de menudas facciones y su cabellera ondulada se asemeja a la de Isaías, que denota ese mismo ascendiente leonés. Difieren ambas de las demás, que son a la vista más estáticas. En el lado opuesto están representados Jeremías y Ezequiel; el primero con semblante joven e imberbe, aunque el pintor le colocó vello facial, y el segundo admirando la visión de la puerta cerrada o *Porta Coeli* en la casa del señor, símbolo de la virginidad de María. Todos estos personajes constituyen una versión abreviada del tema del Árbol de Jesé o Genealogía de Cristo expuesta en el Pórtico de Santiago de Compostela.

### 3- Dintel: dormición de la Virgen

En el paño del dintel se representa la muerte de la Virgen María (yacente, con la cabeza sobre un cojín y vestida con una túnica simple), a través de altorrelieves figurando un ángel funerario a los pies del lecho y los doce apóstoles simétricamente ordenados a ambos lados e identificados por sus respectivos atributos: San Juan con la palma y el puño de la mano izquierda sosteniendo la cabeza de la Virgen; San Pedro con su cabellera rizada y las llaves; San Pablo, calvo y con la inicial del nombre “P” en su carta; Santiago el mayor, que se cubre la cabeza con un manto, en lugar del gorro de peregrino; Santo Tomás con el cinturón que la virgen le dejó caer.

### 4- Tímpano: coronación de la Virgen

La coronación de la Virgen exhibe una composición cerrada y simétrica sobre un eje central: dos ángeles que portan cirios. La virgen está siendo coronada por Cristo, el cual porta el atributo de glorificación en la mano derecha mientras con la izquierda sostiene un libro.

### 5- Primera arquivolta: secuencia angélica

Se puede observar un total de ocho ángeles genuflexos portando candelabros e incensarios (ángeles turiferarios).

### 6- Segunda arquivolta: apóstoles

Se puede observar un total de diez por la adecuación del conjunto al escudo marco físico; lucen coronas de bienaventuranza y portan libros y filacterias, salvo el primero, San Pablo, identificado por la inscripción de su cartela: *Pavle*.

#### 7- Tercera arquivolta: santos varones mártires

En el sentido de las agujas de reloj puede verse a San Felipe sosteniendo una pica según un modelo asociado a una vidriera de Chartres y a la portada principal de la Catedral de León. Tras él, una segunda figura portando una herramienta no punzante que puede identificarse como la cuchilla de San Bartolomé. El tercer personaje ostenta la maza de batanero que acredita el martirio de Santiago el Menor en Jerusalén. La cuarta figura es Tomás, que ciñe el cinturón de la Virgen y porta una espada. En el lado opuesto de la arquivolta aparece San Lorenzo con la parrilla como atributo, San Tirso, San Sebastián con el arco y las flechas, Santiago el Mayor con el bordón como atributo identificador, San Esteban con una piedra de lapidación, y por último San Gil con un arco y la flecha clavada en el pecho (y cuya presencia se ha justificado a través del patronímio de Fray Juan Gil de Zamora, mentor del programa iconográfico en esta fase de construcción de la portada).

#### 8- Cuarta arquivolta: confesores

Secuencia de personajes cuya indumentaria y atributos apenas varían de unos a otros: todos visten albas y capas; obispos y abades empuñan báculos, si bien los primeros aparecen tocados con mitra. En cuanto a las actitudes, algunos bendicen y el resto porta libros o filacterias.

#### 9- Quinta arquivolta: santas, vírgenes y mártires

Las figuras del lado septentrional portan palmas como atributo genérico de martirio; algunas sostienen libros y otras mantienen las manos en las presillas de los mantos. Se ha identificado a la cuatro del mediodía como las vírgenes necias y las vírgenes prudentes de la parábola de San Mateo: las primeras, cubiertas con cofias, sostienen lámparas invertidas, y las segundas, con humildes tocas, retienen con las manos el aceite de las lámparas, todo ello como símbolo de la vigilancia, la fidelidad o el fuego de la suprema virtud, la caridad frente a la sensualidad.

#### 10- Sexta arquivolta: ancianos del Apocalipsis

Aparecen dieciocho personajes enfilados y situados en el límite del espacio dedicado a la glorificación de la Virgen, ataviados con túnicas, coronados y portando una diversa gama de instrumentos musicales.

#### 11- Séptima arquivolta: el Juicio Final

La composición radial de las figuras aporta una mayor claridad a la escena en su conjunto: el tribunal y resurrección de los muertos está presidido por Cristo sedente, en majestad y posición central (porte gótico humanizado, un manto que deja ver la llaga del costado y de las manos), auxiliado por una pareja de ángeles y secundado por la Virgen y San Juan en actitud intercesora. Los ángeles portan los instrumentos de la pasión; la cruz y la corona de espinas, la lanza, los clavos y la columna. Al otro lado dos ángeles parecen hacer sonar aerófonos rectos tipo trompeta heráldica mientras se abren los sepulcros y resucitan los muertos (personajes asexuados y desnudos). Los bienaventurados, a la derecha de Cristo, se componen de cuatro individuos, tres de ellos ataviados con albas y casullas góticas y en posición orante, precedidos por San Francisco (a cuya orden pertenecía Fray Juan Gil de Zamora). Delante, tres mujeres con túnicas sencillas precedidas por dos doncellas (un ángel ase el vestido terrenal de una de ellas para sustituirlo por una túnica blanca). Aparece, además, un anciano coronado que tiende su mano a una doncella, quizá como símbolo de eternidad.

El Paraíso aparece representado como una transposición del *locus amoenus* de tan larga tradición cultural (familiar para fray Juan Gil de Zamora, buen conocedor de las cantigas y de la imagen del Huerto de las Delicias) y asiduo en la iconografía cristiana a través de la identificación de los árboles con los justos (que se ven a la derecha de la composición). De nuevo, personajes músicos con aerófonos tipo añafil, cuyo sonido alegoriza la correcta guía y se asocia a la exaltación celebrativa de la virtud. En el umbral de la Gloria (representado como un vergel entre cuyas frondas brotan seres humanos) no está San Pedro, sino Dios coronado. Algunos estudiosos piensan que puede ser Abraham o Adán, pues no sería raro que el

escultor –dada la zona geográfica- pudiera haber recogido ciertas tradiciones musulmanas que prosperaron en el cristianismo<sup>167</sup>.

Por su parte, el corpus de esculturas del purgatorio no fue tallado como un conjunto homogéneo; por su naturaleza transitoria comunica con el Paraíso por un acceso a modo de portal, donde San Pedro ejerce de guardián y ayuda a franquear a aquellos que salen purificados de las llamas, desnudos y en actitud devota. Según expuso Ricardo Puente<sup>168</sup>, la representación del Purgatorio en el Pórtico de la Majestad de Toro es pionera y presenta concomitancias incluso con el imaginario barajado por Dante, con el custodio de la puerta y tres escalones que encajan con los elementos perceptibles en Toro. El relieve es muy innovador, y su temprana datación es sugiere un interés particular por en incluirlo, sin ser una copia modelos previos al no corresponderse con ninguna tradición iconográfica asentada y refrendada.

En cuanto al infierno, a la izquierda de Cristo, los réprobos y condenados marchan en fila conducidos por demonios; van descalzos y desnudos sin nada más que los símbolos de sus vicios. Aparece un primer grupo formado por la gula (personaje que sostiene su vientre con las manos), un caballero con un escudo invertido colgando del cuello y un clérigo portando un libro, hostigados por un diablo con un látigo dentado. Un segundo grupo es arreado por otro diablo que clava sus garras en el hombro de una mujer, a la que por su tocado y la bolsa que lleva colgada se ha interpretado como la lujuria (una prostituta) o la avaricia, acompañada por otras dos figuras femeninas, sin facciones, abrumadas por el peso de las bolsas<sup>169</sup>. A continuación aparece una escena que representa la superstición o la herejía, protagonizada por un macho cabrío defecando en primer plano cuyas heces son recogidas por un acólito; en segundo plano, un diablo ríe y escolta a dos individuos con los cuellos ligados entre sí por un lazo (en alusión a la esclavitud de las creencias heréticas). La imagen de Satanás sentado a la puerta del infierno con gesto amenazante es la contrafigura antitética de Dios. Pueden, además, observarse distintas penas y castigos: una mujer lujuriosa colgada boca debajo de la vagina

---

<sup>167</sup> Puente León, *Portadas medievales...*, 62.

<sup>168</sup> Ídem, 52-61.

<sup>169</sup> Navarro Talegón, *La Colegiata de Toro...*, 75-76



mediante un gancho y una cuerda atada a un varal; otra, que se mesa desesperada los cabellos, con una serpiente que muerde sus pechos; un malhechor colgado del cuello y con las manos atadas a la espalda; un transgresor del sexto mandamiento colgado boca abajo de los testículos; un blasfemo maniatado y colgado de la lengua. Asimismo, un diablo introduce a los desdichados en una caldera ardiendo, avivando el fuego con dos fuelles y un tercero los va sacando con un garfio, mientras el todo es inspeccionados por un demonio de rango superior que se asoma tras la olla. Finalmente, los presos son engullidos por el Leviatán, arrojados por un demonio dentellea sus genitales<sup>170</sup>.

A la izquierda de Cristo, descienden ángeles tocando las trompetas del Juicio Final, para despertar a los muertos que salen de los sepulcros. Los condenados portan objetos que muestran sus ocupaciones, mochilas donde guardan sus pecados, uno recoge las heces de un macho cabrío al que besa el trasero, un diablo agarra a una persona con un compás, símbolo de los arquitectos, otro con una piqueta espanta al diablo, un cantero...etc. Según este investigador, los creadores del Pórtico se esculpieron en el infierno, pero no muestran su desnudez. Los ángeles son el símbolo de la separación de los pecadores de los que no lo son.

Esta concepción cristiana del infierno en las sagradas escrituras corresponde al nuevo testamento. En la antigua tradición se habla del *seol*, es un lugar subterráneo sin felicidad, pero sin tormentos, morada de los muertos, tanto impíos como justos. Cristo utilizaba la palabra *gehenna* también para referirse al infierno, donde los pecadores son castigados tras morir, y donde sus suplicios son eternos, según explica Ricardo Puente<sup>171</sup>, que además comenta que, en las representaciones medievales, ocasionalmente aparece una bestia devoradora llamada Leviatán, representado como dragón o monstruo de varias cabezas, nombrado en el Antiguo Testamento, basada en la mitología fenicia. Este Leviatán se encuentra en el Pórtico de la Majestad de Toro, parecido al de Chartres.

---

<sup>170</sup> Navarro Talegón, *Restauración de la portada...*, 43-53.

<sup>171</sup> Puente León, *Portadas medievales...*, 44 y 48.

### III.2. Inventario de los *reyes músicos*: Revisión organográfica e identificación organológica de los instrumentos musicales del Pórtico de la Majestad



#### 1. CONTROL

<b>Número de ficha</b>	1
<b>Catalogador</b>	Sandra Martín Lorenzo
<b>Signatura</b>	I/ICON/CIT.
<b>Fecha de creación</b>	Del 1 de abril al 15 de julio del 2014
<b>Ficha completa</b>	sí

#### 2. LOCALIZACIÓN

<b>Institución</b>	Colegiata de Santa María la Mayor de Toro (Zamora), Castilla y León
<b>Notas II</b>	Escultura protogótica de la Edad Media en España/ Iconografía musical

#### 3. IDENTIFICACIÓN

<b>Autor</b>	Autor 1: Juan Gil de Zamora /Función: Promotor /Tipo de atribución: Ideación iconográfica. Autor 2: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica. Autor 3: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica Autor 4: Domingo Pérez /Función: Pintor/Tipo de atribución: Policromía.
<b>Cronología</b>	Finales del s.XIII/ principios del s.XIV. Fecha de inicio y fecha final desconocidas
<b>Título</b>	Sin título

#### 4. DESCRIPCIÓN FÍSICA DEL OBJETO

<b>Tipo de objeto</b>	Altorrelieve
<b>Técnica</b>	Escultura policromada
<b>Soporte</b>	Arquivolta; piedra arenisca de Aldeanueva
<b>Materiales</b>	Piedra policromada
<b>Medidas</b>	Medida aprox. 40/25 cm
<b>Descripción del objeto</b>	I anciano del Apocalipsis de la 6ª archivolta del Pórtico de la Majestad (occidental) de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro: rey músico con cordófono tipo cítola
<b>Fuente de la descripción</b>	Pórtico de la Majestad de Toro

#### Observaciones del estado de conservación y restauraciones

La policromía original es del año 1240. En el año 1408 se realiza el primer repinte con colores semejantes. El segundo repinte se realiza en el año 1508, y tuvo consecuencias negativas en la

ornamentación de las roscas de las arquivoltas, en la guarnición de la portada, en el fondo y en el entorno del pórtico. El tercer repinte se lleva a cabo en 1547, con preparación gruesa de estuco, policromía y dorados. En 1566 se realiza la cuarta intervención, ejecutada por el pintor toresano Alonso González, que limpió y reposicionó la policromía preexistente. En 1774 se realiza el último repinte, llevado a cabo por Santiago Rico con cal y aceite, lo que produjo graves lesiones, al igual que las encaladas decimonónicas (sin lógica cromática alguna).

En el s.XX se elimina la capa pictórica de la bóveda y los enlucidos del pórtico, porque ocasionaron daños en la pintura mural del sol y la luna. En 1941 se demuele el muro que ciega la abertura del pórtico hacia occidente y parte de la tapia del arco del mediodía. A partir de 1987 comienzan las restauraciones modernas, con una primera fase de documentación del estado del pórtico, limpieza en seco, eliminación de repintes y consolidación de la policromía original. En 1988 se limpian 57 figuras de las 140 que hay en el conjunto de arquivoltas. En 1989 se limpian 20 figuras y se consolidan 8, que sufrían riesgo de disgregación. En 1990 se limpian 13 figuras, además de las columnas, y se documenta el estado de las figuras del dintel. Finalmente, en 1991, se construye el nuevo tejado de la capilla de Santo Tomás que protege el Pórtico de la Majestad

## **Objetos relacionados**

## **5. IMAGEN**

### **Descripción de la**

#### **imagen**

Personaje masculino con cordófono tipo cítola

#### **Procedencia**

Pórtico de la Majestad de Toro (Zamora)

#### **Autor de la**

#### **fotografía**

José Zamorano

<b>Institución V</b>	Estudio fotográfico: Zamorano Fotógrafos
<b>Propietario del ©</b>	Propiedad de la autora
<b>Notas V</b>	Estas fotografías han sido realizadas por el fotógrafo José Zamorano exclusivamente para este Trabajo Fin de Grado

## 6. DESCRIPCIÓN DE ESCENA

<b>Género</b>	Religioso
<b>Tema</b>	Los veinticuatro ancianos del Apocalipsis con instrumentos musicales; Apocalipsis de San Juan
<b>Tipo de escena musical</b>	Escena musical bíblica
<b>Iconclass</b>	73G2111
<b>Descripción de la escena</b>	Rey músico portando un cordófono punteado según la clasificación de Hornbostel y Sachs. I músico izquierda, VI arquivolta del Pórtico de la Majestad de Toro
<b>Fuente de la descripción</b>	Sandra Martín Lorenzo, "Los músicos silentes del Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro. Revisión historiográfica e iconográfica" (TFG, Universidad de Valladolid, 2014)
<b>Revisión historiográfica e iconográfica</b>	<b>CORDÓFONO PUNTEADO TIPO CÍTOLA</b>

### **Etimología, origen y evolución:**

La cítola es un instrumento de cuerda pulsada o punteada, perteneciente a la familia de los cordófonos con cuerdas paralelas a la caja de resonancia.

La palabra cítola deriva del latín *cithara*, que podría indicar instrumento pequeño, aunque la palabra original sería *citarole*. Los españoles e italianos lo denominan cítola y los alemanes

*cistol*. Hay que tener cuidado con los términos, ya que según dice M<sup>a</sup> del Rosario Álvarez, Adolfo Salazar hacía derivar la cítola de la fídula, pasando por el término *fítola*, lo cual es imposible (Álvarez, 1982, 750). También, Ismael Fernández de la Cuesta defiende que el término cítola deriva del vocablo *cithara* (a pesar de que se inclina más por la designación del término *cedra*), describiendo un instrumento de cuerdas pulsadas o punteadas, que guardaba relación con ambientes populares y tabernarios, y con el término *trotero* (mensajero o andariego) o con la danza *trotto* o *trotera* (Rey/Navarro, 1993, 35-42).

El instrumento parece tener origen europeo (interpretándose al estilo de violín punteado) y se encuentra en contextos de ambiente trovadoresco occitanos y galaicos, además de citado en fuentes documentales, en los siglos XIII y XIV. La utilización del término citolar indicaba la acción de tañer este instrumento, que, durante la Edad Media, ya poseía una tipología relativamente definida, si bien, no unívoca. Según expone M<sup>a</sup> del Rosario Álvarez, en la Edad Media no existió un único modelo de cítola con características invariables (Álvarez, 1982, 751), se trataba de un cordófono muy frecuente y extendido, a pesar de la falta de correspondencia entre las fuentes escritas (y la enorme abundancia de referencias contenidas tanto en la poesía provenzal y francesa, como en la lírica castellana y galaico-portuguesa) y las iconográfico-musicales, mucho más escasas (Álvarez, 1982, 751). Sería, precisamente, la abundante presencia del instrumento en las prácticas musicales de la época lo que propició la sensible variabilidad morfológica y la disparidad de modelos sobre bases organológicas comunes. Este instrumento se tiende a asociar a otros de características semejantes como la mandola o la vihuela, lo que ha provocado que el término cítola se utilice como un genérico, a pesar de que los métodos de ejecución sean diferentes. El término cítola se suele asociar a la vihuela de arco, aunque

unos sean cordófonos de mango punteados y otros frotados. Según M<sup>a</sup> del Rosario Álvarez, el nombre de cítola se le asignaba a las fídulas punteadas en los siglos XII y XIII, aunque José María Lamaña defiende que solo se les denominaba cítolas a las fídulas denominadas gigas (Álvarez, 1982, 752). A pesar de ello, los términos cítola y vihuela se diferencian ya en la Baja Edad Media, habiéndose preferido el punteo al arco sobre todo en España e Italia, por lo que el carácter genérico que posee el término cítola se puede observar también en sus adherencias con otras designaciones como guitarra y *cedra*.

En el siglo XIII, el cordófono aparece en manos de juglares y trovadores en la lírica cortesana, aunque también se ve en manos de pastores. Como se puede observar, en poesía, todas estas referencias muestran el importante uso del instrumento durante los siglos XIII, XIV y XV, además de reconocerse como uno de los que se debía saber interpretar:

- "El pleyt de los ioglares era fiera riota ay auie sinfonías, farpa, giga e rota  
albogues e salterio, cítola que  
mas trota guitarra e viola que las cuytas enbota" - (Libro de Alexandre, 1545)
- "a todo son de cítola andarían sin ser mostradas" - (Libro del Buen Amor,  
1019)
- "De otra parte mataban los toros los monteros; Había ahí muchos cítulas e  
muchos violeros" - (Poema de  
Fernán González, 682)

Francis Galpin atribuye a este instrumento una cierta antigüedad remontándolo al s.VIII, y afirma que su precursor podría haber sido la lira bizantina (Panum, 1940, 460). Curt Sachs también habla de ella como un instrumento que se originó en Europa en forma de *fídula* punteada (Sachs, 1940, 329). Según su evolución, en el s. XV este instrumento, junto con la *cedra*, contribuirán al nacimiento del *cistro* renacentista (aunque este término no se haya utilizado demasiado en España), el cual poseía forma de

mandolina y se interpretaba con plectro, que se eliminará en el siglo XVI por la interpretación dactilar. En el s. XV, las clavijas posteriores se trasladaron de la viela a la cítola, incluso estas podían haber tenido una combinación de clavijas frontales y laterales. La cítola de los siglos XVI al XVIII tenía forma piriforme, con un mínimo abombamiento de la caja y un mástil, donde el lado del bajo era más delgado que el tiple, modificado en el s. XVIII, donde el extremo inferior de la caja era algo más profundo y el mástil tenía el mismo espesor en el lado del bajo que en el del tiple. Ya en 1783, Christian Clauss fue el encargado de implantar a la cítola un mecanismo de piano, con una tecla de piano para cada orden de cuerdas, pasándose a la denominación errónea de "guitarra con teclas".

**Descripción:**

El instrumento que vemos representado es una cítola o cítara medieval, que no se debe confundir con el término cítara, ya que según expone Curt Sachs, no sería correcto, debido a que se le denomina así a la cítara horizontal y podría llevar a equívocos (Sachs, 1940, 17).

En la imagen podemos ver, que por la posición de las manos y por el saliente que posee en la mano derecha, entre el dedo corazón e índice, el intérprete está ejecutando el instrumento con plectro. Por su apariencia, se trata de un instrumento construido en una única pieza de madera. La caja posee forma hexagonal, de dorso plano y de hombros caídos, con un mínimo de escotadura a ambos lados de la caja de resonancia. El mástil es medianamente largo, con trastes. El bastidor monta sobre la tabla de armonía y el diapasón sobre la caja de resonancia. El clavijero, plano, remata con una leve curvatura con forma de voluta. En la representación no se puede observar el oído tornavoz, pero normalmente se situaba en el centro de la caja de resonancia. Las cuerdas se



juntaban en la caja de resonancia y se colocaban sobre los cordales inferiores y las clavijas laterales, como podemos observar en este caso, las clavijas se sitúan en posición frontal, a pesar de que este detalle se modificaría en los siglos XV y XVI. El número de cuerdas podía variar de cuatro a doce, aunque por lo general eran nueve, según afirma M<sup>a</sup> del Rosario Álvarez (Álvarez, 1982, 751), si bien en la representación no se puede apreciar. También hay que tener en cuenta que la afinación variaba en función del tamaño del instrumento. En este caso, la representación muestra un instrumento con cinco cuerdas, a tenor de lo que indica el número de clavijas. El instrumento se ejecuta en posición horizontal con la mano izquierda situada por la parte inferior del mástil, pulsado las cuerdas y la mano derecha situada por la parte inferior de la caja de resonancia atacando las cuerdas con un plectro.

- 7. BIBLIOGRAFÍA**
1. Álvarez Martínez, M<sup>a</sup> del Rosario. *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos 1*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1982.
  2. Sachs, Curt. *Historia de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Centurión, 1940.
  3. Panum, Ortense. *Stringed Instruments of the Middle Ages: their evolution and development*. London: William Reeves, 1940.
  4. Menéndez Pidal, Ramón. *Poesía juglaresca y juglares: orígenes de las literaturas románicas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
  5. Rey, Juan José; Navarro, Antonio. *Los instrumentos de púa en España: bandurria, cítola y laúdes españoles*. Madrid: Alianza, 1993.
  6. Andrés, Ramón. *Diccionario de la música: mitología, magia y religión*. Barcelona: Acantilado, 2012.
  7. Ramón, Andrés. *Diccionario de los instrumentos musicales: de Píndaro a J.S. Bach*. Barcelona: Biblograf, 1995.

8. Ruiz (Arcipreste de Hita), Juan. *Libro del buen amor*, ed. de Alberto Blecuá. Madrid: Cátedra, 1992.

9. Lamaña, José María. "Los instrumentos musicales en la España Medieval: sucinto ensayo de clasificación cronológica". *Miscellanea Barcinonensia*, núm. 35 (1973): 41-99.

## Observaciones



## 1. CONTROL

**Número de ficha** 2  
**Catalogador** Sandra Martín Lorenzo  
**Signatura** I/ICON/CIN.  
**Fecha de creación** Del 1 de abril al 15 de julio del 2014  
**Ficha completa** sí

## 2. LOCALIZACIÓN

**Institución** Colegiata de Santa María la Mayor de Toro (Zamora), Castilla y León

**Notas II** Escultura protogótica de la Edad Media en España/ Iconografía musical

### 3. IDENTIFICACIÓN

**Autor** Autor 1: Juan Gil de Zamora /Función: Promotor /Tipo de atribución: Ideación iconográfica.  
Autor 2: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica.  
Autor 3: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica  
Autor 4: Domingo Pérez /Función: Pintor/Tipo de atribución: Policromía.

**Cronología** Finales del s.XIII/ principios del s.XIV. Fecha de inicio y fecha final desconocidas

**Título** Sin título

### 4. DESCRIPCIÓN FÍSICA DEL OBJETO

**Tipo de objeto** Altorrelieve

**Técnica** Escultura policromada

**Soporte** Arquivolta; piedra arenisca de Aldeanueva

**Materiales** Piedra policromada

**Medidas** Medida aprox. 43/25 cm

**Descripción del objeto** II anciano del Apocalipsis de la 6ª archivolta del Pórtico de la Majestad (occidental) de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro: rey músico con cordófono tipo cinfonía

**Fuente de la descripción** Pórtico de la Majestad de Toro

**Observaciones del estado**

## **de conservación y restauraciones**

La policromía original es del año 1240. En el año 1408 se realiza el primer repinte con colores semejantes. El segundo repinte se realiza en el año 1508, y tuvo consecuencias negativas en la ornamentación de las roscas de las arquivoltas, en la guarnición de la portada, en el fondo y en el entorno del pórtico. El tercer repinte se lleva a cabo en 1547, con preparación gruesa de estuco, policromía y dorados. En 1566 se realiza la cuarta intervención, ejecutada por el pintor toresano Alonso González, que limpió y reposicionó la policromía preexistente. En 1774 se realiza el último repinte, llevado a cabo por Santiago Rico con cal y aceite, lo que produjo graves lesiones, al igual que las encaladas decimonónicas (sin lógica cromática alguna).

En el s.XX se elimina la capa pictórica de la bóveda y los enlucidos del pórtico, porque ocasionaron daños en la pintura mural del sol y la luna. En 1941 se demuele el muro que ciega la abertura del pórtico hacia occidente y parte de la tapia del arco del mediodía. A partir de 1987 comienzan las restauraciones modernas, con una primera fase de documentación del estado del pórtico, limpieza en seco, eliminación de repintes y consolidación de la policromía original. En 1988 se limpian 57 figuras de las 140 que hay en el conjunto de arquivoltas. En 1989 se limpian 20 figuras y se consolidan 8, que sufrían riesgo de disgregación. En 1990 se limpian 13 figuras, además de las columnas, y se documenta el estado de las figuras del dintel. Finalmente, en 1991, se construye el nuevo tejado de la capilla de Santo Tomás que protege el Pórtico de la Majestad

## **Objetos relacionados**

Similar a la *cinfonía* de la Puerta del Sarmental de la Catedral de Burgos (presenta la misma forma lobulada) y *cinfonía* en una arquivolta del Pórtico de San Juan de la Catedral de León.

## 5. IMAGEN

### Descripción de la

<b>Imagen</b>	Personaje masculino con cordófono: cinfonía grave unipersonal
<b>Procedencia</b>	Pórtico de la Majestad de Toro (Zamora)
<b>Autor de la fotografía</b>	José Zamorano
<b>Institución V</b>	Estudio fotográfico: Zamorano Fotógrafos
<b>Propietario del ©</b>	Propiedad de la autora
<b>Notas V</b>	Estas fotografías han sido realizadas por el fotógrafo José Zamorano exclusivamente para este Trabajo Fin de Grado

## 6. DESCRIPCIÓN DE ESCENA

<b>Género</b>	Religioso
<b>Tema</b>	Los veinticuatro ancianos del Apocalipsis con instrumentos musicales; Apocalipsis de San Juan
<b>Tipo de escena musical</b>	Escena musical bíblica
<b>Iconclass</b>	73G2111
<b>Descripción de la escena</b>	Rey músico portando un cordófono frotado según la clasificación de Hornbostel y Sachs. II músico izquierda, VI arquivolta del Pórtico de la Majestad de Toro
<b>Fuente de la descripción</b>	Sandra Martín Lorenzo, "Los músicos silentes del Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro. Revisión historiográfica e iconográfica" (TFG, Universidad de Valladolid, 2014)
<b>Revisión historiográfica</b>	

**Etimología, origen y evolución:**

La *cinfonía* proviene del término latino *symphonía*, que significa acorde, ya que es capaz de reproducir varios sonidos a la vez. Es el instrumento con más denominaciones a lo largo de la historia, dependiendo de la época y la evolución del instrumento: monocordio (en el siglo V), *órganum* (en el siglo IX), *organistrum* (en el siglo X), con amplia difusión en los siglos XI-XIII, y la *symfonía* (en el siglo XIII-XIV) que es la antecesora de la zanfona.

La *cínfonia* fue un instrumento estimado tanto por reyes, nobles y juglares: la lírica galaico-portuguesa y, probablemente, piezas del *Cancionero de Ajuda*, del *Cancionero de la Biblioteca Vaticana* y del *Cancionero Colocci-Brancuti*, así como las *Cantigas de Martín Codax* fueron acompañadas por este instrumento (Santalices, 2000, 12). Debido al auge de la música vocal en la Edad Media, este instrumento fue utilizado para acompañar la voz principal. Además es importante no confundirlo con los instrumentos de viento y de percusión homónimos. El primer estudio sobre el *organistrum* (instrumento predecesor) aparece en el s. X en fuentes literarias del abad francés Odón de Cluny, denominado: *Quomodo organistrum construatur* (Álvarez, 1982, 551) y su primera mención literaria de *cinfonía* aparece en el poema *Brut*, de Norman Wace en el año 1155:

-"De gighe sot, de simphonie"- verso 3769. (Álvarez, 1982, 587);

en el *Libro de Alexandre* aparece nombrado por el término *simfonía*, ya que M<sup>a</sup> del Rosario Álvarez afirma que en España no aparece el término *organistrum* en ninguna fuente escrita. En el s. XIII, Juan Gil de Zamora define este instrumento como "la

reunión concertada de varios sonidos" (Álvarez, 1982, 564). También el Arcipreste de Hita (*Cortejo de Juglares*) y Juan del Encina (*Triunfo de amor*) mencionan este instrumento en sus poemas.

Se puede decir que la *cinfonía* es una evolución del *organistrum* que pasa de ser un instrumento bipersonal a unipersonal. No se tiene conocimiento de su origen y aparece frecuentemente descrito como una especie de violín mecánico (Sachs, 1947, 122), que en el s.X fue denominado *organistrum* y sirvió de gran utilidad para guiar y apoyar a los conventuales (Sachs, 1940, 259). Debido a su forma, podría haber derivado de la fídula en ocho (en representaciones del s. XII) e incluso, en la forma aguitarrada, de la fídula primitiva en los siglos X y XI. En cuanto a iconografía se refiere, según García-Matos, probablemente la primera representación sea la de una dovela en la Iglesia de Santo Tomé en Pontevedra, así como las citadas por M<sup>a</sup> del Rosario Álvarez que surgen de las manifestaciones plásticas del s.XII, a partir del cual pasa a denominarse *cinfonía*. Además se conoce que la primera miniatura hispana de una *cinfonía* se encuentra en las *Cantigas de Santa María*.

Cuando el término *cinfonía* desaparece, en el s.XV, es sustituido por el de zanfona, si bien, al perderse las denominaciones latinas surgen diversos términos según regiones. A diferencia del *organistrum* fue un instrumento principal en el entorno profano, tan vinculado al ámbito popular, que Enrique de Trastámara al enterarse, por boca de Mahieu de Gournai, de que en Francia solo era interpretado por ciegos y mendigos, despidió a todos los ministriles *cinfonistas* de su corte. Muchos otros autores abundan en su asociación con pordioseros y clases bajas, tanto que llegaría a recibir el nombre de *Lyra mendicorum*.

A lo largo del tiempo, la estructura del instrumento fue evolucionando: acortándose sus dimensiones, aumentándose el

número de cuerdas e incorporándose un segundo teclado para las alteraciones, novedad atribuida a Guido de Arezzo. En el s. XIII, el *organistrum* se hizo popular, debido a su fácil manejo, pero su tamaño fue disminuyendo considerablemente de esos dos metros que medía, para obtener la zanfona de hoy. En el s.XV se dejó de utilizar en los conjuntos instrumentales, pero en el s.XVI hay pinturas que lo siguen representando (Sachs, 1940, 260). Ya en el s. XVII pasa a ser un instrumento básicamente popular (el *leier* alemán, la *vièle* francesa...), comenzando a parecerse a la gaita. En la Francia del s.XVIII hemos de recordar que este instrumento se puso en auge junto al *mussette*, lo que provocó mayor ennoblecimiento de los materiales y la incorporación de una pieza llamada perro, sensible al ataque de la muñeca en la manivela. Finalmente el instrumento derivó en la llamada *lira organizatta*, que era una zanfona-órgano con fuelle interno; de esta suerte, se siguió utilizando para acompañar coplas de ciego todavía en el s.XIX y principios del XX.

Este instrumento va a ser frecuente en el camino de Santiago, desde el que se van a difundir ramificaciones a Castilla la Vieja (Zamora, Salamanca, Soria y Segovia) y donde arraiga una fuerte tradición que se verifica en sus frecuentes representaciones iconográficas. Debido a nuestra situación geográfica hay que decir, que a la gaita zamorana se le denomina comúnmente zanfona, cuyo término fue recogido en el diccionario de la música Michel Brenet, como gaita zamorana, aunque existen otros toponímicos, por ello no se deben confundir los términos.

### **Descripción:**

En la imagen, este músico aparece ejecutando una *cinfonía* grave unipersonal formada por una caja de resonancia lobulada (Álvarez, 1982, 561) a la que se califica como una especie de fídula mecánica (Álvarez, 1982, 547), ya que las cuerdas son



frotadas por una rueda que se mueve mediante una manivela. En este instrumento, las cuerdas se podían acortar por medio del teclado y el tamaño de la caja de resonancia también podía variar mínimamente. Al principio la *cinfonía* tomó la forma de la fídula en ocho, como se puede observar en la imagen, con una caja de resonancia plana. En ella se solían abrir orificios tornavoces que adoptaban diferentes formas. El teclado estaba inserto en la caja de resonancia por uno de los extremos y finalizaba en el clavijero, de ahí que tenga el aspecto de un mango, como se puede apreciar; poseía, además, una serie de martinetes que pisaban las cuerdas, entre 8 y 12 (Álvarez, 1982, 547). Una o dos cuerdas eran melódicas (solían ser de tripa) afinadas al unísono y una tercera a la octava (situadas dentro de la caja de resonancia), las demás eran bordones (entre dos y cuatro, situados por fuera de la caja de resonancia), para aglutinarse todas en el clavijero. Estos bordones se afinaban a la tónica y a la dominante para producir un pedal. Una cuerda del bordón no se disponía sobre el puente junto con las demás cuerdas, sino que golpeaba la tabla de armonía y por ello recibía el nombre de mosca. Este instrumento se afinaba mediante estaquillas de madera llamadas especas, que servían para separar las cuerdas de la rueda.

El músico interpreta este instrumento sobre sus rodillas, a la manera oriental, pero se podía interpretar de pie, sujetando el instrumento a la cintura del intérprete con una correa. En la imagen no se pueden observar detalles de las teclas, debido a la posición del ejecutante. Se puede ver que la mano izquierda no acciona ninguna de ellas, sino que solamente está sujetando el instrumento. Se puede observar que el fondo de la caja es plano, por lo tanto sigue la forma del denominado "modelo hispánico".

La acción de pisar las cuerdas se ejecutaba, en principio, con los dedos, posteriormente con varillas rotativas (más difíciles de manejar) y finalmente estas se reemplazaron por unos dientes para

cada cuerda, que se encargaban de pisarlas lentamente. Con una acción de levantamiento de dedos, el pisador caía hacia atrás por su propio peso. La *cinfonía* solía tener una octava más una sexta, o dos octavas, afinadas en sol o do.

Se trata de un instrumento algo extraño, ya que en la parte superior de la caja no se puede apreciar la rueda, ni el cordal habitual, ya que estos elementos aparecen ocultos por una tapadera en forma de ocho (forma de la caja de resonancia). Esto me ha llevado a pensar que, el escultor se ahorró ese trabajo (en otros instrumentos sí aparece representado el mecanismo), ya que desde la vista del espectador no se apreciaba y por lo tanto reducía el nivel de dificultad de la representación iconográfica. Se podría decir que el escultor probablemente no representó fielmente el instrumento o simplemente mezcló el tipo de forma de *cinfonía* en forma de ocho con la *cinfonía* rectangular, donde una tapa cubre el mecanismo (se puede ver en la cantiga número 160 de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, el Sabio). De ahí que se pueda explicar la existencia de los agujeros tornavoces en la caja de resonancia, los cuales permitían la salida del sonido. Además se puede deducir que el teclado era de reducido tamaño (sujetado con la mano izquierda), por la longitud que posee el clavijero.

- 7. BIBLIOGRAFÍA**
1. Santalices, Faustino. *La zanfona: esbozo de método relativo a este ancestral instrumento y breve estudio histórico-literario y técnico con esquemas e ilustraciones para su aprendizaje*. Vigo: Ir Indo, 2000.
  2. Sachs, Curt. *Historia de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Centurión, 1947.
  3. Brenet, Michel. *Diccionario de la Música histórico y técnico*. Barcelona: Iberia, 1976.

4. Salazar, Adolfo. *La música en la sociedad Europea. II, Hasta finales del siglo XVIII*. Madrid: Alianza, 1983.
5. Pedrell, Felipe. *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española*. Barcelona: Juan Gili, 1901.
6. Álvarez Martínez, M<sup>a</sup> del Rosario. *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos 1*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1982.
7. Andrés, Ramón. *Diccionario de la música: mitología, magia y religión*. Barcelona: Acantilado, 2012.
8. Le Barbier Ramos, Elena. "Evolución de la zanfona a través de las imágenes". *Revista anual de Historia del Arte*, núm.12 (2006): 141-151.
9. Borrajo, Efrén; Rosal Calvo-Manzano, María; Linage, Antonio; Ruiz Maldonado, Margarita y Villanueva, Carlos. *El arpa románica en el Camino de Santiago y su entorno socio-cultural*. Madrid: Arlu ediciones, 1999.

## Observaciones



## 1. CONTROL

<b>Número de ficha</b>	3
<b>Catalogador</b>	Sandra Martín Lorenzo
<b>Signatura</b>	I/ICON/ARP-SALT.
<b>Fecha de creación</b>	Del 1 de abril al 15 de julio del 2014
<b>Ficha completa</b>	sí

## 2. LOCALIZACIÓN

<b>Institución</b>	Colegiata de Santa María la Mayor de Toro (Zamora), Castilla y León
<b>Notas II</b>	Escultura protogótica de la Edad Media en España/ Iconografía musical

## 3. IDENTIFICACIÓN

<b>Autor</b>	Autor 1: Juan Gil de Zamora /Función: Promotor /Tipo de atribución: Ideación iconográfica. Autor 2: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica. Autor 3: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica Autor 4: Domingo Pérez /Función: Pintor/Tipo de atribución: Policromía.
<b>Cronología</b>	Finales del s.XIII/ principios del s.XIV. Fecha de inicio y fecha final desconocidas
<b>Título</b>	Sin título

## 4. DESCRIPCIÓN FÍSICA DEL OBJETO

<b>Tipo de objeto</b>	Altorrelieve
<b>Técnica</b>	Escultura policromada
<b>SopORTE</b>	Arquivolta; piedra arenisca de Aldeanueva
<b>Materiales</b>	Piedra policromada
<b>Medidas</b>	Medida aprox. 42/25 cm
<b>Descripción del objeto</b>	II anciano del Apocalipsis de la 6ª archivolta del Pórtico de la Majestad (occidental) de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro: rey músico con cordófono tipo arpa-salterio
<b>Fuente de la descripción</b>	Pórtico de la Majestad de Toro

**Observaciones del estado de conservación y restauraciones**

La policromía original es del año 1240. En el año 1408 se realiza el primer repinte con colores semejantes. El segundo repinte se realiza en el año 1508, y tuvo consecuencias negativas en la ornamentación de las roscas de las arquivoltas, en la guarnición de la portada, en el fondo y en el entorno del pórtico. El tercer repinte se lleva a cabo en 1547, con preparación gruesa de estuco, policromía y dorados. En 1566 se realiza la cuarta intervención, ejecutada por el pintor toresano Alonso González, que limpió y reposicionó la policromía preexistente. En 1774 se realiza el último repinte, llevado a cabo por Santiago Rico con cal y aceite, lo que produjo graves lesiones, al igual que las encaladas decimonónicas (sin lógica cromática alguna).

En el s.XX se elimina la capa pictórica de la bóveda y los enlucidos del pórtico, porque ocasionaron daños en la pintura mural del sol y la luna. En 1941 se demuele el muro que ciega la abertura del pórtico hacia occidente y parte de la tapia del arco del

mediodía. A partir de 1987 comienzan las restauraciones modernas, con una primera fase de documentación del estado del pórtico, limpieza en seco, eliminación de repintes y consolidación de la policromía original. En 1988 se limpian 57 figuras de las 140 que hay en el conjunto de arquivoltas. En 1989 se limpian 20 figuras y se consolidan 8, que sufrían riesgo de disgregación. En 1990 se limpian 13 figuras, además de las columnas, y se documenta el estado de las figuras del dintel. Finalmente, en 1991, se construye el nuevo tejado de la capilla de Santo Tomás que protege el Pórtico de la Majestad

### **Objetos**

#### **relacionados**

Similar al juglar con arpa-salterio en de la ménsula del exterior de la Iglesia del Cristo de Catalaín (Navarra) y al arpa-salterio de la Iglesia de Santiago de Carrión de los Condes (Palencia).

## **5. IMAGEN**

### **Descripción de la**

#### **Imagen**

Personaje masculino con cordófono tipo arpa-salterio

#### **Procedencia**

Pórtico de la Majestad de Toro (Zamora)

#### **Autor de la**

#### **fotografía**

José Zamorano

#### **Institución V**

Estudio fotográfico: Zamorano Fotógrafos

#### **Propietario del ©**

Propiedad de la autora

#### **Notas V**

Estas fotografías han sido realizadas por el fotógrafo José Zamorano exclusivamente para este Trabajo Fin de Grado

## **6. DESCRIPCIÓN DE ESCENA**

#### **Género**

Religioso

#### **Tema**

Los veinticuatro ancianos del Apocalipsis con instrumentos musicales; Apocalipsis de San Juan

**Tipo de escena**

**musical** Escena musical bíblica

**Iconclass** 73G2111

**Descripción de**

**la escena** Rey músico portando un cordófono punteado según la clasificación de Hornbostel y Sachs. III músico izquierda, VI arquivolta del Pórtico de la Majestad de Toro

**Fuente de la**

**descripción** Sandra Martín Lorenzo, "Los músicos silentes del Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro. Revisión historiográfica e iconográfica" (TFG, Universidad de Valladolid, 2014)

**Revisión historiográfica**

**e iconográfica** **CORDÓFONO PUNTEADO TIPO ARPA-SALTERIO**

**Etimología, origen y evolución:**

El término arpa-salterio es muy impreciso, y define un instrumento que participa de características compartidas por otros como el arpa propiamente dicha, el salterio e incluso la cítara. Existe un problema terminológico y organológico al respecto, dado que en el período medieval no son infrecuentes los instrumentos híbridos, en plena evolución morfológica, que comparten características transitorias de distintos modelos emparentados entre sí. Es el caso del arpa-cítara: una especie de salterio triangular de brazos desiguales y 10 cuerdas que se tocaba verticalmente (rota tipo arpa). Se trata de un cordófono punteado propiamente medieval que no aparece con anterioridad y que tampoco se prolongará al Renacimiento pleno, pues hacia el s. XV habrá ido desapareciendo, conocido con el nombre de arpa-cítara. De similares características, aunque con dos planos de cuerdas es la denominada arpa-salterio.

### **Descripción:**

Este músico porta un arpa-salterio triangular, con dos planos de cuerdas paralelos a una caja de resonancia central, colocada en posición vertical entre las piernas; las cuerdas se atacan con plectro, sujeto entre los dedos índice y corazón de la mano derecha, mientras que con la otra mano silencia las cuerdas del plano izquierdo. No se puede observar si existen oídos tornavoces a ambos lados, por la posición del intérprete, pero sí se puede afirmar que posee siete agujeros tornavoces que facilitan la salida del sonido, situados frente al espectador. Probablemente, en la parte superior del arpa-salterio se sitúen las clavijas, e incluso la inserción de un puente, con el fin de conseguir un sonido más potente. Estas pueden ser de tres filas, lo que indica que serían de cuerdas dobles (de tripa) en cada uno de los lados.

En Navarra, aún dentro del siglo XII encontramos un instrumento de similares características, sobre todo por su forma de tañerlo: lo tañe un juglar en una ménsula del exterior de la Iglesia del Cristo de Catalaín; tiene la forma del "tipo santir", pero la particularidad que presenta es que se tañe en posición vertical y además que uno de los bordes de la caja de resonancia está apoyado sobre el pecho del tañedor, a la manera del arpa, quedando cada mano en los lados del instrumento, parece que tiene cuerdas a ambas partes de la caja, pues se ve doble hilera de clavijas. Se puntea con los dedos y es un instrumento híbrido, mitad arpa, mitad salterio, análogo a otro representado en la Iglesia de Santiago de Carrión de los Condes (Palencia), también del XII.

- 7. BIBLIOGRAFÍA**
1. Sadie, Stanley. Harp: Ann Griffiths/Joan Rimmer. *The New Grove dictionary of music and musicians*. T VIII. London: Macmillan, 1998.
  2. Borrajo, Efrén; Rosal Calvo-Manzano, María; Linage, Antonio; Ruiz Maldonado, Margarita y Villanueva, Carlos. *El arpa*



*románica en el Camino de Santiago y su entorno socio-cultural.*  
Madrid: Arlu ediciones, 1999. -"Arpas y arpa-salterio en el  
entorno del Maestro Mateo (1188-1220): reflexiones en el  
contexto ideológico Compostelano" (227-239)-

**Observaciones** Instrumento híbrido o de transición



## 1. CONTROL

**Número de ficha** 4  
**Catalogador** Sandra Martín Lorenzo  
**Signatura** I/ICON/SAL.  
**Fecha de creación** Del 1 de abril al 15 de julio del 2014  
**Ficha completa** sí

## 2. LOCALIZACIÓN

**Institución** Colegiata de Santa María la Mayor de Toro (Zamora), Castilla y  
León

**Notas II** Escultura protogótica de la Edad Media en España/ Iconografía musical

### 3. IDENTIFICACIÓN

**Autor** Autor 1: Juan Gil de Zamora /Función: Promotor /Tipo de atribución: Ideación iconográfica.  
Autor 2: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica.  
Autor 3: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica  
Autor 4: Domingo Pérez /Función: Pintor/Tipo de atribución: Policromía.

**Cronología** Finales del s.XIII/ principios del s.XIV. Fecha de inicio y fecha final desconocidas

**Título** Sin título

### 4. DESCRIPCIÓN FÍSICA DEL OBJETO

**Tipo de objeto** Altorrelieve

**Técnica** Escultura policromada

**Soporte** Arquivolta; piedra arenisca de Aldeanueva

**Materiales** Piedra policromada

**Medidas** Medida aprox. 41/25 cm

**Descripción del objeto** IV anciano del Apocalipsis de la 6ª archivolta del Pórtico de la Majestad (occidental) de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro: rey músico con cordófono tipo salterio de brazo

**Fuente de la descripción** Pórtico de la Majestad de Toro

**Observaciones del estado**

## **de conservación y restauraciones**

La policromía original es del año 1240. En el año 1408 se realiza el primer repinte con colores semejantes. El segundo repinte se realiza en el año 1508, y tuvo consecuencias negativas en la ornamentación de las roscas de las arquivoltas, en la guarnición de la portada, en el fondo y en el entorno del pórtico. El tercer repinte se lleva a cabo en 1547, con preparación gruesa de estuco, policromía y dorados. En 1566 se realiza la cuarta intervención, ejecutada por el pintor toresano Alonso González, que limpió y reposicionó la policromía preexistente. En 1774 se realiza el último repinte, llevado a cabo por Santiago Rico con cal y aceite, lo que produjo graves lesiones, al igual que las encaladas decimonónicas (sin lógica cromática alguna).

En el s.XX se elimina la capa pictórica de la bóveda y los enlucidos del pórtico, porque ocasionaron daños en la pintura mural del sol y la luna. En 1941 se demuele el muro que ciega la abertura del pórtico hacia occidente y parte de la tapia del arco del mediodía. A partir de 1987 comienzan las restauraciones modernas, con una primera fase de documentación del estado del pórtico, limpieza en seco, eliminación de repintes y consolidación de la policromía original. En 1988 se limpian 57 figuras de las 140 que hay en el conjunto de arquivoltas. En 1989 se limpian 20 figuras y se consolidan 8, que sufrían riesgo de disgregación. En 1990 se limpian 13 figuras, además de las columnas, y se documenta el estado de las figuras del dintel. Finalmente, en 1991, se construye el nuevo tejado de la capilla de Santo Tomás que protege el Pórtico de la Majestad

## **Objetos relacionados**

Representación iconográfica única en España, no se conocen representaciones extranjeras de este instrumento con estas características

## 5. IMAGEN

### Descripción de la

<b>Imagen</b>	Personaje masculino con cordófono tipo salterio de brazo
<b>Procedencia</b>	Pórtico de la Majestad de Toro (Zamora)
<b>Autor de la fotografía</b>	José Zamorano
<b>Institución V</b>	Estudio fotográfico: Zamorano Fotógrafos
<b>Propietario del ©</b>	Propiedad de la autora
<b>Notas V</b>	Estas fotografías han sido realizadas por el fotógrafo José Zamorano exclusivamente para este Trabajo Fin de Grado

## 6. DESCRIPCIÓN DE ESCENA

<b>Género</b>	Religioso
<b>Tema</b>	Los veinticuatro ancianos del Apocalipsis con instrumentos musicales; Apocalipsis de San Juan
<b>Tipo de escena musical</b>	Escena musical bíblica
<b>Iconclass</b>	73G2111
<b>Descripción de la escena</b>	Rey músico portando un cordófono punteado según la clasificación de Hornbostel y Sachs. IV músico izquierda, VI arquivolta del Pórtico de la Majestad de Toro
<b>Fuente de la descripción</b>	Sandra Martín Lorenzo, "Los músicos silentes del Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro. Revisión historiográfica e iconográfica" (TFG, Universidad de Valladolid, 2014)
<b>Revisión historiográfica e iconográfica</b>	<b>CORDÓFONO PUNTEADO TIPO SALTERIO DE BRAZO</b>

**Etimología, origen y evolución:**

El salterio es un tipo de cítara y aunque tiene su origen en la Edad Antigua (el término *psalterium* se aplicaba a todos los instrumentos de cuerdas punteadas, en concreto al *trigonon*), va a desarrollarse en la Alta Edad Media y alcanza su apogeo en la Plena y Baja Edad Media, hasta el Renacimiento, con una cierta abundancia de representaciones en códices, manuscritos y relieves (Álvarez, 1982, 411).

Se trata de un cordófono empleado para acompañar al canto, de ahí que las compilaciones de salmos recibiesen la denominación de salterio. En Europa el término *psalterium* se utilizó durante los siglos XI y XII para designar a la rota. Es un instrumento derivado del arpa y al igual que esta, sus cuerdas poseen medidas desiguales, pero formalmente, el salterio solía ser un instrumento trapecoidal con numerosas variaciones en la Edad Media.

Esta representación es la primera que se conoce acerca de este instrumento musical denominado "salterio de brazo", ya que no aparece en ninguna otra representación iconográfica. No se puede decir demasiado de él, debido a que no hay estudios. Es un instrumento excepcional, pero hay que decir que el luthier Jesús Reolid realizó en el año 2001 una reproducción para el Museo de la Música de Luis Delgado de Urueña y ha sido utilizado posteriormente en conciertos, para demostrar así su posible existencia.

**Descripción:**

Este salterio de brazo se interpreta a la manera occidental (similar a la ejecución del violín), con el instrumento sobre el hombro izquierdo, sujetando el mástil con la mano izquierda, mientras que con un plectro en la mano derecha puntea el salterio. Posee forma

de hacha y del lateral recto de la caja de resonancia sale el mástil con un acabado circular.

En esta imagen podemos observar que las cuerdas corren paralelas a la base del trapecio (solamente pueden ser punteadas por un lateral) y según se van acercando al mástil van acortando su longitud, por lo tanto serían las más agudas o incluso producían sonidos muy apagados. Estas se sujetan a los costados de la caja de resonancia mediante clavijas, las cuales poseían forma de varilla, aleta o placa (sirviendo además para su afinación), cuya perforación hacía posible la incursión de la cuerdas, bien simples, dobles o triples. En este caso, las cuerdas son dobles, por lo tanto aparecen representadas dieciséis. La caja de resonancia es hueca y podía adoptar diferentes formas triangulares e incluso no solía poseer orificios tornavoces (hay que preguntarse si son ornamentales), pero en esta representación los podemos ver hasta en el mástil. Según Ar.Got los orificios situados en el mástil son ornamentales, a mi parecer no es así, ya que se sitúan al igual que la gran mayoría, en la tabla armónica sobre la cual se siguen situando las cuerdas. Los que sí son claramente ornamentales son los cuatro agujeros situados en el acabado circular del mástil. Este instrumento estaba hecho de madera, las cuerdas eran de tripa y las clavijas de madera o hueso. El salterio se podía ejecutar de diversas formas dependiendo de su tamaño, en posición horizontal o vertical. Las cuerdas se podían puntear con los dedos, o con plectros, ya sea en forma de dedal o de alambre curvo. Para realizar dinámicas en este tipo de instrumentos se utilizaba un añadido de fieltro que se colocaba en los plectros, con el fin de obtener un sonido más apagado y así poder ejecutar los pianos.

Como elemento de estudio, este instrumento ha resultado algo novedoso, ya que es el único ejemplar iconográfico existente, que nos lleva a determinar que posiblemente el escultor creara una

fantasía y su fin no fuera representar fielmente un instrumento musical, o que efectivamente si existiera, pero su pronta desaparición o su evolución endémica no permitió su desarrollo iconográfico. Desde luego esta representación se puede considerar importante por la novedad que produce la presencia de un mástil en un salterio, que permite al músico sujetar el instrumento sin tocar la caja de resonancia, aunque, se ha de tener en cuenta que el instrumentista no podría apoyar su mandíbula en el instrumento como medio de sujeción, debido a que apagaría la vibración de las cuerdas más graves, por lo tanto la posición de ejecución representada del instrumento tampoco está clara.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

1. Álvarez Martínez, M<sup>a</sup> del Rosario. *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos 1*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1982.
2. Sachs, Curt. *Historia de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Centurión, 1940.
3. Sadie, Stanley. Psaltery: James W. Mc Kinnon/ Mary Remnant. *The New Grove dictionary of music and musicians*. T XV. London: Macmillan, 1998.

**Observaciones** Única representación iconográfica musical hasta ahora encontrada



## 1. CONTROL

<b>Número de ficha</b>	5
<b>Catalogador</b>	Sandra Martín Lorenzo
<b>Signatura</b>	I/ICON/SAL.
<b>Fecha de creación</b>	Del 1 de abril al 15 de julio del 2014
<b>Ficha completa</b>	sí

## 2. LOCALIZACIÓN

<b>Institución</b>	Colegiata de Santa María la Mayor de Toro (Zamora), Castilla y León
<b>Notas II</b>	Escultura protogótica de la Edad Media en España/ Iconografía musical

## 3. IDENTIFICACIÓN



<b>Autor</b>	Autor 1: Juan Gil de Zamora /Función: Promotor /Tipo de atribución: Ideación iconográfica. Autor 2: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica. Autor 3: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica Autor 4: Domingo Pérez /Función: Pintor/Tipo de atribución: Policromía.
<b>Cronología</b>	Finales del s.XIII/ principios del s.XIV. Fecha de inicio y fecha final desconocidas
<b>Título</b>	Sin título

#### 4. DESCRIPCIÓN FÍSICA DEL OBJETO

<b>Tipo de objeto</b>	Altorrelieve
<b>Técnica</b>	Escultura policromada
<b>Soporte</b>	Arquivolta; piedra arenisca de Aldeanueva
<b>Materiales</b>	Piedra policromada
<b>Medidas</b>	Medida aprox. 42/25 cm
<b>Descripción del objeto</b>	V anciano del Apocalipsis de la 6ª archivolta del Pórtico de la Majestad (occidental) de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro: rey músico con cordófono, salterio tipo qanum
<b>Fuente de la descripción</b>	Pórtico de la Majestad de Toro

#### Observaciones del estado de conservación y restauraciones

La policromía original es del año 1240. En el año 1408 se realiza el primer repinte con colores semejantes. El segundo repinte se realiza en el año 1508, y tuvo consecuencias negativas en la

ornamentación de las roscas de las arquivoltas, en la guarnición de la portada, en el fondo y en el entorno del pórtico. El tercer repinte se lleva a cabo en 1547, con preparación gruesa de estuco, policromía y dorados. En 1566 se realiza la cuarta intervención, ejecutada por el pintor toresano Alonso González, que limpió y reposicionó la policromía preexistente. En 1774 se realiza el último repinte, llevado a cabo por Santiago Rico con cal y aceite, lo que produjo graves lesiones, al igual que las encaladas decimonónicas (sin lógica cromática alguna).

En el s.XX se elimina la capa pictórica de la bóveda y los enlucidos del pórtico, porque ocasionaron daños en la pintura mural del sol y la luna. En 1941 se demuele el muro que ciega la abertura del pórtico hacia occidente y parte de la tapia del arco del mediodía. A partir de 1987 comienzan las restauraciones modernas, con una primera fase de documentación del estado del pórtico, limpieza en seco, eliminación de repintes y consolidación de la policromía original. En 1988 se limpian 57 figuras de las 140 que hay en el conjunto de arquivoltas. En 1989 se limpian 20 figuras y se consolidan 8, que sufrían riesgo de disgregación. En 1990 se limpian 13 figuras, además de las columnas, y se documenta el estado de las figuras del dintel. Finalmente, en 1991, se construye el nuevo tejado de la capilla de Santo Tomás que protege el Pórtico de la Majestad

### **Objetos**

#### **relacionados**

Representaciones similares en el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela, en el Pórtico de San Juan de León y en el Pórtico de Santo Domingo de Soria

## **5. IMAGEN**

### **Descripción de la**

#### **Imagen**

Personaje masculino con cordófono, salterio tipo qanum

<b>Procedencia</b>	Pórtico de la Majestad de Toro (Zamora)
<b>Autor de la fotografía</b>	José Zamorano
<b>Institución V</b>	Estudio fotográfico: Zamorano Fotógrafos
<b>Propietario del ©</b>	Propiedad de la autora
<b>Notas V</b>	Estas fotografías han sido realizadas por el fotógrafo José Zamorano exclusivamente para este Trabajo Fin de Grado

## 6. DESCRIPCIÓN DE ESCENA

<b>Género</b>	Religioso
<b>Tema</b>	Los veinticuatro ancianos del Apocalipsis con instrumentos musicales; Apocalipsis de San Juan
<b>Tipo de escena musical</b>	Escena musical bíblica
<b>Iconclass</b>	73G2111
<b>Descripción de la escena</b>	Rey músico portando un cordófono punteado según la clasificación de Hornbostel y Sachs. V músico izquierda, VI arquivolta del Pórtico de la Majestad de Toro
<b>Fuente de la descripción</b>	Sandra Martín Lorenzo, "Los músicos silentes del Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro. Revisión historiográfica e iconográfica" (TFG, Universidad de Valladolid, 2014)
<b>Revisión historiográfica e iconográfica</b>	<b>CORDÓFONO PUNTEADO, SALTERIO TIPO QANUM</b>

### **Etimología, origen y evolución:**

La cítara de la que derivaba el salterio se denominaba *santir* en oriente. El término salterio deriva del latín *psalterium*. Es de origen persa y tuvo un arraigo notable en la civilización caldea,

donde se conoció con el nombre de *psantherin* o *psantrin*, probablemente del griego *psallo* (pulsar). En ocasiones, en los textos griegos, *psalterion* y *trigonon* se presentan como equivalentes. Además en estos textos hay que tener cuidado con el término porque el arpa aparece denominada *psalterion*, *mágadis* o *pektis*. Es un término un tanto ambiguo, ya que denominaba a todos aquellos instrumentos de cuerdas punteadas, cuyo significado era: hacer vibrar o pulsar.

El salterio aunque tiene su origen en la Edad Antigua, va a desarrollarse en la Alta Edad Media alcanzando su apogeo en la Plena y Baja Edad Media, hasta el Renacimiento. Se le estableció un parecido con la cítara extranjera (*citharae barbaricae*), pero entre ambos existe una diferencia: el salterio lleva en la parte superior una concavidad de madera que devuelve el sonido, las cuerdas se pulsan en el extremo inferior, y resuenan arriba, en cambio en la cítara la concavidad de madera la lleva en la parte inferior. En algunas culturas como la hebrea, el salterio fue considerado sagrado, por lo tanto constaba de diez cuerdas, tantas como los preceptos del *Decálogo* (Andrés, 2012, 1463). Ya adentrándonos en la Edad Media vamos a encontrar con representaciones entre los siglos IX y XIII en códices, manuscritos y relieves (Álvarez, 1982, 411). Este instrumento de cuerda se utilizaba para acompañar al canto, de ahí que los cantos religiosos se denominasen salmos/o conjunto de salmos; salterio. En Europa el término *psalterium* se utilizó durante los siglos XI y XII, para designar a la rota. Este se considera un instrumento derivado del arpa porque sus cuerdas poseen medidas desiguales con numerosas variaciones a lo largo de la Edad Media.

La documentación más antigua sobre este instrumento procede del s.II a.c y se localiza en textos babilónicos y asirios. A partir del s.X, debido a la forma que desarrolló este salterio se le denominará como "tipo quatum": llegó a la Península Ibérica a

través de África, y posteriormente se extendió hacia Europa y Asia (Álvarez, 1982, 419), documentándose ya en el s.XIII en *Los milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo y en el *Libro de Alexandre*. Durante este siglo, se va a expandir y tendrá vigencia en la música culta hasta el s.XV, cuando se desarrollará un modelo denominado salterio gótico, característicamente bajomedieval. Con la llegada de los instrumentos de tecla pasó a un segundo plano y en el s.XVI se reservó para uso doméstico y para acompañar el canto. El salterio, denominado vulgarmente por el pueblo cántico, recibe su nombre de salmodiar, porque el coro respondía a su voz en el mismo tono.

En el s.XVIII se produce la forma típica de la *dulcema*, donde la diferencia con el salterio habitual es la forma de ataque de las cuerdas; en el salterio se pulsa y en la *dulcema* se percute con un macillo. Posteriormente surgirán instrumentos como, la *arpaneta* y más adelante el clave.

El otro tipo de salterio denominado "tipo santir" se recopila en textos babilónicos y asirios, y va a ser a partir del s.X, cuando en el ámbito árabe se va a utilizar junto con este "tipo qanum" (*kanón*, canon), que todavía pervive en forma de salterio trapezoidal en el norte de África y en Asia Menor.

Aunque fue un instrumento apreciado en las cortes, fue en la música religiosa donde se produjo una mayor implantación, y por ello y la suavidad de su sonido, junto con su origen sacro es lo que hizo que su iconografía religiosa se extendiese.

### **Descripción:**

El salterio es un instrumento de cuerdas pulsadas constituido por una caja de resonancia plana sobre la que se extendían las cuerdas. Algunas personalidades como Platón condenaron al instrumento por su amplio número de cuerdas, su capacidad de modulación y su inestabilidad, porque con ello, provocaba la

*hedoné*, es decir, el placer de los sentidos. Este instrumento solía aparecer en manos de mujeres.

En la imagen podemos observar un músico interpretando el salterio "tipo qanum" a la manera oriental. Las cuerdas son desiguales y la forma es irregular: triángulo equilátero o rectángulo, pero muy a menudo se reduce a un trapecio. Las cuerdas corren a lo largo de la caja de resonancia, la cual es hueca, formada por la unión de una tabla de armonía y un tablero trasero, que se unía mediante unas costillas. La tabla de armonía solía tener uno o varios orificios tornavoces y la forma de la caja de resonancia podía adquirir una forma "tipo qanum" o una forma "tipo santir". Parece ser que el número de cuerdas era de dieciséis agrupadas en grupos de cuatro (Álvarez, 1982, 426)

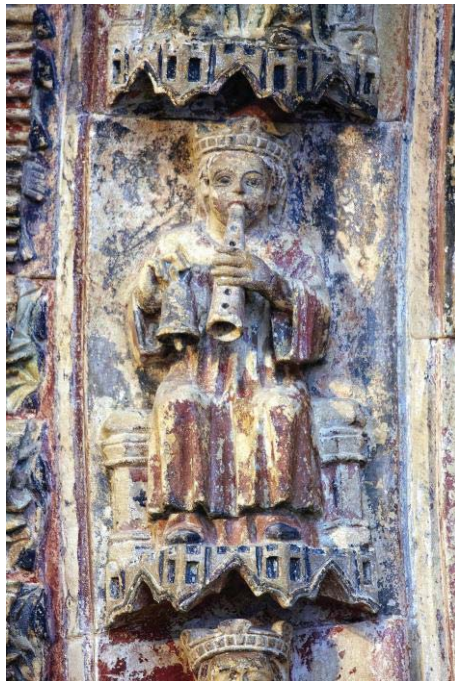
El salterio se podía interpretar de dos formas: sobre el pecho (a la manera occidental) o sobre las rodillas (a la manera oriental), aunque la mayoría son tañidos a la forma oriental. En ocasiones, también se puede observar el salterio "tipo qanum" punteado y el salterio "tipo santir" percutido con palillos (Álvarez, 1982, 422). En este caso es un instrumento "tipo qanum", ya que es un trapecio asimétrico (de madera) haciéndose más ancha en la parte más cercana al cuerpo del intérprete y más estrecha según nos alejamos de este. Las cuerdas solían ser de tripa y las clavijas de madera o hueso. Podemos ver que el músico, con la mano derecha puntea las cuerdas con plectro (situado entre los dedos índice y corazón), mientras que con la mano izquierda sujeta el instrumento. Las cuerdas transcurren sobre la tabla de armonía anclándose a ambos lados de la caja de resonancia mediante unas clavijas. Parece ser que este número es de siete, por lo tanto la representación debería tener catorce cuerdas. Además en los laterales de la caja de resonancia se pueden observar cinco agujeros tornavoces (aunque lo más probable es que uno esté

oculto tras la mano del intérprete) que permiten la salida del sonido.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

1. Álvarez Martínez, M<sup>a</sup> del Rosario. *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos 1*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1982.
2. Sachs, Curt. *Historia de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Centurión, 1940.
3. Andrés, Ramón. *Diccionario de la música: mitología, magia y religión*. Barcelona: Acantilado, 2012.
4. Sadie, Stanley. Psaltery: James W. Mc Kinnon/ Mary Remnant. *The New Grove dictionary of music and musicians*. T XV. London: Macmillan, 1998.

## Observaciones



## 1. CONTROL

**Número de ficha** 6  
**Catalogador** Sandra Martín Lorenzo  
**Signatura** I/ICON/FLA Y ESQ.  
**Fecha de creación** Del 1 de abril al 15 de julio del 2014  
**Ficha completa** sí

## 2. LOCALIZACIÓN

**Institución** Colegiata de Santa María la Mayor de Toro (Zamora), Castilla y León  
**Notas II** Escultura protogótica de la Edad Media en España/ Iconografía musical

## 3. IDENTIFICACIÓN

**Autor** Autor 1: Juan Gil de Zamora /Función: Promotor /Tipo de atribución: Ideación iconográfica.  
Autor 2: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica.  
Autor 3: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica  
Autor 4: Domingo Pérez /Función: Pintor/Tipo de atribución: Policromía.  
**Cronología** Finales del s.XIII/ principios del s.XIV. Fecha de inicio y fecha final desconocidas  
**Título** Sin título

## 4. DESCRIPCIÓN FÍSICA DEL OBJETO

**Tipo de objeto** Altorrelieve  
**Técnica** Escultura policromada



<b>Soporte</b>	Arquivolta; piedra arenisca de Aldeanueva
<b>Materiales</b>	Piedra policromada
<b>Medidas</b>	Medida aprox. 41/25 cm
<b>Descripción del objeto</b>	VI anciano del Apocalipsis de la 6ª archivolta del Pórtico de la Majestad (occidental) de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro: rey músico con aerófono e idiófono, flauta y esquila
<b>Fuente de la descripción</b>	Pórtico de la Majestad de Toro

**Observaciones del estado de conservación y restauraciones**

La policromía original es del año 1240. En el año 1408 se realiza el primer repinte con colores semejantes. El segundo repinte se realiza en el año 1508, y tuvo consecuencias negativas en la ornamentación de las roscas de las arquivoltas, en la guarnición de la portada, en el fondo y en el entorno del pórtico. El tercer repinte se lleva a cabo en 1547, con preparación gruesa de estuco, policromía y dorados. En 1566 se realiza la cuarta intervención, ejecutada por el pintor toresano Alonso González, que limpió y reposicionó la policromía preexistente. En 1774 se realiza el último repinte, llevado a cabo por Santiago Rico con cal y aceite, lo que produjo graves lesiones, al igual que las encaladas decimonónicas (sin lógica cromática alguna).

En el s.XX se elimina la capa pictórica de la bóveda y los enlucidos del pórtico, porque ocasionaron daños en la pintura mural del sol y la luna. En 1941 se demuele el muro que ciega la abertura del pórtico hacia occidente y parte de la tapia del arco del mediodía. A partir de 1987 comienzan las restauraciones modernas, con una primera fase de documentación del estado del

pórtico, limpieza en seco, eliminación de repintes y consolidación de la policromía original. En 1988 se limpian 57 figuras de las 140 que hay en el conjunto de arquivoltas. En 1989 se limpian 20 figuras y se consolidan 8, que sufrían riesgo de disgregación. En 1990 se limpian 13 figuras, además de las columnas, y se documenta el estado de las figuras del dintel. Finalmente, en 1991, se construye el nuevo tejado de la capilla de Santo Tomás que protege el Pórtico de la Majestad

**Objetos  
relacionados**

**5. IMAGEN**

**Descripción de la**

<b>Imagen</b>	Personaje masculino con aerófono e idiófono, flauta y esquila
<b>Procedencia</b>	Pórtico de la Majestad de Toro (Zamora)
<b>Autor de la fotografía</b>	José Zamorano
<b>Institución V</b>	Estudio fotográfico: Zamorano Fotógrafos
<b>Propietario del ©</b>	Propiedad de la autora
<b>Notas V</b>	Estas fotografías han sido realizadas por el fotógrafo José Zamorano exclusivamente para este Trabajo Fin de Grado

**6. DESCRIPCIÓN DE ESCENA**

<b>Género</b>	Religioso
<b>Tema</b>	Los veinticuatro ancianos del Apocalipsis con instrumentos musicales; Apocalipsis de San Juan
<b>Tipo de escena musical</b>	Escena musical bíblica
<b>Iconclass</b>	73G2111
<b>Descripción de</b>	

**la escena** Rey músico portando un aerófono de pico e idiófono sacudido según la clasificación de Hornbostel y Sachs. VI músico izquierda, VI arquivolta del Pórtico de la Majestad de Toro

**Fuente de la descripción** Sandra Martín Lorenzo, "Los músicos silentes del Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro. Revisión historiográfica e iconográfica" (TFG, Universidad de Valladolid, 2014)

### **Revisión historiográfica**

**e iconográfica** **AERÓFONO, FLAUTA DE PICO**

#### **Etimología, origen y evolución:**

Su nombre proviene del latín *flatulare* que procede de *flatus* (soplo). La flauta de pico es de los instrumentos de viento más antiguos y sobre todo popular de la Edad Media. Las más antiguas encontradas están hechas de hueso, median cerca de 22 cm y tenían cinco orificios de digitación. Las innovaciones en el instrumento desde la Edad Antigua permitieron que la flauta mejorara su sonoridad y su tesitura abarcando dos octavas y media cromática.

La flauta es un instrumento vinculado a la idea de "soplo divino" según Ramón Andrés y simboliza la unión de lo terrenal con lo divino (Andrés, 2012, 739). R. Clemencic comentó que el valor de la flauta ha sido relevante en todas las civilizaciones y Corominas habla acerca del origen del término flauta defendiendo que proviene del vocablo *flauja-flaujol*. El término castellano se documenta por primera vez en el *Libro del Buen Amor*, sobre 1330.

- "Medio caño e harpa con el rrabe morisco con ellos alegranáa el galipe francisco, la flauta diz con ellos, mas alta que un risco, con ella el tamborete, syn el non vale un prisco" - (Arcipreste de Hita, 139)

Curt Sachs en su *Historia universal de los instrumentos musicales* afirma que la flauta más primitiva era el *aulós* griego, que poseía tres agujeros. Así pues, en la Edad Media, la flauta de tres agujeros fue ampliamente utilizada en juglares y trovadores. Probablemente la utilización de la flauta y el tamboril conjuntos hizo que un agujero se pasara a la parte posterior del instrumento para facilitar la sujeción y la digitación (siete agujeros en el anverso y uno en el reverso).

Un estudio que menciona este instrumento es *De musica mundana* de Robert Fludd, donde se expone que la flauta de pico es uno de los instrumentos más antiguos del patrimonio musical de la humanidad. Hace ya 25.000 años atrás que se conoce como un silbato de hueso, la boquilla era igual y en principio, con un único sonido y sin agujeros, los cuales aparecieron posteriormente.

Durante el Renacimiento se empieza a construir toda la familia de las flautas, que se recogen en los tratados de Mersenne y Praetorius, pero a partir del s.XVIII se crea la flauta travesera de madera, que la suplanta, aunque la flauta de pico sigue teniendo protagonismo en el s.XX, debido a las obras que se componen para ella. Durante el s.XIX, finalmente desaparece como instrumento popular habitual, para ser sustituido por la dulzaina.

### **Descripción:**

En la imagen podemos percibir un músico que con su mano izquierda está ejecutando una flauta de pico y en la mano derecha una esquila (por lo tanto es un músico zurdo). En la representación, la flauta de pico tiene forma cónica y en un principio parece poseer ocho agujeros (siete en el anverso y una en el reverso), por la disposición de los mismos (debido a la aleatoriedad de estos la afinación no era un tema importante). La longitud de estas flautas oscilaba entre 35 y 47 cm.

El sonido se produce por la emisión del soplo del intérprete, mediante la vibración del aire a través del bisel con una frecuencia inversamente proporcional a la longitud de la columna y la altura del sonido se produce por la modificación de la apertura de los orificios. Se tocaba con las dos manos, debido al abundante número de agujeros, pero parece ser que en la imagen sólo utiliza una mano para interpretar la flauta (se pretende representar el instrumento pero no la ejecución) y la campanilla o esquila serviría de elemento percusivo, para acompañar la melodía de la flauta. Se ha llegado a decir por Ar.Got que este instrumento puede ser una trompa porque han considerado que los orificios son ornamentales, de modo que sólo sonaban los armónicos naturales, a mi parecer no es así. Si vemos las representaciones de las trompas en las *Cantigas de Santa María*, en concreto la nº 360, no tienen ninguna similitud, poseen una mayor longitud, una campana más marcada, una especie de resonadores en el cuerpo del instrumento y además se interpretaban sin elementos percusivos.

## **IDIÓFONO SACUDIDO, ESQUILA**

### **Etimología, origen y evolución:**

La esquila es un idiófono con un gran significado espiritual, considerado un elemento de protección, además de un gran significado de respeto y utilidad en el ámbito religioso, poseía una función de reclamo, de ahí que no pueda faltar su representación en este pórtico. Se denominaron con los términos de *tintinnaula* y *signum*. J. Coromidas (1954), indicó que este término se impuso a denominaciones como *nola*, *signum* o *docta*. Estaba hecha de metal (aunque en época egipcia existían campanas de madera) y posee un mango circular para proporcionar un mejor agarre del instrumento. Tenía diversos usos según explica Covarrubias; se

usaba como elemento de señales (sobre todo en China y en India), para los acompañantes de reos, para avisar de alguna enfermedad o para utilizarla en los castigos a los niños (Joaquín Díaz, 1997, 22), además de ser empleada para emitir toques militares en la antigua Grecia o como elemento funerario entre los Etruscos. J. Chevalier y A. Gheerbrandt indican que en la India simboliza el oído, mientras que en los países islámicos refleja la escritura coránica. La esquila también aportaba un cierto significado de hermandad y avisaba de la presencia del colector. Solían medir entre 15 y 25 cm y era de una sola pieza, excepto el badajo, que era de la misma longitud o algo más largo que la base del instrumento, como en este caso. La esquila llegó a Europa a través de Bizancio, donde las primeras noticias provienen de Nola (provincia Italiana de Campania). La representación de este instrumento aparece por primera vez de mano del Diácono Ferrandus en el año 515.

Los antecedentes de este instrumento se han de buscar en Mesopotamia de donde se extendió hacia Asia central. Ya en el s.VII comenzaron a proliferar sobre todo en Francia y en el centro de Europa importantes talleres. Al principio, las esquilas se elaboraron con láminas de bronce, pero pronto se derivaron a la forja, gran parte de estas elaboraciones se le atribuyen a la orden benedictina (de las cuales una parte se denominaron *tintinnabula*, debido a su pequeño tamaño).

En el s.XIII tomó su lugar en las torres. En un principio fueron construidas sin badajo y con forma de tulipán, pero pronto comenzó el interés por sus estudios acústicos y su elaboración. Uno de ellos, se puede ver en un manuscrito del s.XI, *Diversarum artium schedula*, del benedictino Theophilus, donde realiza el primer estudio sonoro de este idiófono. Algunas otras figuras que han mencionado este instrumento son: Sebastián Virdung en *Musica Getustch*, Michael Praetorius en *Syntagma musicum* y

posteriormente Cesare Ripa en *Iconología*. Algunos estudios más profundos son: los de Martin Mersenne en *Armonie universelle*, el de Athanasius Kircher en *Musurgia universalis* y la mención de Tomás Vicente Tosca en su *Compendio mathematico*, o Pablo Nasarre, que ofrece unas pautas de construcción del instrumento para una mejor sonoridad (conseguida solo por unas proporciones piramidales y una forma desigual).

Ya a partir del s.XVII, físicos, músicos y matemáticos comienzan a publicar estudios específicos sobre este idiófono. Algunas de las obras, que quedan por mencionar son: A. Stockflet con el tratado *De campanorum usu*, H. Magius con *De tintinnabulis*, JC. Reimann con *Dissertatio de campanis* o N. Enggers con *Dissertatio de campanarum nomine et origine*, por citar algunos.

#### **Descripción:**

En la ilustración podemos observar la esquila en la mano derecha del intérprete, la cual sostiene por el asa y ejecuta sacudiéndola. El material con el que se elaboraban podía ser el bronce o el hierro y generalmente estaban labradas con motivos de guerra, mitológicos...etc. En ocasiones se tañían con un mazo con un cilindro de metal o de madera. Su función era la de acompañar, en este caso, al instrumento melódico, de viento.

## **7. BIBLIOGRAFÍA**

1. Álvarez Martínez, M<sup>a</sup> del Rosario. *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos 1*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1982.
2. Sachs, Curt. *Historia de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Centurión, 1940.
3. Díaz Joaquín. *Instrumentos populares*. Valladolid: Castilla, 1997.

4. Andrés, Ramón. *Diccionario de la música: mitología, magia y religión*. Barcelona: Acantilado, 2012.
5. Sadie, Stanley. Flute: Howard Mayer Brown. *The New Grove dictionary of music and musicians*. T VI. London: Macmillan, 1998.
6. Ruiz (Arcipreste de Hita), Juan. *Libro del Buen Amor*. Ed. de Alberto Blecuá. Madrid: Cátedra, 1992.

### Observaciones

Se tiene en duda si la flauta se ha representado fielmente, debido a sus características y la ejecución conjunta con la esquila



### 1. CONTROL

<b>Número de ficha</b>	7
<b>Catalogador</b>	Sandra Martín Lorenzo
<b>Signatura</b>	I/ICON/TAM.
<b>Fecha de creación</b>	Del 1 de abril al 15 de julio del 2014
<b>Ficha completa</b>	sí



## 2. LOCALIZACIÓN

<b>Institución</b>	Colegiata de Santa María la Mayor de Toro (Zamora), Castilla y León
<b>Notas II</b>	Escultura protogótica de la Edad Media en España/ Iconografía musical

## 3. IDENTIFICACIÓN

<b>Autor</b>	Autor 1: Juan Gil de Zamora /Función: Promotor /Tipo de atribución: Ideación iconográfica. Autor 2: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica. Autor 3: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica Autor 4: Domingo Pérez /Función: Pintor/Tipo de atribución: Policromía.
<b>Cronología</b>	Finales del s.XIII/ principios del s.XIV. Fecha de inicio y fecha final desconocidas
<b>Título</b>	Sin título

## 4. DESCRIPCIÓN FÍSICA DEL OBJETO

<b>Tipo de objeto</b>	Altorrelieve
<b>Técnica</b>	Escultura policromada
<b>SopORTE</b>	Arquivolta; piedra arenisca de Aldeanueva
<b>Materiales</b>	Piedra policromada
<b>Medidas</b>	Medida aprox. 41/25 cm
<b>Descripción</b>	

**del objeto** VII anciano del Apocalipsis de la 6ª archivolta del Pórtico de la Majestad (occidental) de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro: rey músico con membranófono, tamboril

**Fuente de la descripción** Pórtico de la Majestad de Toro

**Observaciones del estado de conservación y restauraciones**

La policromía original es del año 1240. En el año 1408 se realiza el primer repinte con colores semejantes. El segundo repinte se realiza en el año 1508, y tuvo consecuencias negativas en la ornamentación de las roscas de las archivoltas, en la guarnición de la portada, en el fondo y en el entorno del pórtico. El tercer repinte se lleva a cabo en 1547, con preparación gruesa de estuco, policromía y dorados. En 1566 se realiza la cuarta intervención, ejecutada por el pintor toresano Alonso González, que limpió y reposicionó la policromía preexistente. En 1774 se realiza el último repinte, llevado a cabo por Santiago Rico con cal y aceite, lo que produjo graves lesiones, al igual que las encaladas decimonónicas (sin lógica cromática alguna).

En el s.XX se elimina la capa pictórica de la bóveda y los enlucidos del pórtico, porque ocasionaron daños en la pintura mural del sol y la luna. En 1941 se demuele el muro que ciega la abertura del pórtico hacia occidente y parte de la tapia del arco del mediodía. A partir de 1987 comienzan las restauraciones modernas, con una primera fase de documentación del estado del pórtico, limpieza en seco, eliminación de repintes y consolidación de la policromía original. En 1988 se limpian 57 figuras de las 140 que hay en el conjunto de archivoltas. En 1989 se limpian 20 figuras y se consolidan 8, que sufrían riesgo de disgregación. En 1990 se limpian 13 figuras, además de las columnas, y se

documenta el estado de las figuras del dintel. Finalmente, en 1991, se construye el nuevo tejado de la capilla de Santo Tomás que protege el Pórtico de la Majestad

**Objetos  
relacionados**

## **5. IMAGEN**

### **Descripción de la**

<b>Imagen</b>	Personaje masculino con membranófono, tamboril
<b>Procedencia</b>	Pórtico de la Majestad de Toro (Zamora)
<b>Autor de la fotografía</b>	José Zamorano
<b>Institución V</b>	Estudio fotográfico: Zamorano Fotógrafos
<b>Propietario del ©</b>	Propiedad de la autora
<b>Notas V</b>	Estas fotografías han sido realizadas por el fotógrafo José Zamorano exclusivamente para este Trabajo Fin de Grado

## **6. DESCRIPCIÓN DE ESCENA**

<b>Género</b>	Religioso
<b>Tema</b>	Los veinticuatro ancianos del Apocalipsis con instrumentos musicales; Apocalipsis de San Juan
<b>Tipo de escena musical</b>	Escena musical bíblica
<b>Iconclass</b>	73G2111
<b>Descripción de la escena</b>	Rey músico portando un membranófono percutido según la clasificación de Hornbostel y Sachs. VII músico izquierda, VI arquivolta del Pórtico de la Majestad de Toro
<b>Fuente de la</b>	

**descripción** Sandra Martín Lorenzo, "Los músicos silentes del Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro. Revisión historiográfica e iconográfica" (TFG, Universidad de Valladolid, 2014)

### **Revisión historiográfica**

**e iconográfica** **MEMBRANÓFONO PERCUTIDO, TAMBORIL**

#### **Etimología, origen y evolución:**

El término castellano tambor (utilizado como un genérico) procede del persa *tabir* (palabra modificada al pasar por el árabe), que pudo derivar al término *tabur*, de ahí a *taburak*, equivalente a la palabra tamboril. Las formas antiguas castellanas son *atamor* o *atambor*, cuya etimología se nombra en el *Poema del Mio Cid* en el s.XII. También son conocidas las formas antiguas: *atamborete*, *tamborete*, *tamborin* o *tamborio*. El tamboril aparece en Europa tal y como lo conocemos y era habitual encontrarlo vinculado a instrumentos como la pandereta y el *tympanon*. La denominación de este instrumento no se debe confundir con el nombre del cordófono tipo laúd denominado *tanbura*, cuya tabla armónica estaba construida con una membrana. Normalmente este instrumento se vinculaba a la música festiva al aire libre. Este instrumento suele aparecer representado sobre el brazo del intérprete, debido a que con la otra mano interpretaba una flauta o también se podía situar colgado del cuello apoyado en el pecho. Su iconografía medieval es muy numerosa, este mismo instrumento está representado en el *Codex Manesse* o en el *Roman de Fauvel*.

Existe una cantidad innumerable de formas de tambor a lo largo de la historia y el material de las membranas (a las que se les pegaba un parche) era de cordero, becerro, cabra, toro... etc. las cuales se unían al resonador y se tensaba mediante resinas con hebras vegetales. El uso del tambor se generaliza en el s.XIII,

cuando el de gran tamaño (muy apreciado por Sancho IV) se incluye en la música heráldica, significando distinción señorial y a la vez guardaba un fuerte carácter telúrico y mágico. El tamboril aparecía siempre ligado al pito de tres agujeros y se diferencia del tambor, por la largura de este último. Los tambores se suelen asociar a ámbitos rituales y religiosos, entre ellos se encuentran el *zarb* y la *derbuka*, o el *tar* y diversos tipos de pandero como el *daff* (adufe). La forma primitiva del “tambor era el catuquina” que consistía en un hoyo clavado en la tierra donde se hundía un tronco vaciado, el cual se llenaba de huesos y semillas, posteriormente la cavidad se cubría con una piel tensada sobre la que se bailaba. Pero en el periodo medieval se habla de un tambor denominado *tympanum* que es la mitad del denominado *symphonia*, de caja grande cilíndrica, que los músicos golpeaban a ambos lados, cuyas membranas emitían dos sonidos distintos: grave y agudo. El pandero pequeño se denominaba *margaretum*, tal vez provisto de elementos sonoros como las sonajas. En la música culta fue un instrumento marginal, normalmente se encontraba en manos de juglares y se utilizaba como anuncio de señales.

En el s.XV aumenta su tamaño denominándose "caja de guerra" formando parte de la milicia y en el s.XVI proliferó el denominado "tambor turco", con poca profundidad de caja en relación al diámetro de sus parches tendidos por sendos aros tensados con cuerdas entrelazadas. Se tocaba con palillos y se sujetaba verticalmente con cintas al cuerpo del intérprete. Ya en el s.XVIII se va a extender en Europa en el ámbito de la música culta, sobretodo escénica (Sachs, 1940,144).

Hoy, estos idiófonos sirven para acompañar instrumentos como flautas, la gaita, el canto, o acompañando a la dulzaina (redoblante), además se suele acompañar con una o dos baquetas. El tambor no se lleva colgado hoy, sino sujeto a la cintura del

intérprete. Hay que decir que las cajas militares de los s.XVII y XVIII se parecían más a los tamboriles actuales que a nuestras cajas, debido a que poseen un sonido más brillante.

### **Descripción:**

En la representación podemos observar un músico sedente portando un atabal de forma circular colgando de su cuello en posición vertical mediante un cordel, de modo que se percute a ambos lados con una baqueta. Por la forma de ejecución, este tambor recuerda la posición de las milicias turcas, pero no llega a Europa hasta mediados del s.XVI, por lo tanto se antepone (Cidón, 2001, 143). Por la forma parece un tambor que antecede a la caja actual, y que en principio sonaría bastante más grave que esta. Podía estar hecho de madera o metal hueco, de forma cilíndrica y con membranas cubrientes. Un detalle que se puede observar es el agujero cuadrado que se sitúa en la parte frontal del marco, el cual podría ser un orificio de salida del sonido.

## **7. BIBLIOGRAFÍA**

1. Álvarez Martínez, M<sup>a</sup> del Rosario. *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos 1*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1982.
2. Sachs, Curt. *Historia de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Centurión, 1940.
3. Andrés, Ramón. *Diccionario de la música: mitología, magia y religión*. Barcelona: Acantilado, 2012.
4. Sadie, Stanley. Drum: James Blades. *The New Grove dictionary of music and musicians*. T V. London: Macmillan, 1998.

## **Observaciones**



## 1. CONTROL

<b>Número de ficha</b>	8
<b>Catalogador</b>	Sandra Martín Lorenzo
<b>Signatura</b>	I/ICON/GAIT.
<b>Fecha de creación</b>	Del 1 de abril al 15 de julio del 2014
<b>Ficha completa</b>	sí

## 2. LOCALIZACIÓN

<b>Institución</b>	Colegiata de Santa María la Mayor de Toro (Zamora), Castilla y León
<b>Notas II</b>	Escultura protogótica de la Edad Media en España/ Iconografía musical

## 3. IDENTIFICACIÓN

<b>Autor</b>	Autor 1: Juan Gil de Zamora /Función: Promotor /Tipo de atribución: Ideación iconográfica.
--------------	--

Autor 2: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución:  
Talla escultórica.

Autor 3: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución:  
Talla escultórica

Autor 4: Domingo Pérez /Función: Pintor/Tipo de atribución:  
Policromía.

**Cronología**                      Finales del s.XIII/ principios del s.XIV. Fecha de inicio y fecha  
final desconocidas

**Título**                              Sin título

#### **4. DESCRIPCIÓN FÍSICA DEL OBJETO**

**Tipo de objeto**                      Altorrelieve

**Técnica**                              Escultura policromada

**Soporte**                              Arquivolta; piedra arenisca de Aldeanueva

**Materiales**                          Piedra policromada

**Medidas**                              Medida aprox. 42/26 cm

**Descripción  
del objeto**                              VIII anciano del Apocalipsis de la 6ª archivolta del Pórtico de la  
Majestad (occidental) de la Colegiata de Santa María la Mayor de  
Toro: rey músico con aerófono, supuesta gaita

**Fuente de la  
descripción**                              Pórtico de la Majestad de Toro

#### **Observaciones del estado de conservación y restauraciones**

La policromía original es del año 1240. En el año 1408 se realiza el primer repinte con colores semejantes. El segundo repinte se realiza en el año 1508, y tuvo consecuencias negativas en la ornamentación de las roscas de las arquivoltas, en la guarnición de la portada, en el fondo y en el entorno del pórtico. El tercer



repinte se lleva a cabo en 1547, con preparación gruesa de estuco, policromía y dorados. En 1566 se realiza la cuarta intervención, ejecutada por el pintor toresano Alonso González, que limpió y reposicionó la policromía preexistente. En 1774 se realiza el último repinte, llevado a cabo por Santiago Rico con cal y aceite, lo que produjo graves lesiones, al igual que las encaladas decimonónicas (sin lógica cromática alguna).

En el s.XX se elimina la capa pictórica de la bóveda y los enlucidos del pórtico, porque ocasionaron daños en la pintura mural del sol y la luna. En 1941 se demuele el muro que ciega la abertura del pórtico hacia occidente y parte de la tapia del arco del mediodía. A partir de 1987 comienzan las restauraciones modernas, con una primera fase de documentación del estado del pórtico, limpieza en seco, eliminación de repintes y consolidación de la policromía original. En 1988 se limpian 57 figuras de las 140 que hay en el conjunto de arquivoltas. En 1989 se limpian 20 figuras y se consolidan 8, que sufrían riesgo de disgregación. En 1990 se limpian 13 figuras, además de las columnas, y se documenta el estado de las figuras del dintel. Finalmente, en 1991, se construye el nuevo tejado de la capilla de Santo Tomás que protege el Pórtico de la Majestad

**Objetos  
relacionados**

**5. IMAGEN**

**Descripción de la**

<b>Imagen</b>	Personaje masculino con aerófono, gaita o cornamusa
<b>Procedencia</b>	Pórtico de la Majestad de Toro (Zamora)
<b>Autor de la fotografía</b>	José Zamorano
<b>Institución V</b>	Estudio fotográfico: Zamorano Fotógrafos

**Propietario del ©** Propiedad de la autora  
**Notas V** Estas fotografías han sido realizadas por el fotógrafo José Zamorano exclusivamente para este Trabajo Fin de Grado

## 6. DESCRIPCIÓN DE ESCENA

**Género** Religioso  
**Tema** Los veinticuatro ancianos del Apocalipsis con instrumentos musicales; Apocalipsis de San Juan  
**Tipo de escena musical** Escena musical bíblica  
**Iconclass** 73G2111  
**Descripción de la escena** Rey músico portando un aerófono según la clasificación de Hornbostel y Sachs. VIII músico izquierda, VI arquivolta del Pórtico de la Majestad de Toro  
**Fuente de la descripción** Sandra Martín Lorenzo, "Los músicos silentes del Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro. Revisión historiográfica e iconográfica" (TFG, Universidad de Valladolid, 2014)  
**Revisión historiográfica e iconográfica** **AERÓFONO, GAITA O CORNAMUSA**

### **Etimología, origen y evolución:**

Su etimología procede del gótico *gaits* (cabra), ya que el reservorio estaba hecho del pellejo de este animal y en algunas gaitas aparece su cabeza esculpida en el mismo, como es en este caso. Por su sonido es un instrumento considerado heredero de la música dionisiaca y solía representarse en manos de diablos y pocas veces en manos de pastores. En Francia, durante la Edad Media fue usual el vocablo *chevrette* (cabrita), para denominar a

la gaita. Sin embargo, J. Corominas estimó que este término proviene del castellano y del galaico-portugués. R. Menéndez Pidal pensó que este vocablo era un nombre provenzal que significaba velador, procedente del término *guaita*. En otros países podemos encontrar los términos: *gaida*, *gaia*, *gajda* o *gajdy* para denominar este instrumento. En sánscrito este primitivo instrumento se denominó *tiktiri*, *tumeri* o *tubri*. Sin embargo, sus referencias más concretas derivan de los textos latinos, en los que se denomina *tibia utricularis*. No se utilizó demasiado en las cortes (como la *musette* en Francia) y nunca perdió ese origen popular. (Sachs, 1940, 270). Marin Mersenne, en su *Harmonie universelle*, se refiere a una gaita de posible origen napolitano denominada *sourdeline* y en Francia el *biniou* en la música culta. Es posible que este instrumento tuviese su origen en Asia Menor, expandiéndose hasta los países indostánicos, donde surgieron ejemplares como el *pungi*, que es una chirimía (el término gaita se utilizó también para denominar a las chirimías populares) de doble cuerpo, con un coco o calabaza como depósito de aire, que permite acumularlo para que pueda salir por los tubos.

La gaita fue reinventada en la Edad Media e introducida por los pueblos nórdicos que la extendieron por la zona septentrional europea. Las primeras representaciones son de la segunda mitad del s.X. El bordón no le fue incorporado hasta el último tercio del s.XIII (reflejadas en las *Cantigas de Santa María*), incluso en el s.XIV, en ocasiones aparece sin él. Comenzó a surgir entonces un modelo de un único y largo bordón cónico, hasta que a finales de siglo se le acopla un segundo bordón, hasta los tres del s.XVII, aunque ciertos instrumentos como el *musette* tendrían hasta cinco. El carácter de este instrumento es pastoril e incluso por su forma se refleja como elemento fálico. En general, fue un instrumento apreciado en las cortes sobre todo por Jacobo I.

**Descripción:**

En la ilustración podemos apreciar un rey músico con gaita o cornamusa, en la cual, solo se puede percibir el odre de la gaita bajo el brazo del intérprete. Debido a la extracción del instrumento no se puede saber qué tipo de gaita es, aunque si podemos dilucidar el roncón (en la parte superior), que no se correspondería con el soplete, ya que la posición es recta, y seguramente en esta gaita, este estaría representado más adelante junto con el puntero. Probablemente fuera una gaita de fole zamorana, ya que es la más arcaica de la península. Además se conoce que era uno de los instrumentos preferidos en la Edad Media, que probablemente llegó a España a través del Camino de Santiago.

**7. BIBLIOGRAFÍA**

1. Pérez, Ángel Vicente. "La gaita de fole". *Revista de folklore*, núm. 258 (2002): 212-216.
2. Andrés Oliveira, Julia. "Estudio de la gaita de fole zamorana". *Nasarre: revista aragonesa de musicología*, vol.21, núm. 1 (2005): 279-288.

**Observaciones**

Instrumento extraído



## 1. CONTROL

<b>Número de ficha</b>	9
<b>Catalogador</b>	Sandra Martín Lorenzo
<b>Signatura</b>	I/ICON/FID.
<b>Fecha de creación</b>	Del 1 de abril al 15 de julio del 2014
<b>Ficha completa</b>	sí

## 2. LOCALIZACIÓN

<b>Institución</b>	Colegiata de Santa María la Mayor de Toro (Zamora), Castilla y León
<b>Notas II</b>	Escultura protogótica de la Edad Media en España/ Iconografía musical

## 3. IDENTIFICACIÓN

<b>Autor</b>	Autor 1: Juan Gil de Zamora /Función: Promotor /Tipo de atribución: Ideación iconográfica. Autor 2: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica. Autor 3: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica Autor 4: Domingo Pérez /Función: Pintor/Tipo de atribución: Policromía.
<b>Cronología</b>	Finales del s.XIII/ principios del s.XIV. Fecha de inicio y fecha final desconocidas
<b>Título</b>	Sin título

#### 4. DESCRIPCIÓN FÍSICA DEL OBJETO

<b>Tipo de objeto</b>	Altorrelieve
<b>Técnica</b>	Escultura policromada
<b>Soporte</b>	Arquivolta; piedra arenisca de Aldeanueva
<b>Materiales</b>	Piedra policromada
<b>Medidas</b>	Medida aprox. 41/26 cm
<b>Descripción del objeto</b>	IX anciano del Apocalipsis de la 6ª archivolta del Pórtico de la Majestad (occidental) de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro: rey músico con cordófono tipo fídula
<b>Fuente de la descripción</b>	Pórtico de la Majestad de Toro

#### Observaciones del estado de conservación y restauraciones

La policromía original es del año 1240. En el año 1408 se realiza el primer repinte con colores semejantes. El segundo repinte se realiza en el año 1508, y tuvo consecuencias negativas en la

ornamentación de las roscas de las arquivoltas, en la guarnición de la portada, en el fondo y en el entorno del pórtico. El tercer repinte se lleva a cabo en 1547, con preparación gruesa de estuco, policromía y dorados. En 1566 se realiza la cuarta intervención, ejecutada por el pintor toresano Alonso González, que limpió y reposicionó la policromía preexistente. En 1774 se realiza el último repinte, llevado a cabo por Santiago Rico con cal y aceite, lo que produjo graves lesiones, al igual que las encaladas decimonónicas (sin lógica cromática alguna).

En el s.XX se elimina la capa pictórica de la bóveda y los enlucidos del pórtico, porque ocasionaron daños en la pintura mural del sol y la luna. En 1941 se demuele el muro que ciega la abertura del pórtico hacia occidente y parte de la tapia del arco del mediodía. A partir de 1987 comienzan las restauraciones modernas, con una primera fase de documentación del estado del pórtico, limpieza en seco, eliminación de repintes y consolidación de la policromía original. En 1988 se limpian 57 figuras de las 140 que hay en el conjunto de arquivoltas. En 1989 se limpian 20 figuras y se consolidan 8, que sufrían riesgo de disgregación. En 1990 se limpian 13 figuras, además de las columnas, y se documenta el estado de las figuras del dintel. Finalmente, en 1991, se construye el nuevo tejado de la capilla de Santo Tomás que protege el Pórtico de la Majestad

### **Objetos**

#### **relacionados**

Representación similar en la Puerta del Sarmental de Burgos. Además este instrumento aparece en el Pórtico de Santiago de Compostela con la caja de resonancia independiente del mango y con dos oídos normalmente en forma de C orientados hacia dentro

## **5. IMAGEN**

### **Descripción de la**

<b>Imagen</b>	Personaje masculino con cordófono tipo fídula
<b>Procedencia</b>	Pórtico de la Majestad de Toro (Zamora)
<b>Autor de la fotografía</b>	José Zamorano
<b>Institución V</b>	Estudio fotográfico: Zamorano Fotógrafos
<b>Propietario del ©</b>	Propiedad de la autora
<b>Notas V</b>	Estas fotografías han sido realizadas por el fotógrafo José Zamorano exclusivamente para este Trabajo Fin de Grado

## 6. DESCRIPCIÓN DE ESCENA

<b>Género</b>	Religioso
<b>Tema</b>	Los veinticuatro ancianos del Apocalipsis con instrumentos musicales; Apocalipsis de San Juan
<b>Tipo de escena musical</b>	Escena musical bíblica
<b>Iconclass</b>	73G2111
<b>Descripción de la escena</b>	Rey músico portando un cordófono frotado según la clasificación de Hornbostel y Sachs. IX músico izquierda, VI arquivolta del Pórtico de la Majestad de Toro
<b>Fuente de la descripción</b>	Sandra Martín Lorenzo, "Los músicos silentes del Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro. Revisión historiográfica e iconográfica" (TFG, Universidad de Valladolid, 2014)
<b>Revisión historiográfica e iconográfica</b>	<b>CORDÓFONO FROTADO TIPO FÍDULA (VIHUELA DE ARCO O VIOLA DE ARCO MEDIEVAL)</b>

**Etimología, origen y evolución:**



El término *fidula* se utiliza para denominar a los instrumentos de cuerda frotada con la numeración 32132 según la clasificación de Hornbostel y Sachs, nombrada también *viola*, *vihuela de arco*, *giga*, *fidel*, *fele*, *fiele* o *philil* ..., antepasados directos de violines y violas. Aunque el término *fidula* es incierto, Curt Sachs dice que su origen se puede encontrar en Asia central: el término parte del osseta *fandir*, del tawgy *feandir*, y del yenisei *fedilo*, las siguientes voces pasarían al nórdico como *fidlu*, al anglosajón como *fidele*, al alto alemán como *fidula*, al francés como *viele* y a la mayor parte de las lenguas romances como *viola* (Álvarez, 1982, 982). Actualmente, sólo se asigna el término *fidula* a las vihuelas o violas de arco anteriores al s.XVI. F. Díez sitúa su origen en el latín *vitulari*, que significa dar muestras de júbilo, ya que servía para acompañar al canto y Meyer Lubke establece la raíz *vivula*, de vivo (Álvarez, 1982, 980).

El primer testimonio iconográfico conservado en Europa aparece en un manuscrito mozárabe del Apocalipsis conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, que contiene el comentario del Beato de Liébana al texto de San Juan, en las ilustraciones de San Millán de la Cogolla del s.X, y en el manuscrito del Apocalipsis del monasterio de Santo Domingo de Silos de finales del s.XI.

La *fidula* surge en la Plena Edad Media e ira evolucionando hasta la Baja Edad Media, para llegar al Renacimiento con las *violas da gamba*, *violas da braccio* y *liras da braccio*. Este instrumento tuvo una gran importancia en el s.XIII, ya que los músicos más prestigiosos eran los violeros y los cedreros, e incluso hoy, se considera el antecesor del violín y la viola. Este instrumento en Italia y Portugal se denominó *viola*, donde era habitual encontrarla en manos de ángeles en escenas sacras, aunque en ocasiones también se podía encontrar en escenas profanas. El uso de pequeños arcos primitivos tiene lugar en el s.VIII en Uzbekistán, de ahí que se extendieran hacia el este, vía Persia. En

el s.X, estos arcos permitieron alargar la duración de las notas y ligar su sonido. Los primeros fueron cortos y curvos (denominados de mango), pero con el tiempo se estilizaron y alargaron, los cuales se van a reflejar sobre todo en iconografía religiosa (Ramón Andrés, 2012, 1655).

Las violas tuvieron un resonador y un mango independiente a partir del s.XII. La caja acústica presentaba diversas formas, siendo habitual las estranguladas, las ovales y las rectangulares con las esquinas redondeadas y los lados rectos. La caja de resonancia podía poseer un ligero abombamiento o lo más habitual es que fuera plana. El puente del instrumento al principio era recto, pero luego se construyó redondo para que el arco (de pino o de arce) pudiese frotar las cuerdas más fácilmente. El mástil era corto y a veces alcanzaba la longitud del resonador. Son característicos los oídos en forma de C orientados hacia dentro, los de media luna o el oído central. El cordal era independiente y las cuerdas eran de tripa. En los s. XI y XII oscilaron entre tres y cuatro, y ya en el s. XIII entre cuatro o cinco tensadas con clavijas frontales. En el s. XIV van a aparecer las siete cuerdas. En el siglo XV el clavijero era habitual verlo en forma de hoz. El puente era plano hasta que se abandonó cuando se acondicionaron las cuerdas. En este siglo también van a aparecer las violas da gamba. En el s.XVI, el término *vihuela* fue exclusivamente utilizado para referirse a la vihuela de mano, también conocida como vihuela común.

### **Descripción:**

Este músico porta una *fídula* (a la manera occidental), que consta de un cuerpo hecho de madera de una sola pieza, de forma rectangular con las esquinas redondeadas y costados rectos, forma que deja entrever lo que luego sería el diseño de violín. Está formado por dos tapas: la superior más fina y la inferior más

gruesa, ambas unidas por aros o eclisas de diferente altura. El mango es de una sola pieza, plano y corto. Las clavijas se sitúan en posición frontal sobre un clavijero plano con forma romboidal. Estas *fídulas* solían tener entre tres y siete cuerdas (de tripa de carnero), cuantas menos tenían más antiguo era el instrumento. En la imagen son tres las cuerdas que van desde el cordal flotante, que las fija a la parte inferior, hasta el puente superior en el mástil. En la tabla de armonía se abrían oídos muy variables, que en esta representación aparecen con forma de media luna, aunque uno aparece oculto tras el arco. En el interior de la caja de resonancia había dos tacos de madera que mantenían la separación de las tablas y la rigidez de la eclisas (Álvarez, 1982, 987).

El arco es recio y largo, y la posición del instrumento, un tanto forzada hacia el cuerpo del músico, probablemente responda a las limitaciones del tallista, que intenta evitar un excesivo relieve en los detalles más frágiles de las figuras. Esta situación se da con frecuencia en las tallas de la época, que perseguían la mayor solidez de los elementos. Prueba de ello es que objetos más delicados y salientes han desaparecido con el paso del tiempo. Por otra parte, hay que anotar que la forma del instrumento, y la posición del músico invita a pensar que se trata de una viola de puentes y diapasón planos, que le permiten tocar acordes o notas pedales.

## **7. BIBLIOGRAFÍA**

1. Álvarez Martínez, M<sup>a</sup> del Rosario. *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos 1*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1982.
2. Sachs, Curt. *Historia de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Centurión, 1940.
3. Andrés, Ramón. *Diccionario de la música: mitología, magia y religión*. Barcelona: Acantilado, 2012.

4. Ballester i Gibert, Jordi. "La fídula tardomedieval a la Corona d'Aragó: anàlisi iconogràfica d'un problema organològic". *Recerca musicològica*, núm. 13 (1998): 21-39.
5. McCutcheon, Meredith Alice. *Guitar and vihuela: an annotated bibliography*. New York: Pendragon Press, 1985.
6. Radole, Giuseppe. *Laúd, guitarra y vihuela: historia y literatura*. Barcelona: Don Bosco, 1982.

## Observaciones



## 1. CONTROL

Número de ficha	10
Catalogador	Sandra Martín Lorenzo
Signatura	I/ICON/FID.
Fecha de creación	Del 1 de abril al 15 de julio del 2014
Ficha completa	sí

## 2. LOCALIZACIÓN

<b>Institución</b>	Colegiata de Santa María la Mayor de Toro (Zamora), Castilla y León
<b>Notas II</b>	Escultura protogótica de la Edad Media en España/ Iconografía musical

### 3. IDENTIFICACIÓN

<b>Autor</b>	Autor 1: Juan Gil de Zamora /Función: Promotor /Tipo de atribución: Ideación iconográfica. Autor 2: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica. Autor 3: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica Autor 4: Domingo Pérez /Función: Pintor/Tipo de atribución: Policromía.
<b>Cronología</b>	Finales del s.XIII/ principios del s.XIV. Fecha de inicio y fecha final desconocidas
<b>Título</b>	Sin título

### 4. DESCRIPCIÓN FÍSICA DEL OBJETO

<b>Tipo de objeto</b>	Altorrelieve
<b>Técnica</b>	Escultura policromada
<b>Soporte</b>	Arquivolta; piedra arenisca de Aldeanueva
<b>Materiales</b>	Piedra policromada
<b>Medidas</b>	Medida aprox. 41/26 cm
<b>Descripción del objeto</b>	X anciano del Apocalipsis de la 6ª archivolta del Pórtico de la Majestad (occidental) de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro: rey músico con cordófono tipo fídula
<b>Fuente de la descripción</b>	Pórtico de la Majestad de Toro

## **Observaciones del estado de conservación y restauraciones**

La policromía original es del año 1240. En el año 1408 se realiza el primer repinte con colores semejantes. El segundo repinte se realiza en el año 1508, y tuvo consecuencias negativas en la ornamentación de las roscas de las arquivoltas, en la guarnición de la portada, en el fondo y en el entorno del pórtico. El tercer repinte se lleva a cabo en 1547, con preparación gruesa de estuco, policromía y dorados. En 1566 se realiza la cuarta intervención, ejecutada por el pintor toresano Alonso González, que limpió y reposicionó la policromía preexistente. En 1774 se realiza el último repinte, llevado a cabo por Santiago Rico con cal y aceite, lo que produjo graves lesiones, al igual que las encaladas decimonónicas (sin lógica cromática alguna).

En el s.XX se elimina la capa pictórica de la bóveda y los enlucidos del pórtico, porque ocasionaron daños en la pintura mural del sol y la luna. En 1941 se demuele el muro que ciega la abertura del pórtico hacia occidente y parte de la tapia del arco del mediodía. A partir de 1987 comienzan las restauraciones modernas, con una primera fase de documentación del estado del pórtico, limpieza en seco, eliminación de repintes y consolidación de la policromía original. En 1988 se limpian 57 figuras de las 140 que hay en el conjunto de arquivoltas. En 1989 se limpian 20 figuras y se consolidan 8, que sufrían riesgo de disgregación. En 1990 se limpian 13 figuras, además de las columnas, y se documenta el estado de las figuras del dintel. Finalmente, en 1991, se construye el nuevo tejado de la capilla de Santo Tomás que protege el Pórtico de la Majestad

## **Objetos relacionados**

## 5. IMAGEN

### Descripción de la

<b>Imagen</b>	Personaje masculino con cordófono tipo fídula
<b>Procedencia</b>	Pórtico de la Majestad de Toro (Zamora)
<b>Autor de la fotografía</b>	José Zamorano
<b>Institución V</b>	Estudio fotográfico: Zamorano Fotógrafos
<b>Propietario del ©</b>	Propiedad de la autora
<b>Notas V</b>	Estas fotografías han sido realizadas por el fotógrafo José Zamorano exclusivamente para este Trabajo Fin de Grado

## 6. DESCRIPCIÓN DE ESCENA

<b>Género</b>	Religioso
<b>Tema</b>	Los veinticuatro ancianos del Apocalipsis con instrumentos musicales; Apocalipsis de San Juan
<b>Tipo de escena musical</b>	Escena musical bíblica
<b>Iconclass</b>	73G2111
<b>Descripción de la escena</b>	Rey músico portando un cordófono frotado según la clasificación de Hornbostel y Sachs. IX músico izquierda, VI arquivolta del Pórtico de la Majestad de Toro
<b>Fuente de la descripción</b>	Sandra Martín Lorenzo, "Los músicos silentes del Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro. Revisión historiográfica e iconográfica" (TFG, Universidad de Valladolid, 2014)
<b>Revisión historiográfica</b>	

## CORDÓFONO FROTADO TIPO FÍDULA (VIHUELA DE ARCO O VIOLA DE ARCO MEDIEVAL)

### **Etimología, origen y evolución:**

El término *fidula* se utiliza para denominar a los instrumentos de cuerda frotada con la numeración 32132 según la clasificación de Hornbostel y Sachs, nombrada también *viola*, *vihuela de arco*, *giga*, *fidel*, *fele*, *fiele* o *philil* ..., antepasados directos de violines y violas. Aunque el término *fidula* es incierto, Curt Sachs dice que su origen se puede encontrar en Asia central: el término parte del osseta *fandir*, del tawgy *feandir*, y del yenisei *fedilo*, las siguientes voces pasarían al nórdico como *fidlu*, al anglosajón como *fidele*, al alto alemán como *fidula*, al francés como *viele* y a la mayor parte de las lenguas romances como *viola* (Álvarez, 1982, 982). Actualmente, sólo se asigna el término *fidula* a las vihuelas o violas de arco anteriores al s.XVI. F. Díez sitúa su origen en el latín *vitulari*, que significa dar muestras de júbilo, ya que servía para acompañar al canto y Meyer Lubke establece la raíz *vivula*, de vivo (Álvarez, 1982, 980).

El primer testimonio iconográfico conservado en Europa aparece en un manuscrito mozárabe del Apocalipsis conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, que contiene el comentario del Beato de Liébana al texto de San Juan, en las ilustraciones de San Millán de la Cogolla del s.X, y en el manuscrito del Apocalipsis del monasterio de Santo Domingo de Silos de finales del s.XI.

La *fidula* surge en la Plena Edad Media e ira evolucionando hasta la Baja Edad Media, para llegar al Renacimiento con las *violas da gamba*, *violas da braccio* y *liras da braccio*. Este instrumento tuvo una gran importancia en el s.XIII, ya que los músicos más prestigiosos eran los violeros y los cedreros, e incluso hoy, se considera el antecesor del violín y la viola. Este instrumento en Italia y Portugal se denominó *viola*, donde era habitual



encontrarla en manos de ángeles en escenas sacras, aunque en ocasiones también se podía encontrar en escenas profanas. El uso de pequeños arcos primitivos tiene lugar en el s.VIII en Uzbekistán, de ahí que se extendieran hacia el este, vía Persia. En el s.X, estos arcos permitieron alargar la duración de las notas y ligar su sonido. Los primeros fueron cortos y curvos (denominados de mango), pero con el tiempo se estilizaron y alargaron, los cuales se van a reflejar sobre todo en iconografía religiosa (Ramón Andrés, 2012, 1655).

Las violas tuvieron un resonador y un mango independiente a partir del s.XII. La caja acústica presentaba diversas formas, siendo habitual las estranguladas, las ovales y las rectangulares con las esquinas redondeadas y los lados rectos. La caja de resonancia podía poseer un ligero abombamiento o lo más habitual es que fuera plana. El puente del instrumento al principio era recto, pero luego se construyó redondo para que el arco (de pino o de arce) pudiese frotar las cuerdas más fácilmente. El mástil era corto y a veces alcanzaba la longitud del resonador. Son característicos los oídos en forma de C orientados hacia dentro, los de media luna o el oído central. El cordal era independiente y las cuerdas eran de tripa. En los s. XI y XII oscilaron entre tres y cuatro, y ya en el s. XIII entre cuatro o cinco tensadas con clavijas frontales. En el s. XIV van a aparecer las siete cuerdas. En el siglo XV el clavijero era habitual verlo en forma de hoz. El puente era plano hasta que se abandonó cuando se acondicionaron las cuerdas. En este siglo también van a aparecer las violas da gamba. En el s.XVI, el término vihuela fue exclusivamente utilizado para referirse a la vihuela de mano, también conocida como vihuela común.

### **Descripción:**

Esta imagen representa un músico interpretando una *fídula* a la manera oriental (en vertical y sobre las piernas) que consta de un cuerpo hecho de madera de una sola pieza con forma oval, con final escafoide. Probablemente, la caja tendría más profundidad y el cordal parece más corto. El arco se denomina "arco de mango", que es bastante más pequeño que el anterior y está ligeramente curvado. El mango es de una sola pieza, plano y corto. Las clavijas se disponen en posición frontal en un clavijero plano, con forma de hoja. Este instrumento solía tener entre tres y siete cuerdas, las cuales solían ser de tripa de carnero (cuantas menos cuerdas, más antiguo era el instrumento). En la imagen podemos ver tres cuerdas que van desde las clavijas, a la parte inferior del puente. En la tabla de armonía se abren dos oídos tornavoces con forma de media luna. A juzgar por el elevado puente que presenta, y por la posición del arco, podría tener el diapasón y los puentes levemente curvados para poder tocar las cuerdas una a una.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

1. Álvarez Martínez, M<sup>a</sup> del Rosario. *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos 1*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1982.
2. Sachs, Curt. *Historia de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Centurión, 1940.
3. Andrés, Ramón. *Diccionario de la música: mitología, magia y religión*. Barcelona: Acantilado, 2012.
4. Ballester i Gibert, Jordi. "La fídula tardomedieval a la Corona d'Aragó: anàlisi iconogràfica d'un problema organològic". *Recerca musicològica*, núm. 13 (1998): 21-39.
5. McCutcheon, Meredith Alice. *Guitar and vihuela: an annotated bibliography*. New York: Pendragon Press, 1985.
6. Radole, Giuseppe. *Laúd, guitarra y vihuela: historia y literatura*. Barcelona: Don Bosco, 1982.

## Observaciones



### 1. CONTROL

<b>Número de ficha</b>	11
<b>Catalogador</b>	Sandra Martín Lorenzo
<b>Signatura</b>	I/ICON/ALB.
<b>Fecha de creación</b>	Del 1 de abril al 15 de julio del 2014
<b>Ficha completa</b>	sí

### 2. LOCALIZACIÓN

<b>Institución</b>	Colegiata de Santa María la Mayor de Toro (Zamora), Castilla y León
<b>Notas II</b>	Escultura protogótica de la Edad Media en España/ Iconografía musical

### 3. IDENTIFICACIÓN

<b>Autor</b>	Autor 1: Juan Gil de Zamora /Función: Promotor /Tipo de atribución: Ideación iconográfica. Autor 2: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica. Autor 3: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica Autor 4: Domingo Pérez /Función: Pintor/Tipo de atribución: Policromía.
<b>Cronología</b>	Finales del s.XIII/ principios del s.XIV. Fecha de inicio y fecha final desconocidas
<b>Título</b>	Sin título

#### 4. DESCRIPCIÓN FÍSICA DEL OBJETO

<b>Tipo de objeto</b>	Altorrelieve
<b>Técnica</b>	Escultura policromada
<b>Soporte</b>	Arquivolta; piedra arenisca de Aldeanueva
<b>Materiales</b>	Piedra policromada
<b>Medidas</b>	Medida aprox. 42/26 cm
<b>Descripción del objeto</b>	XI anciano del Apocalipsis de la 6ª archivolta del Pórtico de la Majestad (occidental) de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro: rey músico con aerófono tipo albogué
<b>Fuente de la descripción</b>	Pórtico de la Majestad de Toro

#### Observaciones del estado de conservación y restauraciones

La policromía original es del año 1240. En el año 1408 se realiza el primer repinte con colores semejantes. El segundo repinte se realiza en el año 1508, y tuvo consecuencias negativas en la

ornamentación de las roscas de las arquivoltas, en la guarnición de la portada, en el fondo y en el entorno del pórtico. El tercer repinte se lleva a cabo en 1547, con preparación gruesa de estuco, policromía y dorados. En 1566 se realiza la cuarta intervención, ejecutada por el pintor toresano Alonso González, que limpió y reposicionó la policromía preexistente. En 1774 se realiza el último repinte, llevado a cabo por Santiago Rico con cal y aceite, lo que produjo graves lesiones, al igual que las encaladas decimonónicas (sin lógica cromática alguna).

En el s.XX se elimina la capa pictórica de la bóveda y los enlucidos del pórtico, porque ocasionaron daños en la pintura mural del sol y la luna. En 1941 se demuele el muro que ciega la abertura del pórtico hacia occidente y parte de la tapia del arco del mediodía. A partir de 1987 comienzan las restauraciones modernas, con una primera fase de documentación del estado del pórtico, limpieza en seco, eliminación de repintes y consolidación de la policromía original. En 1988 se limpian 57 figuras de las 140 que hay en el conjunto de arquivoltas. En 1989 se limpian 20 figuras y se consolidan 8, que sufrían riesgo de disgregación. En 1990 se limpian 13 figuras, además de las columnas, y se documenta el estado de las figuras del dintel. Finalmente, en 1991, se construye el nuevo tejado de la capilla de Santo Tomás que protege el Pórtico de la Majestad

**Objetos  
relacionados**

**5. IMAGEN**

**Descripción de la**

**Imagen**

Personaje masculino con aerófono tipo albogué

**Procedencia**

Pórtico de la Majestad de Toro (Zamora)

**Autor de la**

<b>fotografía</b>	José Zamorano
<b>Institución V</b>	Estudio fotográfico: Zamorano Fotógrafos
<b>Propietario del ©</b>	Propiedad de la autora
<b>Notas V</b>	Estas fotografías han sido realizadas por el fotógrafo José Zamorano exclusivamente para este Trabajo Fin de Grado

## 6. DESCRIPCIÓN DE ESCENA

<b>Género</b>	Religioso
<b>Tema</b>	Los veinticuatro ancianos del Apocalipsis con instrumentos musicales; Apocalipsis de San Juan
<b>Tipo de escena musical</b>	Escena musical bíblica
<b>Iconclass</b>	73G2111
<b>Descripción de la escena</b>	Rey músico portando un aerófono según la clasificación de Hornbostel y Sachs. VIII músico izquierda, VI arquivolta del Pórtico de la Majestad de Toro
<b>Fuente de la descripción</b>	Sandra Martín Lorenzo, "Los músicos silentes del Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro. Revisión historiográfica e iconográfica" (TFG, Universidad de Valladolid, 2014)
<b>Revisión historiográfica e iconográfica</b>	<b>AERÓFONO TIPO ALBOGUÉ</b>

### **Etimología, origen y evolución:**

La procedencia de este instrumento podría ser asiática y la palabra *albogue* deriva del árabe, cuyo significado podía ser trompeta. En España, el *albogue* está documentado regionalmente y en el extranjero se puede ver en países como Marruecos, Grecia, India, Gran Bretaña, Rusia...etc. *Alboka* deriva del castellano antiguo

*albogue*, de procedencia vasca y aunque éstos son los términos más usuales, también se le denomina *adar*, *adarsoña* o *zamburrún*. M<sup>a</sup> del Carmen García-Matos remonta su origen, al término árabe al-bug y al más antiguo, que procede del griego *bukane*, y de la palabra morisca *albogué*, *al-bukum* o *al-buk*, que significa, en todos los casos, chirimía. Corominas afirma que este instrumento se nombra en el *Libro de Alexandre*, del s. XIII.

- "Albagues e salterio, cíola que más trota, guitarra y viola que las coytas enbota"-(Libro de Alexandre, 1545)

La llegada al sur de Europa y al norte de África se produjo de la mano islámica. Joaquín Díaz establece una cierta relación de este instrumento con las representaciones de las *Cantigas de Santa María*, por el asa que estos poseen, que servía para sujetar mejor el instrumento y que en el País Vasco todavía se utiliza. El albogue antiguo probablemente se extinguió y en la práctica tradicional se denomina *alboka*. Hoy se conoce en toda España, pero con diferentes denominaciones. Es un instrumento que se utilizaba y se utiliza en la música tradicional. Su característica principal era su pabellón de cuerno. Para interpretar este instrumento es necesario realizar la respiración circular o continua para que el sonido no cese.

### **Descripción:**

En la imagen podemos ver a un músico zurdo, por la posición de las manos y la utilización de la respiración circular representada mediante la hinchazón de las mejillas del intérprete. La boquilla del instrumento está completamente tapada por su boca, la cual sirve como depósito de almacenamiento de aire, donde está la lengüeta simple que genera el sonido, finalmente la campana del instrumento, también es de cuerno y sirve para amplificar el sonido emitido. Solía poseer cuatro o cinco orificios y su sonido

era ininterrumpido (mediante respiración circular). Pero en este caso, lo más probable es que tenga siete agujeros en el anverso y uno en el reverso. Según afirma Ar.Got, los agujeros son ornamentales o para afinar el tubo, por lo tanto, si sirven para afinar, no pueden ser ornamentales. También dice que los orificios bajo los dedos podrían servir para sujetar el instrumento, pero no tendría sentido. Se puede observar que la posición de los dedos no posee un carácter interpretativo. La representación como se puede ver es algo ficticia. El instrumento adopta una posición prácticamente perpendicular al cuerpo del músico. Probablemente esto se deba a los problemas ya citados de solidez en la talla, ya que las mejillas hinchadas del músico indican la utilización de la respiración circular, y para esta técnica es aconsejable la posición perpendicular del instrumento. Por lo demás, y aunque los orificios representados son ocho, sí admitimos que hay orificios también bajo los dedos, de los cuales se desconoce su utilidad, en el caso de que fueran cinco los agujeros. Podrían ser mera ornamentación. Esta posición de los dedos es una representación constante, a pesar de que no es demasiado lógica desde el punto de vista interpretativo.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

1. Álvarez Martínez, M<sup>a</sup> del Rosario. *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos 1*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1982.
2. Sachs, Curt. *Historia de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Centurión, 1940.
3. Andrés, Ramón. *Diccionario de la música: mitología, magia y religión*. Barcelona: Acantilado, 2012.
4. Fagoaga, Luis. "Alboka". *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, núm. 19 (1975): 45-50.
5. Barrenechea, José Mariano. *Alboka: entorno folklórico*. Navarra: Archivo P. Donostia, 1976.



## Observaciones



### 1. CONTROL

<b>Número de ficha</b>	12
<b>Catalogador</b>	Sandra Martín Lorenzo
<b>Signatura</b>	I/ICON/ADUF.
<b>Fecha de creación</b>	Del 1 de abril al 15 de julio del 2014
<b>Ficha completa</b>	sí

### 2. LOCALIZACIÓN

<b>Institución</b>	Colegiata de Santa María la Mayor de Toro (Zamora), Castilla y León
<b>Notas II</b>	Escultura protogótica de la Edad Media en España/ Iconografía musical

### 3. IDENTIFICACIÓN

<b>Autor</b>	Autor 1: Juan Gil de Zamora /Función: Promotor /Tipo de atribución: Ideación iconográfica. Autor 2: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica. Autor 3: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica Autor 4: Domingo Pérez /Función: Pintor/Tipo de atribución: Policromía.
<b>Cronología</b>	Finales del s.XIII/ principios del s.XIV. Fecha de inicio y fecha final desconocidas
<b>Título</b>	Sin título

#### 4. DESCRIPCIÓN FÍSICA DEL OBJETO

<b>Tipo de objeto</b>	Altorrelieve
<b>Técnica</b>	Escultura policromada
<b>Soporte</b>	Arquivolta; piedra arenisca de Aldeanueva
<b>Materiales</b>	Piedra policromada
<b>Medidas</b>	Medida aprox. 41/25 cm
<b>Descripción del objeto</b>	XII anciano del Apocalipsis de la 6ª archivolta del Pórtico de la Majestad (occidental) de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro: rey músico con membranófono, adufe
<b>Fuente de la descripción</b>	Pórtico de la Majestad de Toro

#### Observaciones del estado de conservación y restauraciones

La policromía original es del año 1240. En el año 1408 se realiza el primer repinte con colores semejantes. El segundo repinte se realiza en el año 1508, y tuvo consecuencias negativas en la

ornamentación de las roscas de las arquivoltas, en la guarnición de la portada, en el fondo y en el entorno del pórtico. El tercer repinte se lleva a cabo en 1547, con preparación gruesa de estuco, policromía y dorados. En 1566 se realiza la cuarta intervención, ejecutada por el pintor toresano Alonso González, que limpió y reposicionó la policromía preexistente. En 1774 se realiza el último repinte, llevado a cabo por Santiago Rico con cal y aceite, lo que produjo graves lesiones, al igual que las encaladas decimonónicas (sin lógica cromática alguna).

En el s.XX se elimina la capa pictórica de la bóveda y los enlucidos del pórtico, porque ocasionaron daños en la pintura mural del sol y la luna. En 1941 se demuele el muro que ciega la abertura del pórtico hacia occidente y parte de la tapia del arco del mediodía. A partir de 1987 comienzan las restauraciones modernas, con una primera fase de documentación del estado del pórtico, limpieza en seco, eliminación de repintes y consolidación de la policromía original. En 1988 se limpian 57 figuras de las 140 que hay en el conjunto de arquivoltas. En 1989 se limpian 20 figuras y se consolidan 8, que sufrían riesgo de disgregación. En 1990 se limpian 13 figuras, además de las columnas, y se documenta el estado de las figuras del dintel. Finalmente, en 1991, se construye el nuevo tejado de la capilla de Santo Tomás que protege el Pórtico de la Majestad

**Objetos  
relacionados**

## **5. IMAGEN**

**Descripción de la**

**Imagen**

Personaje masculino con membranófono, adufe

**Procedencia**

Pórtico de la Majestad de Toro (Zamora)

**Autor de la**

<b>fotografía</b>	José Zamorano
<b>Institución V</b>	Estudio fotográfico: Zamorano Fotógrafos
<b>Propietario del ©</b>	Propiedad de la autora
<b>Notas V</b>	Estas fotografías han sido realizadas por el fotógrafo José Zamorano exclusivamente para este Trabajo Fin de Grado

## 6. DESCRIPCIÓN DE ESCENA

<b>Género</b>	Religioso
<b>Tema</b>	Los veinticuatro ancianos del Apocalipsis con instrumentos musicales; Apocalipsis de San Juan
<b>Tipo de escena musical</b>	Escena musical bíblica
<b>Iconclass</b>	73G2111
<b>Descripción de la escena</b>	Rey músico portando un membranófono según la clasificación de Hornbostel y Sachs. VII músico izquierda, VI arquivolta del Pórtico de la Majestad de Toro
<b>Fuente de la descripción</b>	Sandra Martín Lorenzo, "Los músicos silentes del Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro. Revisión historiográfica e iconográfica" (TFG, Universidad de Valladolid, 2014)
<b>Revisión historiográfica e iconográfica</b>	<b>MEMBRANÓFONO PERCUTIDO, ADUFE O PANDERO CUADRADO</b>

### **Etimología, origen y evolución:**

El adufe proviene del árabe *duff* y del catalán *alduf*, que significa pandero. El término se documenta en el siglo XIII como *daff* y en la *General Estoria* aparece como *adufle*. El *Diccionario de autoridades* lo señala como un “tamboril baxo y cuadrado” que

era utilizado por las mujeres para bailar. Era conocido en Mesopotamia, Egipto, Grecia y Roma y utilizado en los rituales de iniciación. En Grecia, este tímpano fue utilizado en música orgiástica. En el mundo preislámico se encontraba habitualmente en manos de danzarinas, aunque con posteridad se encontró en manos de hombres. M<sup>a</sup> del Carmen García-Matos explica que su procedencia es árabe, aclimatado en nuestro país, pero sin embargo Covarrubias afirma su procedencia morisca. Este término se conservó hasta el s.XVIII como equivalente de pandero. De hecho, resulta muy semejante a la pandereta, pero se distingue de ella por la forma cuadrangular del marco. El adufe es un pandero cuadrado cubierto por un bastidor de madera forrado de piel que se introdujo en la Península durante los siglos VIII y XII. En su interior suele llevar piedrecitas o sonajas para producir un efecto similar al redoble o unas cuerdas tensas al lado de la piel a modo de bordones. Se solía sujetar con una mano y golpear con la otra, o sujetarlo con ambas manos entre el pulgar y la palma y golpearlo con el resto de los dedos. La práctica común de interpretar el adufe en ámbito religioso finalizó en el Renacimiento, pero se mantuvo en el ámbito de la música tradicional, en fiestas locales e incluso en el acompañamiento de los cantos de trabajo.

### **Descripción y etimología:**

Este músico se muestra percutiendo un adufe o pandero cuadrado. El instrumento está formado por un marco cuadrado de madera cubierto por ambos lados con una piel tensa a modo de parche. En su interior se solían colocar unos bordones de tripa en contacto con la piel, cascabeles, u algún otro elemento, con el fin de enriquecer el sonido.

Con la mano izquierda sujeta el instrumento mientras que con la derecha debía ejecutar el pandero, aunque la imagen refleje

únicamente el sostén del mismo. Este instrumento hoy está vivo, en la tradición de Castilla y León, en lugares como León, Sanabria, Salamanca e incluso está hermanado con el adufe portugués (muy utilizado para acompañar al canto) y con el *daff* marroquí.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

1. Álvarez Martínez, M<sup>a</sup> del Rosario. *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos 1*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1982.
2. Sachs, Curt. *Historia de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Centurión, 1940.
3. Andrés, Ramón. *Diccionario de la música: mitología, magia y religión*. Barcelona: Acantilado, 2012.
4. Sadie, Stanley. *Tambourine: James Blades. The New Grove dictionary of music and musicians. T XVIII*. London: Macmillan, 1998.
5. Orjais, José Luis. "Algunas representações de adufes na iconografía medieval galega". *Etno-Folk: revista galega de etnomusicoloxía*, núm. 8 (2007): 111-122.

## Observaciones



## 1. CONTROL

<b>Número de ficha</b>	13
<b>Catalogador</b>	Sandra Martín Lorenzo
<b>Signatura</b>	I/ICON/GAIT.
<b>Fecha de creación</b>	Del 1 de abril al 15 de julio del 2014
<b>Ficha completa</b>	sí

## 2. LOCALIZACIÓN

<b>Institución</b>	Colegiata de Santa María la Mayor de Toro (Zamora), Castilla y León
<b>Notas II</b>	Escultura protogótica de la Edad Media en España/ Iconografía musical

## 3. IDENTIFICACIÓN

<b>Autor</b>	Autor 1: Juan Gil de Zamora /Función: Promotor /Tipo de atribución: Ideación iconográfica.
--------------	--

Autor 2: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución:  
Talla escultórica.

Autor 3: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución:  
Talla escultórica

Autor 4: Domingo Pérez /Función: Pintor/Tipo de atribución:  
Policromía.

**Cronología**                      Finales del s.XIII/ principios del s.XIV. Fecha de inicio y fecha  
final desconocidas

**Título**                              Sin título

#### **4. DESCRIPCIÓN FÍSICA DEL OBJETO**

**Tipo de objeto**                      Altorrelieve

**Técnica**                              Escultura policromada

**Soporte**                              Arquivolta; piedra arenisca de Aldeanueva

**Materiales**                          Piedra policromada

**Medidas**                              Medida aprox. 41/25 cm

**Descripción  
del objeto**                              XIII anciano del Apocalipsis de la 6ª archivolta del Pórtico de la  
Majestad (occidental) de la Colegiata de Santa María la Mayor de  
Toro: rey músico con aerófono, gaita

**Fuente de la  
descripción**                              Pórtico de la Majestad de Toro

#### **Observaciones del estado de conservación y restauraciones**

La policromía original es del año 1240. En el año 1408 se realiza el primer repinte con colores semejantes. El segundo repinte se realiza en el año 1508, y tuvo consecuencias negativas en la ornamentación de las roscas de las arquivoltas, en la guarnición de la portada, en el fondo y en el entorno del pórtico. El tercer



repinte se lleva a cabo en 1547, con preparación gruesa de estuco, policromía y dorados. En 1566 se realiza la cuarta intervención, ejecutada por el pintor toresano Alonso González, que limpió y reposicionó la policromía preexistente. En 1774 se realiza el último repinte, llevado a cabo por Santiago Rico con cal y aceite, lo que produjo graves lesiones, al igual que las encaladas decimonónicas (sin lógica cromática alguna).

En el s.XX se elimina la capa pictórica de la bóveda y los enlucidos del pórtico, porque ocasionaron daños en la pintura mural del sol y la luna. En 1941 se demuele el muro que ciega la abertura del pórtico hacia occidente y parte de la tapia del arco del mediodía. A partir de 1987 comienzan las restauraciones modernas, con una primera fase de documentación del estado del pórtico, limpieza en seco, eliminación de repintes y consolidación de la policromía original. En 1988 se limpian 57 figuras de las 140 que hay en el conjunto de arquivoltas. En 1989 se limpian 20 figuras y se consolidan 8, que sufrían riesgo de disgregación. En 1990 se limpian 13 figuras, además de las columnas, y se documenta el estado de las figuras del dintel. Finalmente, en 1991, se construye el nuevo tejado de la capilla de Santo Tomás que protege el Pórtico de la Majestad

## **Objetos relacionados**

### **5. IMAGEN**

#### **Descripción de la**

<b>Imagen</b>	Personaje masculino con aerófono, gaita
<b>Procedencia</b>	Pórtico de la Majestad de Toro (Zamora)
<b>Autor de la fotografía</b>	José Zamorano
<b>Institución V</b>	Estudio fotográfico: Zamorano Fotógrafos

**Propietario del ©** Propiedad de la autora  
**Notas V** Estas fotografías han sido realizadas por el fotógrafo José Zamorano exclusivamente para este Trabajo Fin de Grado

## 6. DESCRIPCIÓN DE ESCENA

**Género** Religioso  
**Tema** Los veinticuatro ancianos del Apocalipsis con instrumentos musicales; Apocalipsis de San Juan  
**Tipo de escena musical** Escena musical bíblica  
**Iconclass** 73G2111  
**Descripción de la escena** Rey músico portando un aerófono según la clasificación de Hornbostel y Sachs. VI músico izquierda, VI arquivolta del Pórtico de la Majestad de Toro  
**Fuente de la descripción** Sandra Martín Lorenzo, "Los músicos silentes del Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro. Revisión historiográfica e iconográfica" (TFG, Universidad de Valladolid, 2014)  
**Revisión historiográfica e iconográfica** **AERÓFONO, GAITA O CORNAMUSA**

### **Etimología, origen y evolución:**

Su etimología procede del gótico *gaits* (cabra), ya que el reservorio estaba hecho del pellejo de este animal y en algunas gaitas aparece su cabeza esculpida en el mismo, como es en este caso. Por su sonido es un instrumento considerado heredero de la música dionisiaca y solía representarse en manos de diablos y pocas veces en manos de pastores. En Francia, durante la Edad Media fue usual el vocablo *chevrette* (cabrita), para denominar a

la gaita. Sin embargo, J. Corominas estimó que este término proviene del castellano y del galaico-portugués. R. Menéndez Pidal pensó que este vocablo era un nombre provenzal que significaba velador, procedente del término *guaita*. En otros países podemos encontrar los términos: *gaida*, *gaia*, *gajda* o *gajdy* para denominar este instrumento. En sánscrito este primitivo instrumento se denominó *tiktiri*, *tumeri* o *tubri*. Sin embargo, sus referencias más concretas derivan de los textos latinos, en los que se denomina *tibia utricularis*. No se utilizó demasiado en las cortes (como la *musette* en Francia) y nunca perdió ese origen popular (Sachs, 1940, 270). Marin Mersenne, en su *Harmonie universelle*, se refiere a una gaita de posible origen napolitano denominada *sourdeline* y en Francia el *biniou* en la música culta. Es posible que este instrumento tuviese su origen en Asia Menor, expandiéndose hasta los países indostánicos, donde surgieron ejemplares como el *pungi*, que es una chirimía (el término gaita se utilizó también para denominar a las chirimías populares) de doble cuerpo, con un coco o calabaza como depósito de aire, que permite acumularlo para que pueda salir por los tubos.

La gaita fue reinventada en la Edad Media e introducida por los pueblos nórdicos que la extendieron por la zona septentrional europea. Las primeras representaciones son de la segunda mitad del s.X. El bordón no le fue incorporado hasta el último tercio del s.XIII (reflejadas en las *Cantigas de Santa María*), incluso en el s.XIV, en ocasiones aparece sin él. Comenzó a surgir entonces un modelo de un único y largo bordón cónico, hasta que a finales de siglo se le acopla un segundo bordón, hasta los tres del s.XVII, aunque ciertos instrumentos como el *musette* tendrían hasta cinco. El carácter de este instrumento es pastoril e incluso por su forma se refleja como elemento fálico. En general, fue un instrumento apreciado en las cortes sobre todo por Jacobo I.

**Descripción:**

La imagen representa un músico interpretando una gaita de fole, pero no de origen popular, sino culto, debido a la cabeza de cabra esculpida en el puntero. Se denomina gaita de fole por el saco donde se almacena el aire que posteriormente se saca del pellejo del animal. Podemos observar un peculiar puntero de forma rectangular, que puede que se realizase así por comodidad del escultor, aunque se encuentra una tipología similar a esta representación en la *boha* de Gascuña en Francia, porque carece de bordón, el puntero es rectangular y en ocasiones este instrumento posee una cabeza de cabra también en la terminación de este.

La gaita de fole está compuesta por los siguientes elementos: un depósito de aire que permite al intérprete tocar por un tiempo indefinido y sin fatiga. El soplete que permite que el aire entre al depósito, pero sin que este vuelva a salir. La palleta o pajuela es la caña, que mediante su vibración produce la melodía. El puntero permite ejecutar el sonido de las notas, ya que posee ocho agujeros. El roncón (con lengüeta simple), la puntera y el soplete transmiten el aire cuando el ejecutante presiona el saco.

En la ilustración, el odre se coloca y aparece representado bajo el brazo izquierdo de intérprete. Esta gaita no posee roncón, pero según Ar.Got este está unido al propio puntero (debido al grosor), formado por un doble tubo. El puntero (de forma cuadrangular) posee siete agujeros de digitación.

En la imagen, el odre se sitúa bajo el brazo izquierdo del intérprete, mientras que sus manos se posicionan en el puntero aleatoriamente, como hemos visto anteriormente. El soplete situado en la boca del intérprete parece ser más grueso de lo normal. Además no aparecen representados ni el roncón, ni la ronqueta, ni el chillón.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

1. Álvarez Martínez, M<sup>a</sup> del Rosario. *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos 1*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1982.
2. Sachs, Curt. *Historia de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Centurión, 1940.
3. Andrés, Ramón. *Diccionario de la música: mitología, magia y religión*. Barcelona: Acantilado, 2012.
4. Sadie, Stanley. Bagpipe: William A. Cocks/Roderick D. Cannon. *The New Grove dictionary of music and musicians*. T II. London: Macmillan, 1998.
5. Cirio, Norberto Pablo. "La gaita en la Edad Media: Aportes para su reconstrucción sonora". *Revista de folklore*, núm. 227 (1999): 173-180.
6. Gil López Rodríguez, Juan. "La gaita: Pasado y presente de una tradición". *Eufonía: Didáctica de la música*, núm.9 (1997): 43-56.

### Observaciones



### 1. CONTROL

<b>Número de ficha</b>	14
<b>Catalogador</b>	Sandra Martín Lorenzo
<b>Signatura</b>	I/ICON/GUIT.
<b>Fecha de creación</b>	Del 1 de abril al 15 de julio del 2014
<b>Ficha completa</b>	sí

## 2. LOCALIZACIÓN

<b>Institución</b>	Colegiata de Santa María la Mayor de Toro (Zamora), Castilla y León
<b>Notas II</b>	Escultura protogótica de la Edad Media en España/ Iconografía musical

## 3. IDENTIFICACIÓN

<b>Autor</b>	Autor 1: Juan Gil de Zamora /Función: Promotor /Tipo de atribución: Ideación iconográfica. Autor 2: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica. Autor 3: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica Autor 4: Domingo Pérez /Función: Pintor/Tipo de atribución: Policromía.
<b>Cronología</b>	Finales del s.XIII/ principios del s.XIV. Fecha de inicio y fecha final desconocidas
<b>Título</b>	Sin título

## 4. DESCRIPCIÓN FÍSICA DEL OBJETO

<b>Tipo de objeto</b>	Altorrelieve
<b>Técnica</b>	Escultura policromada

<b>Soporte</b>	Arquivolta; piedra arenisca de Aldeanueva
<b>Materiales</b>	Piedra policromada
<b>Medidas</b>	Medida aprox. 42/25 cm
<b>Descripción del objeto</b>	XIV anciano del Apocalipsis de la 6ª archivolta del Pórtico de la Majestad (occidental) de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro: rey músico con cordófono punteado, guitarra
<b>Fuente de la descripción</b>	Pórtico de la Majestad de Toro

**Observaciones del estado de conservación y restauraciones**

La policromía original es del año 1240. En el año 1408 se realiza el primer repinte con colores semejantes. El segundo repinte se realiza en el año 1508, y tuvo consecuencias negativas en la ornamentación de las roscas de las arquivoltas, en la guarnición de la portada, en el fondo y en el entorno del pórtico. El tercer repinte se lleva a cabo en 1547, con preparación gruesa de estuco, policromía y dorados. En 1566 se realiza la cuarta intervención, ejecutada por el pintor toresano Alonso González, que limpió y reposicionó la policromía preexistente. En 1774 se realiza el último repinte, llevado a cabo por Santiago Rico con cal y aceite, lo que produjo graves lesiones, al igual que las encaladas decimonónicas (sin lógica cromática alguna).

En el s.XX se elimina la capa pictórica de la bóveda y los enlucidos del pórtico, porque ocasionaron daños en la pintura mural del sol y la luna. En 1941 se demuele el muro que ciega la abertura del pórtico hacia occidente y parte de la tapia del arco del mediodía. A partir de 1987 comienzan las restauraciones modernas, con una primera fase de documentación del estado del

pórtico, limpieza en seco, eliminación de repintes y consolidación de la policromía original. En 1988 se limpian 57 figuras de las 140 que hay en el conjunto de arquivoltas. En 1989 se limpian 20 figuras y se consolidan 8, que sufrían riesgo de disgregación. En 1990 se limpian 13 figuras, además de las columnas, y se documenta el estado de las figuras del dintel. Finalmente, en 1991, se construye el nuevo tejado de la capilla de Santo Tomás que protege el Pórtico de la Majestad

### **Objetos**

#### **relacionados**

Representación similar en el Pórtico de San Juan de la Catedral de León y en la Portada del Sarmental de Burgos

## **5. IMAGEN**

### **Descripción de la**

#### **Imagen**

Personaje masculino con cordófono, guitarra latina

#### **Procedencia**

Pórtico de la Majestad de Toro (Zamora)

#### **Autor de la**

#### **fotografía**

José Zamorano

#### **Institución V**

Estudio fotográfico: Zamorano Fotógrafos

#### **Propietario del ©**

Propiedad de la autora

#### **Notas V**

Estas fotografías han sido realizadas por el fotógrafo José Zamorano exclusivamente para este Trabajo Fin de Grado

## **6. DESCRIPCIÓN DE ESCENA**

#### **Género**

Religioso

#### **Tema**

Los veinticuatro ancianos del Apocalipsis con instrumentos musicales; Apocalipsis de San Juan

#### **Tipo de escena**

#### **musical**

Escena musical bíblica

#### **Iconclass**

73G2111



## Descripción de

### la escena

Rey músico portando un cordófono punteado según la clasificación de Hornbostel y Sachs. V músico izquierda, VI arquivolta del Pórtico de la Majestad de Toro

## Fuente de la

### descripción

Sandra Martín Lorenzo, "Los músicos silentes del Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro. Revisión historiográfica e iconográfica" (TFG, Universidad de Valladolid, 2014)

## Revisión historiográfica

### e iconográfica

### **CORDÓFONO PUNTEADO TIPO GUITARRA LATINA**

#### **Etimología, origen y evolución:**

El vocablo guitarra se puede encontrar de las siguientes formas: *guitarre*, *guiterre*, *guiterne*, *guigerne*, *guinterne*, *quintern*, *ghiterna*. Según la mitología antigua, el origen de los instrumentos de cuerdas punteadas se remonta a la lira. La guitarra es un instrumento de origen arábigo-asiático con un nombre greco-romano (De Azpiazu, 1961, 7-16). Además, nos podemos encontrar con el término vihuela-guitarra, que según M<sup>a</sup> del Rosario Álvarez e Ismael Fernández de la Cuesta se identificaría más con el término *cedra* (De Azpiazu, 1961, 43). José María Lamaña explica que el término guitarra proviene del término árabe *qitara* y del latín *cithara*. En castellano se denomina guitarra latina, y en francés *giterne* o *quitaire*. En algunas cítolas españolas y francesas del s. XIV nos encontramos dos tipos: la guitarra latina y la morisca.

Los orígenes de la guitarra no están esclarecidos, pero Curt Sachs defiende que seguramente provenga de la *fídula*, como un instrumento transformado o que incluso la *fídula* derivase de un instrumento más antiguo de esta misma clase. En principio se consideró que la *fídula* punteada fue perfeccionada e influenciada

por la cultura musical árabe-persa y el modelo que surge a finales del s. XIII es el que podemos ver en las *Cantigas de Santa María*, en el *Cancionero de Ajuda* y en las representaciones del románico gallego, junto a las más tempranas encontradas en Europa Occidental en el s.XII, en la Real Biblioteca de Stuttgart.

La guitarra latina mantiene características latinas y occidentales de su origen. En las características latinas mantiene la forma de la caja con cuerpo estrangulado y hombros rectos caídos. La caja con fondo plano con eclisas y cinco cuerdas, el mango independiente y más largo que en la *fidula* y en la tapa armónica se distribuyen agujeros o pequeñas rosetas. Las características árabe-persas destacan por: el clavijero con talla zoomorfa, las clavijas laterales, la roseta central, el mango con traste y la varilla cerrojo del laúd en vez del cordal.

Este instrumento hispano-árabe se menciona en la obra de Johannes Tinctoris *De inventione et usu musicae* del s. XV (Rey Marcos, 1993, 65). En Europa, las guitarras como los laúdes fueron escasos en los siglos XIII y XIV. Una de las diferencias fundamentales entre estas guitarras va a ser el posicionamiento de las clavijas: en Francia e Inglaterra se utilizan las clavijas laterales y en España e Italia, las frontales (Rey Marcos, 1993, 42-47).

Debido a los frescos hititas y egipcios se puede comprobar que existieron en Egipto y Asia Menor formas de transición entre el laúd y la guitarra moderna. A la guitarra se la asocia desde la antigüedad con una especie de laúd de largo mástil que se encontró en Grecia denominado *pandura o trichordon*, y con el cordófono difundido por Asia Menor conocido como *kitara*. Se identifica con una guitarra latina y no con una cítola porque posee elementos más característicos de la primera. Es importante decir que hasta el s. XIII, se utilizaría el vocablo *cedra* para aludir a un cordófono con mango y cuerdas punteadas, con una caja caracterizada por escotaduras laterales más o menos

pronunciadas. A partir de dicho siglo, el término será substituido en las fuentes por el de guitarra (guitarra latina) o por el de cítola, aunque, probablemente, este último también tuviese un carácter genérico y fuese usado para marcar diferencias entre el subgrupo de los cordófonos con mango punteados y el de los cordófonos frotados.

Aunque el término cítola pudiese ser un término genérico, habitualmente aparece en los principales estudios como sinónimo de *cedra*, si bien su uso sería más tardío. Su origen es motivo de discusión ya que, para algunos, sería un instrumento europeo mientras que, para otros, provendría de oriente, concretamente de los laúdes de mástil largo. Las principales diferencias que se establecieron en la Edad Media para diferenciar la guitarra latina de la morisca fueron: que la primera poseía una caja de resonancia plana, más cercana a la vihuela, mientras que la segunda la forma era cóncava, más común al laúd. Ambos términos concurren en el s.XIV.

En el s. XVI, cuando el contrapunto comenzó a declinar, este instrumento fue ganando protagonismo. A principios del s.XVII, Mersenne habla de dos tipos de guitarra, una de cuatro cuerdas y otra de cinco, muy similar a nuestra guitarra española. En este siglo va a tener un gran éxito en Francia y en Italia en el s. XVII, hasta los siglos XVIII y XIX que se extendió por Europa. La guitarra se consideró un instrumento de clase media, frente a la vihuela que se solía tocar entre las clases altas.

### **Descripción:**

Como se puede ver en la imagen, el instrumento está formado por una caja de hombros algo caídos que sobresalen hacia los lados, con claras escotaduras laterales, final redondeado y aros laterales planos o ligeramente hundidos; contaría con 3, 4 o 5 cuerdas, que configurarían ordenes sencillos, a juzgar por las clavijas, cuyo

clavijero posee una forma zoomorfa. Las cuerdas eran punteadas con los dedos o con un plectro. En un comienzo, la tapa era de piel y posteriormente fue substituida por otra de madera sin rosetón, aunque con frecuencia podía tener pequeños agujeros tornavoces, como en este caso que posee cuatro. El mástil dispondría de trastes, tal y como se puede apreciar en los ejemplos pictóricos de las miniaturas de los códices del s.XIII (donde en ocasiones se puede apreciar una ranura longitudinal en la parte posterior que permitía mover el dedo pulgar para facilitar la ejecución) y finalizaría en un clavijero recto o curvo sin talla, aunque ésta puede aparecer en modelos más tardíos. Presenta un anverso del mástil sólido y el cuerpo está construido en una sola pieza, como era habitual en la época.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

1. Álvarez Martínez, M<sup>a</sup> del Rosario. *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos 1*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1982.
2. Sachs, Curt. *Historia de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Centurión, 1940.
3. Andrés, Ramón. *Diccionario de la música: mitología, magia y religión*. Barcelona: Acantilado, 2012.
4. Ramón, Andrés. *Diccionario de los instrumentos musicales: de Pindaro a J.S. Bach*. Barcelona: Biblograf, 1995.
5. Lamaña, José María. "Los instrumentos musicales en la España Medieval: sucinto ensayo de clasificación cronológica". *Miscellanea Barcinonensia*, núm. 35 (1973): 41-99.
6. De Azpiazu, José. *La guitarra y los guitarristas: Desde los orígenes hasta los tiempos modernos*. Buenos aires: Ricordi, 1961.
7. Osuna, María Isabel. *La guitarra en la historia*. Madrid: Alpuerto, 1983.

8. Aviñoa, Xosé. *La guitarra*. Madrid: Daimon-Manuel Tamayo, 1985.
9. Radole, Giuseppe. *Laúd, guitarra y vihuela: historia y literatura*. Barcelona: Don Bosco, 1982.
10. Rey, Pepe. "La guitarra en la Edad Media". Coord: Eusebio Rioja. *La guitarra en la historia (I, II y III): I, II y III Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra*, núm. 1 (1990): 7-20.
11. Rey Marcos, Juan José/Navarro Antonio. *Los instrumentos de púa en España: bandurria, cítola y "laúdes españoles"*. Madrid: Alianza, 1993.

### Observaciones



### 1. CONTROL

<b>Número de ficha</b>	15
<b>Catalogador</b>	Sandra Martín Lorenzo
<b>Signatura</b>	I/ICON/SALT.
<b>Fecha de creación</b>	Del 1 de abril al 15 de julio del 2014
<b>Ficha completa</b>	sí

## 2. LOCALIZACIÓN

<b>Institución</b>	Colegiata de Santa María la Mayor de Toro (Zamora), Castilla y León
<b>Notas II</b>	Escultura protogótica de la Edad Media en España/ Iconografía musical

## 3. IDENTIFICACIÓN

<b>Autor</b>	Autor 1: Juan Gil de Zamora /Función: Promotor /Tipo de atribución: Ideación iconográfica. Autor 2: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica. Autor 3: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica Autor 4: Domingo Pérez /Función: Pintor/Tipo de atribución: Policromía.
<b>Cronología</b>	Finales del s.XIII/ principios del s.XIV. Fecha de inicio y fecha final desconocidas
<b>Título</b>	Sin título

## 4. DESCRIPCIÓN FÍSICA DEL OBJETO

<b>Tipo de objeto</b>	Altorrelieve
<b>Técnica</b>	Escultura policromada
<b>Soporte</b>	Arquivolta; piedra arenisca de Aldeanueva
<b>Materiales</b>	Piedra policromada
<b>Medidas</b>	Medida aprox. 41/25 cm
<b>Descripción del objeto</b>	XV anciano del Apocalipsis de la 6ª archivolta del Pórtico de la Majestad (occidental) de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro: rey músico con cordófono punteado, salterio tipo santir

**Fuente de la  
descripción**

Pórtico de la Majestad de Toro

**Observaciones del estado  
de conservación y  
restauraciones**

La policromía original es del año 1240. En el año 1408 se realiza el primer repinte con colores semejantes. El segundo repinte se realiza en el año 1508, y tuvo consecuencias negativas en la ornamentación de las roscas de las arquivoltas, en la guarnición de la portada, en el fondo y en el entorno del pórtico. El tercer repinte se lleva a cabo en 1547, con preparación gruesa de estuco, policromía y dorados. En 1566 se realiza la cuarta intervención, ejecutada por el pintor toresano Alonso González, que limpió y reposicionó la policromía preexistente. En 1774 se realiza el último repinte, llevado a cabo por Santiago Rico con cal y aceite, lo que produjo graves lesiones, al igual que las encaladas decimonónicas (sin lógica cromática alguna).

En el s.XX se elimina la capa pictórica de la bóveda y los enlucidos del pórtico, porque ocasionaron daños en la pintura mural del sol y la luna. En 1941 se demuele el muro que ciega la abertura del pórtico hacia occidente y parte de la tapia del arco del mediodía. A partir de 1987 comienzan las restauraciones modernas, con una primera fase de documentación del estado del pórtico, limpieza en seco, eliminación de repintes y consolidación de la policromía original. En 1988 se limpian 57 figuras de las 140 que hay en el conjunto de arquivoltas. En 1989 se limpian 20 figuras y se consolidan 8, que sufrían riesgo de disgregación. En 1990 se limpian 13 figuras, además de las columnas, y se documenta el estado de las figuras del dintel. Finalmente, en 1991, se construye el nuevo tejado de la capilla de Santo Tomás que protege el Pórtico de la Majestad

**Objetos  
relacionados**

## **5. IMAGEN**

### **Descripción de la**

<b>Imagen</b>	Personaje masculino con cordófono, salterio tipo santir
<b>Procedencia</b>	Pórtico de la Majestad de Toro (Zamora)
<b>Autor de la fotografía</b>	José Zamorano
<b>Institución V</b>	Estudio fotográfico: Zamorano Fotógrafos
<b>Propietario del ©</b>	Propiedad de la autora
<b>Notas V</b>	Estas fotografías han sido realizadas por el fotógrafo José Zamorano exclusivamente para este Trabajo Fin de Grado

## **6. DESCRIPCIÓN DE ESCENA**

<b>Género</b>	Religioso
<b>Tema</b>	Los veinticuatro ancianos del Apocalipsis con instrumentos musicales; Apocalipsis de San Juan
<b>Tipo de escena musical</b>	Escena musical bíblica
<b>Iconclass</b>	73G2111
<b>Descripción de la escena</b>	Rey músico portando un cordófono punteado según la clasificación de Hornbostel y Sachs. IV músico izquierda, VI arquivolta del Pórtico de la Majestad de Toro
<b>Fuente de la descripción</b>	Sandra Martín Lorenzo, "Los músicos silentes del Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro. Revisión historiográfica e iconográfica" (TFG, Universidad de Valladolid, 2014)



## Revisión historiográfica

e iconográfica

### CORDÓFONO PUNTEADO, SALTERIO TIPO SANTIR o clavicordio de transición

#### **Etimología, origen y evolución:**

Curt Sachs en su libro *Historia Universal de los instrumentos musicales*, cuenta que este instrumento aparece en el cuento nº 169 de *Las mil y una noches*, de ahí se verifica su origen oriental (Sachs, 1940, 245). Se ha hecho hincapié en su caja trapezoidal asimétrica característica y que en la Edad Media se encuentra en forma rectangular como aparece aquí. Con la llegada en el s.XII de la cítaras islámicas se va a establecer el vocablo latino *psalterium*, a instrumentos cordados, sin mango y punteados. En los siglos X y XI se le denomina *rotta*, que se aplicará a las cítaras orientales. En el s.XII, dos textos latinos citan el *psalterium*, los cuales son: el *Códice Calixtino* y la *Chronica Adefonsi Imperatoris* (Álvarez, 1982, 430). El primer texto donde se nombra es en el tratado *Ars Musica* de Juan Gil de Zamora, aunque no sea únicamente donde aparece (Álvarez, 1982, 431). En España en el s.XIV se sigue utilizando el término canon y medio canon (*medicinale*) junto al de salterio, o canon entero nombrado por el Arcipreste de Hita. Ya en el s.XV desaparecen estos términos para quedar únicamente el de salterio.

Este instrumento es tañido a la manera oriental, sobre las rodillas del ejecutante, a diferencia de la forma europea que se ejecuta sobre el pecho. La cítara de la que derivaba el salterio se denominaba *santir* en oriente. El término salterio deriva del latín *psalterium*. Es de origen persa y tuvo un arraigo notable en la civilización caldea, donde se conoció con el nombre de *psanterin* o *psantrin*, probablemente del griego *psallo* (pulsar). En ocasiones, en los textos griegos, *psalterion* y *trigonon* se presentan como equivalentes.

Es un término un tanto ambiguo, ya que denominaba a todos aquellos instrumentos de cuerdas punteadas, cuyo significado era: hacer vibrar o pulsar. El salterio aunque tiene su origen en la Edad Antigua, va a desarrollarse en la Alta Edad Media alcanzando su apogeo en la Plena y Baja Edad Media, hasta el Renacimiento. Se le estableció un parecido con la cítara extranjera (*citharae barbaricae*), pero entre ambos existe una diferencia: el salterio lleva en la parte superior una concavidad de madera que devuelve el sonido, las cuerdas se pulsan en el extremo inferior, y resuenan arriba, en cambio en la cítara la concavidad de madera la lleva en la parte inferior. En algunas culturas como la hebrea, el salterio fue considerado sagrado, por lo tanto constaba de diez cuerdas, tantas como los preceptos del *Decálogo* (Andrés, 2012, 1463).

Ya adentrándonos en la Edad Media nos vamos a encontrar con representaciones entre los siglos IX y XIII en códices, manuscritos y relieves (Álvarez, 1982, 411). Este instrumento de cuerda se utilizaba para acompañar al canto, de ahí que los cantos religiosos se denominasen salmos/o conjunto de salmos; salterio. En Europa el término *psalterium* se utilizó durante los siglos XI y XII, para designar a la rota. Este se considera un instrumento derivado del arpa porque sus cuerdas poseen medidas desiguales con numerosas variaciones a lo largo de la Edad Media.

La documentación más antigua sobre este instrumento procede del s.II a.c y se localiza en textos babilónicos y asirios. A partir del s.X, debido a la forma que desarrolló este salterio se le denominará como "tipo quatum". Este tipo de salterio llegó a España a través de África, y posteriormente se extendió hacia Europa y Asia (Álvarez, 1982, 419). El salterio se documentó en España en el s.XIII en *Los milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo y en el *Libro de Alexandre*. Durante este siglo, este instrumento se va a expandir y tendrá vigencia en la música culta hasta el s.XV, en el cual se va a desarrollar un modelo

denominado salterio gótico característico en la Baja Edad Media. Con la llegada de los instrumentos de tecla pasó a un segundo plano y en el s.XVI se reservó para uso doméstico y para acompañar el canto. El salterio denominado vulgarmente por el pueblo, cántico, recibe su nombre de salmodiar, porque el coro respondía a su voz en el mismo tono.

En el s.XVIII se produce la forma típica de la *dulcema*, donde la diferencia con el salterio habitual es la forma de ataque de las cuerdas; en el salterio se pulsa y en la *dulcema* se percute con un macillo. Posteriormente surgirán instrumentos como, la *arpaneta* y más adelante el clave. El otro tipo de salterio denominado "tipo sentir" se recopila en textos babilónicos y asirios, y va a ser a partir del s.X, cuando en el ámbito árabe se va a utilizar junto con este "tipo qanum" (*kanón*, canon), que todavía pervive en forma de salterio trapezoidal en el norte de África y en Asia Menor.

Aunque fue un instrumento apreciado en las cortes, fue en la música religiosa donde se produjo una mayor implantación, y por ello y la suavidad de su sonido, junto con su origen sacro es lo que hizo que su iconografía religiosa se extendiese.

### **Descripción:**

Este instrumento representado pertenece al salterio "tipo sentir" con forma cuadrilonga. Posee once órdenes de cuerdas dobles de tripa, punteadas por un plectro. Las cuerdas se separan de la tabla armónica por unas molduras por debajo de estas (Lamaña, 1973, 60). La mano izquierda sostiene el instrumento y la mano derecha lo ejecuta con plectro. No se pueden percibir los orificios tornavoces que probablemente tuviese.

Estamos ante un instrumento único en la iconografía de la época, ya que no se conocen otros ejemplares que se asemejen a este peculiar cordófono. El instrumento presentaba cuerdas en una

relación de posición perpendicular. La mano derecha del músico pulsaba con los dedos las cuerdas situadas en posición horizontal, mientras la mano izquierda, parecía pulsar también con los dedos un juego de tres cuerdas. Sin embargo, y a raíz de las propuestas desarrolladas por Jesús Reolid y Joaquín Saura en el Simposio organizado por la Fundación Joaquín Díaz en Urueña los días 9 y 10 de Abril de 2013, se ha llegado a decir que este posicionamiento de cuerdas en vertical parece un sistema de barras metálicas que incluye unas determinadas alteraciones en las once cuerdas horizontales. De ser así, estaríamos ante un claro precedente del clavicordio, adelantándose a este en más de cien años.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

1. Lamaña, José María. "Los instrumentos musicales en la España Medieval: sucinto ensayo de clasificación cronológica". *Miscellanea Barcinonensia*, núm. 35 (1973): 41-99.
2. Álvarez Martínez, M<sup>a</sup> del Rosario. *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos 1*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1982.
3. Sachs, Curt. *Historia de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Centurión, 1940.
4. Andrés, Ramón. *Diccionario de la música: mitología, magia y religión*. Barcelona: Acantilado, 2012.
5. Sadie, Stanley. Psaltery: James W. Mc Kinnon/Mary Remnant. *The New Grove dictionary of music and musicians*. T XV. London: Macmillan, 1998.

### Observaciones

Posible instrumento precedente al clavicordio. Es la única representación encontrada de este instrumento



## 1. CONTROL

<b>Número de ficha</b>	16
<b>Catalogador</b>	Sandra Martín Lorenzo
<b>Signatura</b>	I/ICON/SALT.
<b>Fecha de creación</b>	Del 1 de abril al 15 de julio del 2014
<b>Ficha completa</b>	sí

## 2. LOCALIZACIÓN

<b>Institución</b>	Colegiata de Santa María la Mayor de Toro (Zamora), Castilla y León
<b>Notas II</b>	Escultura protogótica de la Edad Media en España/ Iconografía musical

## 3. IDENTIFICACIÓN

<b>Autor</b>	Autor 1: Juan Gil de Zamora /Función: Promotor /Tipo de atribución: Ideación iconográfica.
--------------	--

Autor 2: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución:  
Talla escultórica.

Autor 3: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución:  
Talla escultórica

Autor 4: Domingo Pérez /Función: Pintor/Tipo de atribución:  
Policromía.

**Cronología**                      Finales del s.XIII/ principios del s.XIV. Fecha de inicio y fecha  
final desconocidas

**Título**                              Sin título

#### **4. DESCRIPCIÓN FÍSICA DEL OBJETO**

**Tipo de objeto**                      Altorrelieve

**Técnica**                              Escultura policromada

**Soporte**                              Arquivolta; piedra arenisca de Aldeanueva

**Materiales**                          Piedra policromada

**Medidas**                              Medida aprox. 42/25 cm

**Descripción  
del objeto**                          XVI anciano del Apocalipsis de la 6ª archivolta del Pórtico de la  
Majestad (occidental) de la Colegiata de Santa María la Mayor de  
Toro: rey músico con cordófono punteado, salterio triangular  
latino tipo arpa

**Fuente de la  
descripción**                          Pórtico de la Majestad de Toro

#### **Observaciones del estado de conservación y restauraciones**

La policromía original es del año 1240. En el año 1408 se realiza  
el primer repinte con colores semejantes. El segundo repinte se  
realiza en el año 1508, y tuvo consecuencias negativas en la  
ornamentación de las roscas de las archivoltas, en la guarnición

de la portada, en el fondo y en el entorno del pórtico. El tercer repinte se lleva a cabo en 1547, con preparación gruesa de estuco, policromía y dorados. En 1566 se realiza la cuarta intervención, ejecutada por el pintor toresano Alonso González, que limpió y reposicionó la policromía preexistente. En 1774 se realiza el último repinte, llevado a cabo por Santiago Rico con cal y aceite, lo que produjo graves lesiones, al igual que las encaladas decimonónicas (sin lógica cromática alguna).

En el s.XX se elimina la capa pictórica de la bóveda y los enlucidos del pórtico, porque ocasionaron daños en la pintura mural del sol y la luna. En 1941 se demuele el muro que ciega la abertura del pórtico hacia occidente y parte de la tapia del arco del mediodía. A partir de 1987 comienzan las restauraciones modernas, con una primera fase de documentación del estado del pórtico, limpieza en seco, eliminación de repintes y consolidación de la policromía original. En 1988 se limpian 57 figuras de las 140 que hay en el conjunto de arquivoltas. En 1989 se limpian 20 figuras y se consolidan 8, que sufrían riesgo de disgregación. En 1990 se limpian 13 figuras, además de las columnas, y se documenta el estado de las figuras del dintel. Finalmente, en 1991, se construye el nuevo tejado de la capilla de Santo Tomás que protege el Pórtico de la Majestad

### **Objetos**

#### **relacionados**

Representación similar en el *Brèviaire Dominicain* (en manos del rey David) que se encuentra en la Biblioteca Municipal de Toulouse.

## **5. IMAGEN**

### **Descripción de la**

#### **Imagen**

Personaje masculino con cordófono, salterio triangular latino tipo arpa

<b>Procedencia</b>	Pórtico de la Majestad de Toro (Zamora)
<b>Autor de la fotografía</b>	José Zamorano
<b>Institución V</b>	Estudio fotográfico: Zamorano Fotógrafos
<b>Propietario del ©</b>	Propiedad de la autora
<b>Notas V</b>	Estas fotografías han sido realizadas por el fotógrafo José Zamorano exclusivamente para este Trabajo Fin de Grado

## 6. DESCRIPCIÓN DE ESCENA

<b>Género</b>	Religioso
<b>Tema</b>	Los veinticuatro ancianos del Apocalipsis con instrumentos musicales; Apocalipsis de San Juan
<b>Tipo de escena musical</b>	Escena musical bíblica
<b>Iconclass</b>	73G2111
<b>Descripción de la escena</b>	Rey músico portando un cordófono punteado según la clasificación de Hornbostel y Sachs. III músico derecha, VI arquivolta del Pórtico de la Majestad de Toro
<b>Fuente de la descripción</b>	Sandra Martín Lorenzo, "Los músicos silentes del Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro. Revisión historiográfica e iconográfica" (TFG, Universidad de Valladolid, 2014)
<b>Revisión historiográfica e iconográfica</b>	<b>CORDÓFONO PUNTEADO, SALTERIO TRIANGULAR LATINO TIPO ARPA</b>

**Etimología, origen y evolución:**



Este instrumento es una anexión de dos tipos de instrumento, por un lado la forma del salterio triangular latino y por otro lado la forma de ejecución del arpa.

Por un lado, el término arpa se va a denominar en francés; *haspe*, en alemán; *harfe*, en inglés; *harp* y en italiano; arpa. Este instrumento se conocía en Asiria, en Israel y Egipto de donde derivó a Grecia. La palabra arpa llegó al castellano por el término en francés *harpe*, que viene del alemán *harpa*. Por otro lado, el término salterio deriva del latín *psalterium*. Es de origen persa y tuvo un arraigo notable en la civilización caldea, donde se conoció con el nombre de *psanterin* o *psantrin*, probablemente del griego *psallo* (pulsar). En ocasiones, en los textos griegos, *psalterion* y *trigonon* se presentan como equivalentes.

No se conoce si los salterios triangulares y rectangulares pudieron o no existir verdaderamente, en el s.IX, pero a partir de ese momento empiezan a aparecer frecuentemente representados en las artes visuales, interpretado por el rey David y sus músicos o por los veinticuatro ancianos del Apocalipsis. Muchos de estos modelos son creaciones fantásticas, las cuales nunca existieron. El término *rote*, *rotta* o *rota*, en ocasiones se han aplicado al salterio triangular (New Grove, 1998, 385).

### **Descripción:**

Este instrumento es un ejemplar un tanto peculiar, ya que posee forma de "escudo" haciendo que las cuerdas más largas se encuentren en el centro del mismo, descendiendo en longitud simultáneamente hacia ambos lados. Probablemente este instrumento posea una caja de resonancia y una columna iguales, en forma triangular, que enmarcan las ocho cuerdas en su interior, finalizando con una forma de voluta. En la parte de la consola se sitúa un clavijero que sujeta las cuerdas con un soporte añadido en la parte superior. El hecho de tener ocho cuerdas podría indicar

que se podría realizar una escala diferente en cada zona del instrumento, lo que indica que posee un enorme sentido práctico a la hora de tocar. El músico parece que está ejecutando o afinando una de las cuerdas con una llave en la parte superior, aunque también podría pertenecer a un sistema de sujeción del instrumento. Las cuerdas se atacan sin plectro, como en la lira. En cuanto a la problemática del mango, se ha afirmado que este servía solamente para aportar equilibrio al instrumento (García-Matos, 1988, 15-19). M<sup>a</sup> del Rosario Álvarez en su estudio *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos 1*, denomina este instrumento como una especie de rota "tipo arpa" e Isabel Cidón defiende que es una lira. En cambio, José Navarro Talegón en *Los instrumentos musicales de los pórticos de la Colegiata de Toro* expone que es un salterio en forma de lira (Cidón, 2001, 92).

## 7. BIBLIOGRAFÍA

1. García-Matos, Maria del Carmen. "Algunos instrumentos folclóricos en la Colegiata de Toro". *Revista de folklore*, núm. 13 (1988): pg 15-19.
2. Cidón Madrigal, Isabel et al. *Los instrumentos musicales de los pórticos de la Colegiata de Toro*. Valladolid: Consejería de Educación y Cultura, 2001.
3. Álvarez Martínez, M<sup>a</sup> del Rosario. *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos 1*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1982.
4. Sachs, Curt. *Historia de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Centurión, 1940.
5. Andrés, Ramón. *Diccionario de la música: mitología, magia y religión*. Barcelona: Acantilado, 2012.

6. Sadie, Stanley. Psaltery: James W. Mc Kinnon/Mary Remnant. *The New Grove dictionary of music and musicians*. T XV. London: Macmillan, 1998.

### Observaciones

Esta arpa de forma triangular posee un mango de sujeción algo novedoso hasta el momento, que probablemente pudiera ser un sistema de afinación cordal



### 1. CONTROL

**Número de ficha** 17  
**Catalogador** Sandra Martín Lorenzo  
**Signatura** I/ICON/FID.  
**Fecha de creación** Del 1 de abril al 15 de julio del 2014  
**Ficha completa** sí

### 2. LOCALIZACIÓN

**Institución** Colegiata de Santa María la Mayor de Toro (Zamora), Castilla y León

**Notas II** Escultura protogótica de la Edad Media en España/ Iconografía musical

### 3. IDENTIFICACIÓN

**Autor** Autor 1: Juan Gil de Zamora /Función: Promotor /Tipo de atribución: Ideación iconográfica.  
Autor 2: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica.  
Autor 3: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica  
Autor 4: Domingo Pérez /Función: Pintor/Tipo de atribución: Policromía.

**Cronología** Finales del s.XIII/ principios del s.XIV. Fecha de inicio y fecha final desconocidas

**Título** Sin título

### 4. DESCRIPCIÓN FÍSICA DEL OBJETO

**Tipo de objeto** Altorrelieve

**Técnica** Escultura policromada

**Soporte** Arquivolta; piedra arenisca de Aldeanueva

**Materiales** Piedra policromada

**Medidas** Medida aprox. 43/25 cm

**Descripción del objeto** XVII anciano del Apocalipsis de la 6ª archivolta del Pórtico de la Majestad (occidental) de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro: rey músico con cordófono frotado, fídula en ocho

**Fuente de la descripción** Pórtico de la Majestad de Toro

**Observaciones del estado**

## **de conservación y restauraciones**

La policromía original es del año 1240. En el año 1408 se realiza el primer repinte con colores semejantes. El segundo repinte se realiza en el año 1508, y tuvo consecuencias negativas en la ornamentación de las roscas de las arquivoltas, en la guarnición de la portada, en el fondo y en el entorno del pórtico. El tercer repinte se lleva a cabo en 1547, con preparación gruesa de estuco, policromía y dorados. En 1566 se realiza la cuarta intervención, ejecutada por el pintor toresano Alonso González, que limpió y reposicionó la policromía preexistente. En 1774 se realiza el último repinte, llevado a cabo por Santiago Rico con cal y aceite, lo que produjo graves lesiones, al igual que las encaladas decimonónicas (sin lógica cromática alguna).

En el s.XX se elimina la capa pictórica de la bóveda y los enlucidos del pórtico, porque ocasionaron daños en la pintura mural del sol y la luna. En 1941 se demuele el muro que ciega la abertura del pórtico hacia occidente y parte de la tapia del arco del mediodía. A partir de 1987 comienzan las restauraciones modernas, con una primera fase de documentación del estado del pórtico, limpieza en seco, eliminación de repintes y consolidación de la policromía original. En 1988 se limpian 57 figuras de las 140 que hay en el conjunto de arquivoltas. En 1989 se limpian 20 figuras y se consolidan 8, que sufrían riesgo de disgregación. En 1990 se limpian 13 figuras, además de las columnas, y se documenta el estado de las figuras del dintel. Finalmente, en 1991, se construye el nuevo tejado de la capilla de Santo Tomás que protege el Pórtico de la Majestad

### **Objetos**

#### **relacionados**

Representación similar en el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela

## 5. IMAGEN

### Descripción de la

<b>Imagen</b>	Personaje masculino con cordófono tipo fídula en forma de ocho
<b>Procedencia</b>	Pórtico de la Majestad de Toro (Zamora)
<b>Autor de la fotografía</b>	José Zamorano
<b>Institución V</b>	Estudio fotográfico: Zamorano Fotógrafos
<b>Propietario del ©</b>	Propiedad de la autora
<b>Notas V</b>	Estas fotografías han sido realizadas por el fotógrafo José Zamorano exclusivamente para este Trabajo Fin de Grado

## 6. DESCRIPCIÓN DE ESCENA

<b>Género</b>	Religioso
<b>Tema</b>	Los veinticuatro ancianos del Apocalipsis con instrumentos musicales; Apocalipsis de San Juan
<b>Tipo de escena musical</b>	Escena musical bíblica
<b>Iconclass</b>	73G2111
<b>Descripción de la escena</b>	Rey músico portando un cordófono frotado según la clasificación de Hornbostel y Sachs. II músico derecha, VI arquivolta del Pórtico de la Majestad de Toro
<b>Fuente de la descripción</b>	Sandra Martín Lorenzo, "Los músicos silentes del Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro. Revisión historiográfica e iconográfica" (TFG, Universidad de Valladolid, 2014)
<b>Revisión historiográfica e iconográfica</b>	<b>CORDÓFONO FROTADO TIPO FÍDULA (VIHUELA DE ARCO O VIOLA DE ARCO MEDIEVAL)</b>

### **Etimología, origen y evolución:**

El término *fidula* se utiliza para denominar a los instrumentos de cuerda frotada con la numeración 32132 según la clasificación de Hornbostel y Sachs, nombrada también *viola*, *vihuela de arco*, *giga*, *fidel*, *fele*, *fiele* o *philil* ..., antepasados directos de violines y violas. Aunque el término *fidula* es incierto, Curt Sachs dice que su origen se puede encontrar en Asia central: el término parte del osseta *fandir*, del tawgy *feandir*, y del yenisei *fedilo*, las siguientes voces pasarían al nórdico como *fidlu*, al anglosajón como *fidele*, al alto alemán como *fidula*, al francés como *viele* y a la mayor parte de las lenguas romances como *viola* (Álvarez, 1982, 982). Actualmente, sólo se asigna el término *fidula* a las vihuelas o violas de arco anteriores al s.XVI. F. Díez sitúa su origen en el latín *vitulari*, que significa dar muestras de júbilo, ya que servía para acompañar al canto y Meyer Lubke establece la raíz *vivula*, de vivo (Álvarez, 1982, 980).

El primer testimonio iconográfico conservado en Europa aparece en un manuscrito mozárabe del Apocalipsis conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, que contiene el comentario del Beato de Liébana al texto de San Juan, en las ilustraciones de San Millán de la Cogolla del s.X, y en el manuscrito del Apocalipsis del monasterio de Santo Domingo de Silos de finales del s.XI.

La *fidula* surge en la Plena Edad Media e ira evolucionando hasta la Baja Edad Media, para llegar al Renacimiento con las *violas da gamba*, *violas da braccio* y *liras da braccio*. Este instrumento tuvo una gran importancia en el s.XIII, ya que los músicos más prestigiosos eran los violeros y los cedreros, e incluso hoy, se considera el antecesor del violín y la viola. Este instrumento en Italia y Portugal se denominó *viola*, donde era habitual encontrarla en manos de ángeles en escenas sacras, aunque en ocasiones también se podía encontrar en escenas profanas. El uso

de pequeños arcos primitivos tiene lugar en el s.VIII en Uzbekistán, de ahí que se extendieran hacia el este, vía Persia. En el s.X, estos arcos permitieron alargar la duración de las notas y ligar su sonido. Los primeros fueron cortos y curvos (denominados de mango), pero con el tiempo se estilizaron y alargaron, los cuales se van a reflejar sobre todo en iconografía religiosa (Ramón Andrés, 2012, 1655).

Las violas tuvieron un resonador y un mango independiente a partir del s.XII. La caja acústica presentaba diversas formas, siendo habitual las estranguladas, las ovales y las rectangulares con las esquinas redondeadas y los lados rectos. La caja de resonancia podía poseer un ligero abombamiento o lo más habitual es que fuera plana. El puente del instrumento al principio era recto, pero luego se construyó redondo para que el arco (de pino o de arce) pudiese frotar las cuerdas más fácilmente. El mástil era corto y a veces alcanzaba la longitud del resonador. Son característicos los oídos en forma de C orientados hacia dentro, los de media luna o el oído central. El cordal era independiente y las cuerdas eran de tripa. En los s. XI y XII oscilaron entre tres y cuatro, y ya en el s. XIII entre cuatro o cinco tensadas con clavijas frontales. En el s. XIV van a aparecer las siete cuerdas. En el siglo XV el clavijero era habitual verlo en forma de hoz. El puente era plano hasta que se abandonó cuando se acondicionaron las cuerdas. En este siglo también van a aparecer las violas da gamba. En el s.XVI, el término vihuela fue exclusivamente utilizado para referirse a la vihuela de mano, también conocida como vihuela común.

**Descripción:**

Esta imagen representa un músico con una viola en forma de "ocho" con curvas convexas en el mismo cruce, similar a las que hallamos en otros conjuntos escultóricos de la época, como el



Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. El clavijero posee forma de hoja. En esta ocasión la fídula posee tres cuerdas y el intérprete parece que está afinando la primera, ya que con la mano izquierda la está pulsando y con la mano derecha está modificando la clavija derecha interior. Se podría decir que se está ayudando del tacón del arco para coger la clavija con más fuerza. La tapa armónica presenta seis oídos tornavoces, cuatro de ellas en forma de media luna y dos circulares de menor tamaño en la parte central.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

1. Álvarez Martínez, M<sup>a</sup> del Rosario. *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos 1*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1982.
2. Sachs, Curt. *Historia de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Centurión, 1940.
3. Andrés, Ramón. *Diccionario de la música: mitología, magia y religión*. Barcelona: Acantilado, 2012.
4. Ballester i Gibert, Jordi. "La fídula tardomedieval a la Corona d'Aragó: anàlisi iconogràfica d'un problema organològic". *Recerca musicològica*, núm. 13 (1998): 21-39.
5. McCutcheon, Meredith Alice. *Guitar and vihuela: an annotated bibliography*. New York: Pendragon Press, 1985.
6. Radole, Giuseppe. *Laúd, guitarra y vihuela: historia y literatura*. Barcelona: Don Bosco, 1982.

## Observaciones



## 1. CONTROL

<b>Número de ficha</b>	18
<b>Catalogador</b>	Sandra Martín Lorenzo
<b>Signatura</b>	I/ICON/CIT.
<b>Fecha de creación</b>	Del 1 de abril al 15 de julio del 2014
<b>Ficha completa</b>	sí

## 2. LOCALIZACIÓN

<b>Institución</b>	Colegiata de Santa María la Mayor de Toro (Zamora), Castilla y León
<b>Notas II</b>	Escultura protogótica de la Edad Media en España/ Iconografía musical

## 3. IDENTIFICACIÓN

<b>Autor</b>	Autor 1: Juan Gil de Zamora /Función: Promotor /Tipo de atribución: Ideación iconográfica. Autor 2: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica. Autor 3: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica Autor 4: Domingo Pérez /Función: Pintor/Tipo de atribución: Policromía.
<b>Cronología</b>	Finales del s.XIII/ principios del s.XIV. Fecha de inicio y fecha final desconocidas
<b>Título</b>	Sin título

#### 4. DESCRIPCIÓN FÍSICA DEL OBJETO

<b>Tipo de objeto</b>	Altorrelieve
<b>Técnica</b>	Escultura policromada
<b>Soporte</b>	Arquivolta; piedra arenisca de Aldeanueva
<b>Materiales</b>	Piedra policromada
<b>Medidas</b>	Medida aprox. 40/25 cm
<b>Descripción del objeto</b>	XVIII anciano del Apocalipsis de la 6ª archivolta del Pórtico de la Majestad (occidental) de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro: rey músico con cordófono punteado tipo cítola
<b>Fuente de la descripción</b>	Pórtico de la Majestad de Toro

#### Observaciones del estado de conservación y restauraciones

La policromía original es del año 1240. En el año 1408 se realiza el primer repinte con colores semejantes. El segundo repinte se realiza en el año 1508, y tuvo consecuencias negativas en la

ornamentación de las roscas de las arquivoltas, en la guarnición de la portada, en el fondo y en el entorno del pórtico. El tercer repinte se lleva a cabo en 1547, con preparación gruesa de estuco, policromía y dorados. En 1566 se realiza la cuarta intervención, ejecutada por el pintor toresano Alonso González, que limpió y reposicionó la policromía preexistente. En 1774 se realiza el último repinte, llevado a cabo por Santiago Rico con cal y aceite, lo que produjo graves lesiones, al igual que las encaladas decimonónicas (sin lógica cromática alguna).

En el s.XX se elimina la capa pictórica de la bóveda y los enlucidos del pórtico, porque ocasionaron daños en la pintura mural del sol y la luna. En 1941 se demuele el muro que ciega la abertura del pórtico hacia occidente y parte de la tapia del arco del mediodía. A partir de 1987 comienzan las restauraciones modernas, con una primera fase de documentación del estado del pórtico, limpieza en seco, eliminación de repintes y consolidación de la policromía original. En 1988 se limpian 57 figuras de las 140 que hay en el conjunto de arquivoltas. En 1989 se limpian 20 figuras y se consolidan 8, que sufrían riesgo de disgregación. En 1990 se limpian 13 figuras, además de las columnas, y se documenta el estado de las figuras del dintel. Finalmente, en 1991, se construye el nuevo tejado de la capilla de Santo Tomás que protege el Pórtico de la Majestad

**Objetos  
relacionados**

**5. IMAGEN**

**Descripción de la**

**Imagen**

Personaje masculino con cordófono tipo cítola

**Procedencia**

Pórtico de la Majestad de Toro (Zamora)

**Autor de la**

<b>fotografía</b>	José Zamorano
<b>Institución V</b>	Estudio fotográfico: Zamorano Fotógrafos
<b>Propietario del ©</b>	Propiedad de la autora
<b>Notas V</b>	Estas fotografías han sido realizadas por el fotógrafo José Zamorano exclusivamente para este Trabajo Fin de Grado

## 6. DESCRIPCIÓN DE ESCENA

<b>Género</b>	Religioso
<b>Tema</b>	Los veinticuatro ancianos del Apocalipsis con instrumentos musicales; Apocalipsis de San Juan
<b>Tipo de escena musical</b>	Escena musical bíblica
<b>Iconclass</b>	73G2111
<b>Descripción de la escena</b>	Rey músico portando un cordófono punteado según la clasificación de Hornbostel y Sachs. I músico derecha, VI arquivolta del Pórtico de la Majestad de Toro
<b>Fuente de la descripción</b>	Sandra Martín Lorenzo, "Los músicos silentes del Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro. Revisión historiográfica e iconográfica" (TFG, Universidad de Valladolid, 2014)
<b>Revisión historiográfica e iconográfica</b>	<b>CORDÓFONO FROTADO TIPO CÍTOLA</b>

### **Etimología, origen y evolución:**

La cítola es un instrumento de cuerda pulsada o punteada, perteneciente a la familia de los cordófonos con cuerdas paralelas a la caja de resonancia.

La palabra cítola deriva del latín *cithara*, que podría indicar instrumento pequeño, aunque la palabra original sería *citarole*.

Los españoles e italianos lo denominan *cítola* y los alemanes *cistol*. Hay que tener cuidado con los términos, ya que según dice M<sup>a</sup> del Rosario Álvarez, Adolfo Salazar hacía derivar la *cítola* de la *fídula*, pasando por el término *fítola*, lo cual es imposible (Álvarez, 1982, 750). También, Ismael Fernández de la Cuesta defiende que el término *cítola* deriva del vocablo *cithara* (a pesar de que se inclina más por la designación del término *cedra*), describiendo un instrumento de cuerdas pulsadas o punteadas, que guardaba relación con ambientes populares y tabernarios, y con el término *trotero* (mensajero o andariego) o con la danza *trotto o trotera* (Rey/Navarro, 1993, 35-42).

El instrumento parece tener origen europeo (interpretándose al estilo de violín punteado) y se encuentra en contextos de ambiente trovadoresco occitanos y galaicos, además de citado en fuentes documentales, en los siglos XIII y XIV. La utilización del término *citolar* indicaba la acción de tañer este instrumento, que, durante la Edad Media, ya poseía una tipología relativamente definida, si bien, no unívoca. Según expone M<sup>a</sup> del Rosario Álvarez, en la Edad Media no existió un único modelo de *cítola* con características invariables (Álvarez, 1982, 751), se trataba de un cordófono muy frecuente y extendido, a pesar de la falta de correspondencia entre las fuentes escritas (y la enorme abundancia de referencias contenidas tanto en la poesía provenzal y francesa, como en la lírica castellana y galaico-portuguesa) y las iconográfico-musicales, mucho más escasas (Álvarez, 1982, 751). Sería, precisamente, la abundante presencia del instrumento en las prácticas musicales de la época lo que propició la sensible variabilidad morfológica y la disparidad de modelos sobre bases organológicas comunes.

Este instrumento se tiende a asociar a otros de características semejantes como la mandola o la vihuela, lo que ha provocado

que el término cítola se utilice como un genérico, a pesar de que los métodos de ejecución sean diferentes. El término cítola se suele asociar a la vihuela de arco, aunque unos sean cordófonos de mango punteados y otros frotados. Según M<sup>a</sup> del Rosario Álvarez, el nombre de cítola se le asignaba a las *fidulas* punteadas en los siglos XII y XIII, aunque José María Lamaña defiende que solo se les denominaba cítolas a las *fidulas* denominadas gigas (Álvarez, 1982, 752). A pesar de ello, los términos cítola y vihuela se diferencian ya en la Baja Edad Media, habiéndose preferido el punteo al arco sobre todo en España e Italia, por lo que el carácter genérico que posee el término cítola se puede observar también en sus adherencias con otras designaciones como guitarra y *cedra*.

En el siglo XIII, el cordófono aparece en manos de juglares y trovadores en la lírica cortesana, aunque también se ve en manos de pastores. Como se puede observar, en poesía, todas estas referencias muestran el importante uso del instrumento durante los siglos XIII, XIV y XV, además de reconocerse como uno de los que se debía saber interpretar:

- "El pleyt de los ioglares era fiera riota ay auie sinfonías, farpa, giga e rota albuges e salterio, cítola que más trota guitarra e viola que las cuytas enbota" -  
(Libro de Alexandre, 1545)

- "a todo son de cítola andarían sin ser mostradas" - (Libro del Buen Amor, 1019)

- "De otra parte mataban los toros los monteros; Había ahí muchos cítulas e muchos violeros" - (Poema de Fernán González, 682)

Francis Galpin atribuye a este instrumento una cierta antigüedad remontándolo al s.VIII, y afirma que su precursor podría haber

sido la lira bizantina (Panum, 1940, 460). Curt Sachs también habla de ella como un instrumento que se originó en Europa en forma de *fidula* punteada (Sachs, 1940, 329). Según su evolución, en el s. XV este instrumento, junto con la *cedra*, contribuirán al nacimiento del *cistro* renacentista (aunque este término no se haya utilizado demasiado en España), el cual poseía forma de mandolina y se interpretaba con plectro, que se eliminará en el siglo XVI por la interpretación dactilar. En el s. XV, las clavijas posteriores se trasladaron de la viela a la cítola, incluso estas podían haber tenido una combinación de clavijas frontales y laterales. La cítola de los siglos XVI al XVIII tenía forma piriforme, con un mínimo abombamiento de la caja y un mástil, donde el lado del bajo era más delgado que el tiple, modificado en el s.XVIII, donde el extremo inferior de la caja era algo más profundo y el mástil tenía el mismo espesor en el lado del bajo que en el del tiple. Ya en 1783, Christian Clauss fue el encargado de implantar a la cítola un mecanismo de piano, con una tecla de piano para cada orden de cuerdas, pasándose a la denominación errónea de "guitarra con teclas".

### **Descripción:**

En la imagen podemos ver que el instrumento se ejecuta sin plectro, con los dedos. Por su apariencia, se trata de un instrumento construido en una única pieza de madera. La caja posee forma hexagonal, de dorso en forma de ángulo y de hombros caídos, con escotaduras a ambos lados de la caja de resonancia. El mástil es medianamente largo con trastes, el bastidor monta sobre la tabla de armonía y el diapasón sobre la caja de resonancia. El clavijero, apoyado sobre la muñeca izquierda del intérprete, posee una leve curvatura con finalización en voluta. En la representación se puede observar el oído tornavoz



circular y otros cuatro agujeros tornavoces alrededor de este. Las cuerdas dobles se juntaban en la caja de resonancia y se colocaban sobre los cordales inferiores y las clavijas laterales, en este caso las clavijas se sitúan en posición frontal, a pesar de que este detalle se modificaría en los siglos XV y XVI. El número de cuerdas podía variar de cuatro a doce, aunque por lo general eran nueve (Álvarez, 1982, 751), a pesar de que en la representación no se pueda apreciar. También hay que tener en cuenta que la afinación variaba en función del tamaño del instrumento. Es también reseñable la forma de tomar el instrumento por parte del músico, ya que a pesar de sostenerlo de forma vertical y entre las piernas, no aparece afinándolo como en otros casos, sino que está claramente ejecutándolo. El exagerado tamaño del clavijero, nos hace pensar en la probabilidad de que sea un instrumento de cuerdas graves, por su gran tamaño y porque probablemente su peso le obliga a tomarlo verticalmente.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

1. Álvarez Martínez, M<sup>a</sup> del Rosario. *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos 1*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1982.
2. Sachs, Curt. *Historia de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Centurión, 1940.
3. Panum, Ortense. *Stringed Instruments of the Middle Ages: their evolution and developmet*. London: William Revees, 1940.
4. Menéndez Pidal, Ramón. *Poesía juglaresca y juglares: orígenes de las literaturas románicas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
5. Rey, Juan José; Navarro, Antonio. *Los instrumentos de púa en España: bandurria, cítola y laúdes españoles*. Madrid: Alianza, 1993.
6. Andrés, Ramón. *Diccionario de la música: mitología, magia y religión*. Barcelona: Acantilado, 2012.

7. Ramón, Andrés. *Diccionario de los instrumentos musicales: de Píndaro a J.S.Bach*. Barcelona: Bibliograf, 1995.
8. Ruiz (Arcipreste de Hita), Juan. *Libro del Buen Amor*, ed. De Alberto Blecuá. Madrid: Cátedra, 1992.
9. Lamaña, José María. “Los instrumentos musicales en la España Medieval: sucinto ensayo de clasificación cronológica”. *Miscellanea Barcinonensia*, núm. 35 (1973): 41-99.

## Observaciones

Por su gran tamaño puede ser una cítola grave



## 1. CONTROL

<b>Número de ficha</b>	19
<b>Catalogador</b>	Sandra Martín Lorenzo
<b>Signatura</b>	I/ICON/
<b>Fecha de creación</b>	Del 1 de abril al 15 de julio del 2014
<b>Ficha completa</b>	sí

## 2. LOCALIZACIÓN

<b>Institución</b>	Colegiata de Santa María la Mayor de Toro (Zamora), Castilla y León
--------------------	---

**Notas II** Escultura protogótica de la Edad Media en España/ Iconografía musical

### 3. IDENTIFICACIÓN

**Autor** Autor 1: Juan Gil de Zamora /Función: Promotor /Tipo de atribución: Ideación iconográfica.  
Autor 2: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica.  
Autor 3: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica  
Autor 4: Domingo Pérez /Función: Pintor/Tipo de atribución: Policromía.

**Cronología** Finales del s.XIII/ principios del s.XIV. Fecha de inicio y fecha final desconocidas

**Título** Sin título

### 4. DESCRIPCIÓN FÍSICA DEL OBJETO

**Tipo de objeto** Altorrelieve

**Técnica** Escultura policromada

**Soporte** Mocheta; piedra arenisca de Aldeanueva

**Materiales** Piedra policromada

**Medidas** Medida aprox. 31/13 cm

**Descripción del objeto** Ángel músico situado en la mocheta derecha del Pórtico de la Majestad (occidental) de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro: músico con instrumento musical desconocido

**Fuente de la descripción** Pórtico de la Majestad de Toro

**Observaciones del estado**

## **de conservación y restauraciones**

La policromía original es del año 1240. En el año 1408 se realiza el primer repinte con colores semejantes. El segundo repinte se realiza en el año 1508, y tuvo consecuencias negativas en la ornamentación de las roscas de las arquivoltas, en la guarnición de la portada, en el fondo y en el entorno del pórtico. El tercer repinte se lleva a cabo en 1547, con preparación gruesa de estuco, policromía y dorados. En 1566 se realiza la cuarta intervención, ejecutada por el pintor toresano Alonso González, que limpió y reposicionó la policromía preexistente. En 1774 se realiza el último repinte, llevado a cabo por Santiago Rico con cal y aceite, lo que produjo graves lesiones, al igual que las encaladas decimonónicas (sin lógica cromática alguna).

En el s.XX se elimina la capa pictórica de la bóveda y los enlucidos del pórtico, porque ocasionaron daños en la pintura mural del sol y la luna. En 1941 se demuele el muro que ciega la abertura del pórtico hacia occidente y parte de la tapia del arco del mediodía. A partir de 1987 comienzan las restauraciones modernas, con una primera fase de documentación del estado del pórtico, limpieza en seco, eliminación de repintes y consolidación de la policromía original. En 1988 se limpian 57 figuras de las 140 que hay en el conjunto de arquivoltas. En 1989 se limpian 20 figuras y se consolidan 8, que sufrían riesgo de disgregación. En 1990 se limpian 13 figuras, además de las columnas, y se documenta el estado de las figuras del dintel. Finalmente, en 1991, se construye el nuevo tejado de la capilla de Santo Tomás que protege el Pórtico de la Majestad

## **Objetos relacionados**

## **5. IMAGEN**

**Descripción de la**

<b>Imagen</b>	Personaje masculino con instrumento musical extraído
<b>Procedencia</b>	Pórtico de la Majestad de Toro (Zamora)
<b>Autor de la fotografía</b>	José Zamorano
<b>Institución V</b>	Estudio fotográfico: Zamorano Fotógrafos
<b>Propietario del ©</b>	Propiedad de la autora
<b>Notas V</b>	Estas fotografías han sido realizadas por el fotógrafo José Zamorano exclusivamente para este Trabajo Fin de Grado

**6. DESCRIPCIÓN DE ESCENA****Género****Tema****Tipo de escena****musical****Iconclass****Descripción de****la escena****Fuente de la****descripción**

Sandra Martín Lorenzo, "Los músicos silentes del Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro. Revisión historiográfica e iconográfica" (TFG, Universidad de Valladolid, 2014)

**Revisión historiográfica****e iconográfica****7. BIBLIOGRAFÍA****Observaciones**

Instrumento musical extraído



## 1. CONTROL

<b>Número de ficha</b>	20
<b>Catalogador</b>	Sandra Martín Lorenzo
<b>Signatura</b>	I/ICON/AER.DOB
<b>Fecha de creación</b>	Del 1 de abril al 15 de julio del 2014
<b>Ficha completa</b>	sí

## 2. LOCALIZACIÓN

<b>Institución</b>	Colegiata de Santa María la Mayor de Toro (Zamora), Castilla y León
<b>Notas II</b>	Escultura protogótica de la Edad Media en España/ Iconografía musical

## 3. IDENTIFICACIÓN

<b>Autor</b>	Autor 1: Juan Gil de Zamora /Función: Promotor /Tipo de atribución: Ideación iconográfica. Autor 2: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica. Autor 3: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica Autor 4: Domingo Pérez /Función: Pintor/Tipo de atribución: Policromía.
--------------	--

<b>Cronología</b>	Finales del s.XIII/ principios del s.XIV. Fecha de inicio y fecha final desconocidas
<b>Título</b>	Sin título

#### **4. DESCRIPCIÓN FÍSICA DEL OBJETO**

<b>Tipo de objeto</b>	Altorrelieve
<b>Técnica</b>	Escultura policromada
<b>Soporte</b>	Mocheta; piedra arenisca de Aldeanueva
<b>Materiales</b>	Piedra policromada
<b>Medidas</b>	Medida aprox. 31/13 cm
<b>Descripción del objeto</b>	Ángel músico situado en la mocheta izquierda del Pórtico de la Majestad (occidental) de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro: músico con aerófono doble tipo doble cuerno
<b>Fuente de la descripción</b>	Pórtico de la Majestad de Toro

#### **Observaciones del estado de conservación y restauraciones**

La policromía original es del año 1240. En el año 1408 se realiza el primer repinte con colores semejantes. El segundo repinte se realiza en el año 1508, y tuvo consecuencias negativas en la ornamentación de las roscas de las arquivoltas, en la guarnición de la portada, en el fondo y en el entorno del pórtico. El tercer repinte se lleva a cabo en 1547, con preparación gruesa de estuco, policromía y dorados. En 1566 se realiza la cuarta intervención, ejecutada por el pintor toresano Alonso González, que limpió y reposicionó la policromía preexistente. En 1774 se realiza el último repinte, llevado a cabo por Santiago Rico con cal y aceite,

lo que produjo graves lesiones, al igual que las encaladas decimonónicas (sin lógica cromática alguna).

En el s.XX se elimina la capa pictórica de la bóveda y los enlucidos del pórtico, porque ocasionaron daños en la pintura mural del sol y la luna. En 1941 se demuele el muro que ciega la abertura del pórtico hacia occidente y parte de la tapia del arco del mediodía. A partir de 1987 comienzan las restauraciones modernas, con una primera fase de documentación del estado del pórtico, limpieza en seco, eliminación de repintes y consolidación de la policromía original. En 1988 se limpian 57 figuras de las 140 que hay en el conjunto de arquivoltas. En 1989 se limpian 20 figuras y se consolidan 8, que sufrían riesgo de disgregación. En 1990 se limpian 13 figuras, además de las columnas, y se documenta el estado de las figuras del dintel. Finalmente, en 1991, se construye el nuevo tejado de la capilla de Santo Tomás que protege el Pórtico de la Majestad

## **Objetos relacionados**

### **5. IMAGEN**

#### **Descripción de la**

<b>Imagen</b>	Personaje masculino con aerófono doble tipo doble cuerno
<b>Procedencia</b>	Pórtico de la Majestad de Toro (Zamora)
<b>Autor de la fotografía</b>	José Zamorano
<b>Institución V</b>	Estudio fotográfico: Zamorano Fotógrafos
<b>Propietario del ©</b>	Propiedad de la autora
<b>Notas V</b>	Estas fotografías han sido realizadas por el fotógrafo José Zamorano exclusivamente para este Trabajo Fin de Grado

### **6. DESCRIPCIÓN DE ESCENA**



<b>Género</b>	Religioso
<b>Tema</b>	Ángel músico interpretando un instrumento musical
<b>Tipo de escena musical</b>	Escena musical bíblica
<b>Iconclass</b>	731
<b>Descripción de la escena</b>	Ángel músico portando un aerófono según la clasificación de Hornbostel y Sachs. Músico de la mocheta izquierda del Pórtico de la Majestad de Toro
<b>Fuente de la descripción</b>	Sandra Martín Lorenzo, "Los músicos silentes del Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro. Revisión historiográfica e iconográfica" (TFG, Universidad de Valladolid, 2014)
<b>Revisión historiográfica e iconográfica</b>	<b>AERÓFONO DOBLE TIPO DOBLE CUERNO</b>

#### **Etimología, origen y evolución:**

En *Los instrumentos musicales de los pórticos de la Colegiata de Toro*, se comenta que el origen de este instrumento puede estar en el *aulós* griego (un aerófono tipo doble oboe), aunque es algo que no se puede verificar. El instrumento que aparece en la representación iconográfica, parece ser que no posee una doble lengüeta, sino una boquilla tipo bisel. Un instrumento muy similar aparece representado en Francia, el cual hace alusión a los *flajos doubliers*, como flautas separadas (Porrás, 2008, 116). Por lo tanto, podemos pensar que el escultor quiso representar dos aerófonos curvos tipo flauta o tipo cuerno, aunque hemos de tener en cuenta que el aerófono representado más frecuente en las actividades medievales era el cuerno. Lo más probable es que este instrumento llegara a Europa gracias a los intercambios

comerciales y poco a poco se fue convirtiendo en un signo de ostentación y poder, debido también con el material con el que se construía. Podían ser de marfil, o de asta de toro, ya representado en manos de pastores o militares. Es un instrumento muy sencillo: curvo, de tamaño reducido, sin boquilla, cónico y sin orificios de digitación. Con esta morfología sus características sonoras eran más bien reducidas, hasta que a mediados del s.X se le añade una boquilla del mismo material (con forma de embudo), para que los labios vibrasen con más facilidad, además se crearon tres o cuatro orificios de digitación, para aumentar sus posibilidades sonoras. Por ello, este instrumento podía ser una evolución del cuerno, aunque ya en el Renacimiento este tipo de combinación no tendría cabida.

### **Descripción:**

En la imagen tenemos un aerófono doble de cinco agujeros en el anverso y uno en el reverso (probablemente), por lo tanto no se podría interpretar ambos a la vez, o algunas de estas perforaciones podrían ser de origen ornamental. Según está representado el instrumento nos lleva a pensar que se utilizaba para producir melodías simultáneas en la interpretación, aunque sus orificios de digitación no nos afirmen lo mismo. En el *aulós*, ambos tubos se encontraban unidos por el extremo de la embocadura y habitualmente el intérprete solía portar una especie de *capistrum* o *phorbeia* (correa de cuero que evitaba la deformación facial al insuflar el aire). En este caso ambos elementos no aparecen y por la posición de la embocadura es probable que fuera un instrumento con boquilla. El pabellón de este aerófono doble posee una forma cónica y curva, lo que demuestra que no es una flauta, como se expone en el libro *Los instrumentos musicales de los pórticos de la Colegiata de Toro*. La flauta también se

representa como un tubo de forma recta y no cónica, en las *Cantigas de Santa María*. Como podemos observar en esta imagen y en muchas anteriores, el músico no está interpretando el instrumento en absoluto, ya que solo podría tocar una de ellas con las dos manos, y no ambas a la vez, debido al exceso de agujeros y porque los dedos se posicionan aleatoriamente, sin una posición fija, que nos permita obtener una digitación coherente.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

1. Porras Robles, Faustino. “Los instrumentos musicales de la poesía castellana medieval: enumeración y descripción organológica”. *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, núm. 12 (2008): 113-136.
2. Álvarez Martínez, M<sup>a</sup> del Rosario. *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos 1*. Madrid: Universidad complutense de Madrid, 1982.
3. Sachs, Curt. *Historia de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Centurión, 1940.
4. Andrés, Ramón. *Diccionario de la música: mitología, magia y religión*. Barcelona: Acantilado, 2012.
5. Sadie, Stanley. Horn; Reginald Morley-Pegge/Frank Hawkins/Richard Merewether. *The New Grove dictionary of music and musicians*. T VIII. London: Macmillan, 1998.

## Observaciones



## 1. CONTROL

<b>Número de ficha</b>	21
<b>Catalogador</b>	Sandra Martín Lorenzo
<b>Signatura</b>	I/ICON/GUIT.
<b>Fecha de creación</b>	Del 1 de abril al 15 de julio del 2014
<b>Ficha completa</b>	sí

## 2. LOCALIZACIÓN

<b>Institución</b>	Colegiata de Santa María la Mayor de Toro (Zamora), Castilla y León
<b>Notas II</b>	Escultura protogótica de la Edad Media en España/ Iconografía musical

## 3. IDENTIFICACIÓN

<b>Autor</b>	Autor 1: Juan Gil de Zamora /Función: Promotor /Tipo de atribución: Ideación iconográfica. Autor 2: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica. Autor 3: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica Autor 4: Domingo Pérez /Función: Pintor/Tipo de atribución: Policromía.
<b>Cronología</b>	Finales del s.XIII/ principios del s.XIV. Fecha de inicio y fecha final desconocidas
<b>Título</b>	Sin título

## 4. DESCRIPCIÓN FÍSICA DEL OBJETO

<b>Tipo de objeto</b>	Altorrelieve
-----------------------	--------------

<b>Técnica</b>	Escultura policromada
<b>Soporte</b>	Derecha del parteluz; piedra arenisca de Aldeanueva
<b>Materiales</b>	Piedra policromada
<b>Medidas</b>	Medida aprox. 31/13 cm
<b>Descripción del objeto</b>	Ángel músico situado en la derecha del parteluz del Pórtico de la Majestad (occidental) de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro: músico con cordófono punteado, guitarra
<b>Fuente de la descripción</b>	Pórtico de la Majestad de Toro

**Observaciones del estado de conservación y restauraciones**

La policromía original es del año 1240. En el año 1408 se realiza el primer repinte con colores semejantes. El segundo repinte se realiza en el año 1508, y tuvo consecuencias negativas en la ornamentación de las roscas de las arquivoltas, en la guarnición de la portada, en el fondo y en el entorno del pórtico. El tercer repinte se lleva a cabo en 1547, con preparación gruesa de estuco, policromía y dorados. En 1566 se realiza la cuarta intervención, ejecutada por el pintor toresano Alonso González, que limpió y reposicionó la policromía preexistente. En 1774 se realiza el último repinte, llevado a cabo por Santiago Rico con cal y aceite, lo que produjo graves lesiones, al igual que las encaladas decimonónicas (sin lógica cromática alguna).

En el s.XX se elimina la capa pictórica de la bóveda y los enlucidos del pórtico, porque ocasionaron daños en la pintura mural del sol y la luna. En 1941 se demuele el muro que ciega la abertura del pórtico hacia occidente y parte de la tapia del arco del mediodía. A partir de 1987 comienzan las restauraciones modernas, con una primera fase de documentación del estado del

pórtico, limpieza en seco, eliminación de repintes y consolidación de la policromía original. En 1988 se limpian 57 figuras de las 140 que hay en el conjunto de arquivoltas. En 1989 se limpian 20 figuras y se consolidan 8, que sufrían riesgo de disgregación. En 1990 se limpian 13 figuras, además de las columnas, y se documenta el estado de las figuras del dintel. Finalmente, en 1991, se construye el nuevo tejado de la capilla de Santo Tomás que protege el Pórtico de la Majestad

**Objetos  
relacionados**

**5. IMAGEN**

**Descripción de la**

<b>Imagen</b>	Personaje masculino con cordófono punteado, guitarra
<b>Procedencia</b>	Pórtico de la Majestad de Toro (Zamora)
<b>Autor de la fotografía</b>	José Zamorano
<b>Institución V</b>	Estudio fotográfico: Zamorano Fotógrafos
<b>Propietario del ©</b>	Propiedad de la autora
<b>Notas V</b>	Estas fotografías han sido realizadas por el fotógrafo José Zamorano exclusivamente para este Trabajo Fin de Grado

**6. DESCRIPCIÓN DE ESCENA**

<b>Género</b>	Religioso
<b>Tema</b>	Ángel músico interpretando un instrumento musical
<b>Tipo de escena musical</b>	Escena musical bíblica
<b>Iconclass</b>	731
<b>Descripción de</b>	

**la escena** Ángel músico portando un cordófono punteado según la clasificación de Hornbostel y Sachs. Músico en la derecha del parteluz del Pórtico de la Majestad de Toro

**Fuente de la descripción** Sandra Martín Lorenzo, "Los músicos silentes del Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro. Revisión historiográfica e iconográfica" (TFG, Universidad de Valladolid, 2014)

### **Revisión historiográfica**

**e iconográfica** **CORDÓFONO PUNTEADO TIPO GUITARRA**

#### **Etimología, origen y evolución:**

El vocablo guitarra se puede encontrar de las siguientes formas: *guitarre, giterre, giterne, guigerne, guinterne, quintern, ghiterna*. Según la mitología antigua, el origen de los instrumentos de cuerdas punteadas se remonta a la lira. La guitarra es un instrumento de origen arábigo-asiático con un nombre greco-romano (De Azpiazu, 1961, 7-16). Además, nos podemos encontrar con el término vihuela-guitarra, que según M<sup>a</sup> del Rosario Álvarez e Ismael Fernández de la Cuesta se identificaría más con el término *cedra* (De Azpiazu, 1961, 43). José María Lamaña explica que el término guitarra proviene del término árabe *qitara* y del latín *cithara*. En castellano se denomina guitarra latina, y en francés *giterne o quitaire*. En algunas cítolas españolas y francesas del s. XIV nos encontramos dos tipos: la guitarra latina y la morisca.

Los orígenes de la guitarra no están esclarecidos, pero Curt Sachs defiende que seguramente provenga de la *fídula*, como un instrumento transformado o que incluso la *fídula* derivase de un instrumento más antiguo de esta misma clase. En principio se consideró que la *fídula* punteada fue perfeccionada e influenciada

por la cultura musical árabe-persa y el modelo que surge a finales del s. XIII es el que podemos ver en las *Cantigas de Santa María*, en el *Cancionero de Ajuda* y en las representaciones del románico gallego, junto a las más tempranas encontradas en Europa Occidental en el s.XII, en la Real Biblioteca de Stuttgart.

La guitarra latina mantiene características latinas y occidentales de su origen. En las características latinas mantiene la forma de la caja con cuerpo estrangulado y hombros rectos caídos. La caja con fondo plano con eclisas y cinco cuerdas, el mango independiente y más largo que en la *fidula* y en la tapa armónica se distribuyen agujeros o pequeñas rosetas. Las características árabe-persas destacan por: el clavijero con talla zoomorfa, las clavijas laterales, la roseta central, el mango con traste y la varilla cerrojo del laúd en vez del cordal.

Este instrumento hispano-árabe se menciona en la obra de Johannes Tinctoris *De inventione et usu musicae* del s. XV (Rey Marcos, 1993, 65). En Europa, las guitarras como los laúdes fueron escasos en los siglos XIII y XIV. Una de las diferencias fundamentales entre estas guitarras va a ser el posicionamiento de las clavijas: en Francia e Inglaterra se utilizan las clavijas laterales y en España e Italia, las frontales (Rey Marcos, 1993, 42-47).

Debido a los frescos hititas y egipcios se puede comprobar que existieron en Egipto y Asia Menor formas de transición entre el laúd y la guitarra moderna. A la guitarra se la asocia desde la antigüedad con una especie de laúd de largo mástil que se encontró en Grecia denominado *pandura o tríchordon*, y con el cordófono difundido por Asia Menor conocido como *kitara*. Se identifica con una guitarra latina y no con una cítola porque posee elementos más característicos de la primera. Es importante decir que hasta el s. XIII, se utilizaría el vocablo *cedra* para aludir a un cordófono con mango y cuerdas punteadas, con una caja



caracterizada por escotaduras laterales más o menos pronunciadas. A partir de dicho siglo, el término será substituido en las fuentes por el de guitarra (guitarra latina) o por el de cítola, aunque, probablemente, este último también tuviese un carácter genérico y fuese usado para marcar diferencias entre el subgrupo de los cordófonos con mango punteados y el de los cordófonos frotados.

Aunque el término cítola pudiese ser un término genérico, habitualmente aparece en los principales estudios como sinónimo de *cedra*, si bien su uso sería más tardío. Su origen es motivo de discusión ya que, para algunos, sería un instrumento europeo mientras que, para otros, provendría de oriente, concretamente de los laúdes de mástil largo. Las principales diferencias que se establecieron en la Edad Media para diferenciar la guitarra latina de la morisca fueron: que la primera poseía una caja de resonancia plana, más cercana a la vihuela, mientras que la segunda la forma era cóncava, más común al laúd. Ambos términos concurren en el s.XIV.

En el s. XVI, cuando el contrapunto comenzó a declinar, este instrumento fue ganando protagonismo. A principios del s.XVII, Mersenne habla de dos tipos de guitarra, una de cuatro cuerdas y otra de cinco, muy similar a nuestra guitarra española. En este siglo va a tener un gran éxito en Francia y en Italia en el s. XVII, hasta los siglos XVIII y XIX que se extendió por Europa. La guitarra se consideró un instrumento de clase media, frente a la vihuela que se solía tocar entre las clases altas.

### **Descripción:**

El instrumento que vemos en la imagen estaba formado por una caja de resonancia en forma de ángulo, de hombros algo caídos y

con unas claras escotaduras laterales. Está compuesta por cinco cuerdas que van desde el final de la caja de resonancia hasta supuestamente el clavijero, el cual ha desaparecido. El músico está interpretando la guitarra con plectro, situado entre los dedos índice y corazón de la mano derecha, la mano izquierda se sitúa por debajo del mástil para pulsar las cuerdas. No podemos observar ningún rosetón a modo de oído tornavoz, o probablemente la mano del intérprete no permita percibirlo. El mástil dispondría de trastes, tal y como se puede apreciar en los ejemplos pictóricos (miniaturas de códices del s. III), y finalizaría en un clavijero recto o curvo sin talla, aunque ésta puede aparecer en modelos más tardíos.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

1. Álvarez Martínez, M<sup>a</sup> del Rosario. *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos 1*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1982.
2. Sachs, Curt. *Historia de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Centurión, 1940.
3. Andrés, Ramón. *Diccionario de la música: mitología, magia y religión*. Barcelona: Acantilado, 2012.
4. Ramón, Andrés. *Diccionario de los instrumentos musicales: de Pindaro a J.S. Bach*. Barcelona: Biblograf, 1995.
5. Lamaña, José María. "Los instrumentos musicales en la España Medieval: sucinto ensayo de clasificación cronológica". *Miscellanea Barcinonensia*, núm. 35 (1973): 41-99.
6. De Azpiazu, José. *La guitarra y los guitarristas: Desde los orígenes hasta los tiempos modernos*. Buenos aires: Ricordi, 1961.
7. Osuna, María Isabel. *La guitarra en la historia*. Madrid: Alpuerto, 1983.

8. Aviñoa, Xosé. *La guitarra*. Madrid: Daimon-Manuel Tamayo, 1985.
9. Radole, Giuseppe. *Laúd, guitarra y vihuela: historia y literatura*. Barcelona: Don Bosco, 1982.
10. Rey, Pepe. "La guitarra en la Edad Media". Coord: Eusebio Rioja. *La guitarra en la historia (I, II y III): I, II y III Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra*, núm. 1 (1990): 7-20.
11. Rey Marcos, Juan José/Navarro Antonio. *Los instrumentos de púa en España: bandurria, cítola y "laúdes españoles"*. Madrid: Alianza, 1993.

## Observaciones

El mástil aparece extirpado



## 1. CONTROL

**Número de ficha** 22  
**Catalogador** Sandra Martín Lorenzo  
**Signatura** I/ICON/FID.  
**Fecha de creación** Del 1 de abril al 15 de julio del 2014  
**Ficha completa** sí

## 2. LOCALIZACIÓN

<b>Institución</b>	Colegiata de Santa María la Mayor de Toro (Zamora), Castilla y León
<b>Notas II</b>	Escultura protogótica de la Edad Media en España/ Iconografía musical

### 3. IDENTIFICACIÓN

<b>Autor</b>	Autor 1: Juan Gil de Zamora /Función: Promotor /Tipo de atribución: Ideación iconográfica. Autor 2: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica. Autor 3: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica Autor 4: Domingo Pérez /Función: Pintor/Tipo de atribución: Policromía.
<b>Cronología</b>	Finales del s.XIII/ principios del s.XIV. Fecha de inicio y fecha final desconocidas
<b>Título</b>	Sin título

### 4. DESCRIPCIÓN FÍSICA DEL OBJETO

<b>Tipo de objeto</b>	Altorrelieve
<b>Técnica</b>	Escultura policromada
<b>Soporte</b>	Izquierda del parteluz; piedra arenisca de Aldeanueva
<b>Materiales</b>	Piedra policromada
<b>Medidas</b>	Medida aprox. 31/13 cm
<b>Descripción del objeto</b>	Ángel músico situado en la izquierda del parteluz del Pórtico de la Majestad (occidental) de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro: músico con cordófono frotado tipo fídula
<b>Fuente de la descripción</b>	Pórtico de la Majestad de Toro

## **Observaciones del estado de conservación y restauraciones**

La policromía original es del año 1240. En el año 1408 se realiza el primer repinte con colores semejantes. El segundo repinte se realiza en el año 1508, y tuvo consecuencias negativas en la ornamentación de las roscas de las arquivoltas, en la guarnición de la portada, en el fondo y en el entorno del pórtico. El tercer repinte se lleva a cabo en 1547, con preparación gruesa de estuco, policromía y dorados. En 1566 se realiza la cuarta intervención, ejecutada por el pintor toresano Alonso González, que limpió y reposicionó la policromía preexistente. En 1774 se realiza el último repinte, llevado a cabo por Santiago Rico con cal y aceite, lo que produjo graves lesiones, al igual que las encaladas decimonónicas (sin lógica cromática alguna).

En el s.XX se elimina la capa pictórica de la bóveda y los enlucidos del pórtico, porque ocasionaron daños en la pintura mural del sol y la luna. En 1941 se demuele el muro que ciega la abertura del pórtico hacia occidente y parte de la tapia del arco del mediodía. A partir de 1987 comienzan las restauraciones modernas, con una primera fase de documentación del estado del pórtico, limpieza en seco, eliminación de repintes y consolidación de la policromía original. En 1988 se limpian 57 figuras de las 140 que hay en el conjunto de arquivoltas. En 1989 se limpian 20 figuras y se consolidan 8, que sufrían riesgo de disgregación. En 1990 se limpian 13 figuras, además de las columnas, y se documenta el estado de las figuras del dintel. Finalmente, en 1991, se construye el nuevo tejado de la capilla de Santo Tomás que protege el Pórtico de la Majestad

## **Objetos relacionados**

## 5. IMAGEN

### Descripción de la

<b>Imagen</b>	Personaje masculino con cordófono frotado tipo fídula
<b>Procedencia</b>	Pórtico de la Majestad de Toro (Zamora)
<b>Autor de la fotografía</b>	José Zamorano
<b>Institución V</b>	Estudio fotográfico: Zamorano Fotógrafos
<b>Propietario del ©</b>	Propiedad de la autora
<b>Notas V</b>	Estas fotografías han sido realizadas por el fotógrafo José Zamorano exclusivamente para este Trabajo Fin de Grado

## 6. DESCRIPCIÓN DE ESCENA

<b>Género</b>	Religioso
<b>Tema</b>	Ángel músico interpretando un instrumento musical
<b>Tipo de escena musical</b>	Escena musical bíblica
<b>Iconclass</b>	731
<b>Descripción de la escena</b>	Ángel músico portando un cordófono frotado según la clasificación de Hornbostel y Sachs. Músico en la izquierda del parteluz del Pórtico de la Majestad de Toro
<b>Fuente de la descripción</b>	Sandra Martín Lorenzo, "Los músicos silentes del Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro. Revisión historiográfica e iconográfica" (TFG, Universidad de Valladolid, 2014)
<b>Revisión historiográfica e iconográfica</b>	<b>CORDÓFONO FROTADO TIPO FÍDULA (VIHUELA DE ARCO O VIOLA DE ARCO MEDIEVAL)</b>

### **Etimología, origen y evolución:**

El término *fidula* se utiliza para denominar a los instrumentos de cuerda frotada con la numeración 32132 según la clasificación de Hornbostel y Sachs, nombrada también *viola*, *vihuela de arco*, *giga*, *fidel*, *fele*, *fiele* o *philil* ..., antepasados directos de violines y violas. Aunque el término *fidula* es incierto, Curt Sachs dice que su origen se puede encontrar en Asia central: el término parte del osseta *fandir*, del tawgy *feandir*, y del yenisei *fedilo*, las siguientes voces pasarían al nórdico como *fidlu*, al anglosajón como *fidele*, al alto alemán como *fidula*, al francés como *viele* y a la mayor parte de las lenguas romances como *viola* (Álvarez, 1982, 982). Actualmente, sólo se asigna el término *fidula* a las vihuelas o violas de arco anteriores al s.XVI. F. Díez sitúa su origen en el latín *vitulari*, que significa dar muestras de júbilo, ya que servía para acompañar al canto y Meyer Lubke establece la raíz *vivula*, de vivo (Álvarez, 1982, 980).

El primer testimonio iconográfico conservado en Europa aparece en un manuscrito mozárabe del Apocalipsis conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, que contiene el comentario del Beato de Liébana al texto de San Juan, en las ilustraciones de San Millán de la Cogolla del s.X, y en el manuscrito del Apocalipsis del monasterio de Santo Domingo de Silos de finales del s.XI.

La *fidula* surge en la Plena Edad Media e ira evolucionando hasta la Baja Edad Media, para llegar al Renacimiento con las *violas da gamba*, *violas da braccio* y *liras da braccio*. Este instrumento tuvo una gran importancia en el s.XIII, ya que los músicos más prestigiosos eran los violeros y los cedreros, e incluso hoy, se considera el antecesor del violín y la viola. Este instrumento en Italia y Portugal se denominó *viola*, donde era habitual encontrarla en manos de ángeles en escenas sacras, aunque en

ocasiones también se podía encontrar en escenas profanas. El uso de pequeños arcos primitivos tiene lugar en el s.VIII en Uzbekistán, de ahí que se extendieran hacia el este, vía Persia. En el s.X, estos arcos permitieron alargar la duración de las notas y ligar su sonido. Los primeros fueron cortos y curvos (denominados de mango), pero con el tiempo se estilizaron y alargaron, los cuales se van a reflejar sobre todo en iconografía religiosa (Ramón Andrés, 2012, 1655).

Las violas tuvieron un resonador y un mango independiente a partir del s.XII. La caja acústica presentaba diversas formas, siendo habitual las estranguladas, las ovales y las rectangulares con las esquinas redondeadas y los lados rectos. La caja de resonancia podía poseer un ligero abombamiento o lo más habitual es que fuera plana. El puente del instrumento al principio era recto, pero luego se construyó redondo para que el arco (de pino o de arce) pudiese frotar las cuerdas más fácilmente. El mástil era corto y a veces alcanzaba la longitud del resonador. Son característicos los oídos en forma de C orientados hacia dentro, los de media luna o el oído central. El cordal era independiente y las cuerdas eran de tripa. En los s. XI y XII oscilaron entre tres y cuatro, y ya en el s. XIII entre cuatro o cinco tensadas con clavijas frontales. En el s. XIV van a aparecer las siete cuerdas. En el siglo XV el clavijero era habitual verlo en forma de hoz. El puente era plano hasta que se abandonó cuando se acondicionaron las cuerdas. En este siglo también van a aparecer las violas da gamba. En el s.XVI, el término vihuela fue exclusivamente utilizado para referirse a la vihuela de mano, también conocida como vihuela común.

### **Descripción:**



Esta imagen representa un músico con una fídula/vihuela/viola rectangular con esquinas redondeadas y costados rectos. Se puede observar que el clavijero, el mástil, el brazo izquierdo del intérprete y el arco han sido extirpados, aunque permanecen ciertos residuos que nos permiten obtener bastante información. Se puede decir que el arco era de una gran longitud, debido a que permanece un extremo de este, en el instrumento. Sobre todo se puede destacar el puente sobre el mástil, el cual es bastante grande y ancho que provoca una leve curvatura y una separación en las cuerdas sobre la tabla de armonía. Ya en la parte posterior del puente encontramos representados a ambos lados del mástil los dos agujeros tornavoces.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

1. Álvarez Martínez, M<sup>a</sup> del Rosario. *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos 1*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1982.
2. Sachs, Curt. *Historia de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Centurión, 1940.
3. Andrés, Ramón. *Diccionario de la música: mitología, magia y religión*. Barcelona: Acantilado, 2012.
4. Ballester i Gibert, Jordi. “La fídula tardomedieval a la Corona d’Aragò: anàlisi iconogràfica d’un problema organològic”. *Recerca musicològica*, núm. 13 (1988): 21-39.
5. McCutcheon, Meredith Alice. *Guitar and vihuela: an annotated bibliography*. New York: Pendragon Press, 1985.
6. Radole, Giuseppe. *Laúd, guitarra y vihuela: historia y literatura*. Barcelona: Don Bosco, 1982.

## Observaciones

Parte del instrumento y de los miembros superiores del intérprete están extirpados



## 1. CONTROL

<b>Número de ficha</b>	23
<b>Catalogador</b>	Sandra Martín Lorenzo
<b>Signatura</b>	I/ICON/ARP.
<b>Fecha de creación</b>	Del 1 de abril al 15 de julio del 2014
<b>Ficha completa</b>	sí

## 2. LOCALIZACIÓN

<b>Institución</b>	Colegiata de Santa María la Mayor de Toro (Zamora), Castilla y León
<b>Notas II</b>	Escultura protogótica de la Edad Media en España/ Iconografía musical

## 3. IDENTIFICACIÓN

<b>Autor</b>	Autor 1: Juan Gil de Zamora /Función: Promotor /Tipo de atribución: Ideación iconográfica.
--------------	--

Autor 2: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución:  
Talla escultórica.

Autor 3: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución:  
Talla escultórica

Autor 4: Domingo Pérez /Función: Pintor/Tipo de atribución:  
Policromía.

**Cronología**                      Finales del s.XIII/ principios del s.XIV. Fecha de inicio y fecha  
final desconocidas

**Título**                              Sin título

#### **4. DESCRIPCIÓN FÍSICA DEL OBJETO**

**Tipo de objeto**                      Altorrelieve

**Técnica**                              Escultura policromada

**Soporte**                              Primera jamba de la derecha; piedra arenisca de Aldeanueva

**Materiales**                          Piedra policromada

**Medidas**                              Medida aprox. 1.56/56 cm

**Descripción  
del objeto**                              Rey David situado en la primera jamba de la derecha del Pórtico  
de la Majestad (occidental) de la Colegiata de Santa María la  
Mayor de Toro: rey músico con cordófono punteado, arpa  
románica

**Fuente de la  
descripción**                              Pórtico de la Majestad de Toro

#### **Observaciones del estado de conservación y restauraciones**

La policromía original es del año 1240. En el año 1408 se realiza  
el primer repinte con colores semejantes. El segundo repinte se  
realiza en el año 1508, y tuvo consecuencias negativas en la  
ornamentación de las roscas de las arquivoltas, en la guarnición

de la portada, en el fondo y en el entorno del pórtico. El tercer repinte se lleva a cabo en 1547, con preparación gruesa de estuco, policromía y dorados. En 1566 se realiza la cuarta intervención, ejecutada por el pintor toresano Alonso González, que limpió y reposicionó la policromía preexistente. En 1774 se realiza el último repinte, llevado a cabo por Santiago Rico con cal y aceite, lo que produjo graves lesiones, al igual que las encaladas decimonónicas (sin lógica cromática alguna).

En el s.XX se elimina la capa pictórica de la bóveda y los enlucidos del pórtico, porque ocasionaron daños en la pintura mural del sol y la luna. En 1941 se demuele el muro que ciega la abertura del pórtico hacia occidente y parte de la tapia del arco del mediodía. A partir de 1987 comienzan las restauraciones modernas, con una primera fase de documentación del estado del pórtico, limpieza en seco, eliminación de repintes y consolidación de la policromía original. En 1988 se limpian 57 figuras de las 140 que hay en el conjunto de arquivoltas. En 1989 se limpian 20 figuras y se consolidan 8, que sufrían riesgo de disgregación. En 1990 se limpian 13 figuras, además de las columnas, y se documenta el estado de las figuras del dintel. Finalmente, en 1991, se construye el nuevo tejado de la capilla de Santo Tomás que protege el Pórtico de la Majestad

**Objetos  
relacionados**

**5. IMAGEN**

**Descripción de la**

**Imagen**

Personaje masculino con cordófono punteado, arpa románica

**Procedencia**

Pórtico de la Majestad de Toro (Zamora)

**Autor de la**

**fotografía**

José Zamorano

<b>Institución V</b>	Estudio fotográfico: Zamorano Fotógrafos
<b>Propietario del ©</b>	Propiedad de la autora
<b>Notas V</b>	Estas fotografías han sido realizadas por el fotógrafo José Zamorano exclusivamente para este Trabajo Fin de Grado

## 6. DESCRIPCIÓN DE ESCENA

<b>Género</b>	Religioso
<b>Tema</b>	Rey David interpretando un instrumento musical
<b>Tipo de escena musical</b>	Escena musical bíblica
<b>Iconclass</b>	731
<b>Descripción de la escena</b>	Rey David portando un cordófono punteado según la clasificación de Hornbostel y Sachs. Músico en la primera jamba de la derecha del Pórtico de la Majestad de Toro
<b>Fuente de la descripción</b>	Sandra Martín Lorenzo, "Los músicos silentes del Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro. Revisión historiográfica e iconográfica" (TFG, Universidad de Valladolid, 2014)
<b>Revisión historiográfica e iconográfica</b>	<b>CORDÓFONO PUNTEADO, ARPA ROMÁNICA</b>

### **Etimología, origen y evolución:**

El término arpa procede del francés *haspe*, alemán *harfe*, inglés *harp* e italiano arpa. Las arpas primitivas como las de ángulo o las de arco tuvieron su origen en Oriente. El arpa fue uno de los instrumentos más cultivados, y aunque su evolución fue lenta, se produjo una variada morfología y terminología, que hoy en día sigue siendo fuente de confusión. Surge en Mesopotamia a mediados del segundo milenio a.C. Distintos tipos de arpa se van

a desarrollar en Egipto (arpa de pie, arpas de hombro, arpas gigantes), pero los primeros conocimientos de este instrumento en Europa se remiten a los Países Nórdicos llegando a Irlanda en el s.V, donde se empezó a formar el arpa románica cuyo desarrollo se va a extender entre los siglos VIII y XV, hasta su derivación en el arpa gótica. No fue hasta el s.IX, cuando su estructura se consolidó y se creó un modelo de arpa continental formado por una caja de resonancia, consola, y columna con un cuerpo más ligero que el tipo de arpa arraigada en Irlanda llamada *cláirseach*. No obstante, el modelo usual de arpa románica era corpudo y de tamaño pequeño, la cual aparece en representaciones de las *Cantigas de Santa María* (nº 380 del códice b12 del Escorial), donde podemos observar una caja bastante curva y una columna bastante arqueada o en la iconografía de Galicia y Asturias de los siglos XII y XIII similares a las arpas anglosajonas, mientras que en Cataluña, Aragón y Navarra destacan dos instrumentos: uno más pequeño y de columna notablemente curvada (de influencia francesa) y otro más estilizado cercano al arpa de los siglos posteriores (Borrajo et al., 1999, 53-55). En el siglo XIV nos vamos a encontrar con dos tamaños claramente definidos: un arpa grande (un ejemplar se encuentra en el Museo de la Historia de los Tejidos de Lyon) y otro portátil (que podemos encontrar en una miniatura de Guillaume de Machaut en la Biblioteca Nacional de París) (Borrajo et al., 1999, 55).

El arpa románica hemos de decir que poseía una gran decoración y su número de cuerdas va a ir en aumento pasando de siete a nueve y finalmente a doce. Este instrumento se solía conocer también como "arpa de bastidor" en la que el brazo superior y la caja de resonancia que sostenían los extremos superior e inferior de las cuerdas, se comunicaban mediante una columna frontal de la que carecían las arpas no europeas. El bastidor medieval solía ser de sauce y las cuerdas de tripa. Posteriormente en el s. XV nos

encontramos ya con el arpa gótica, cuya diferencia era el aumento de octava y una forma más estilizada.

### **Descripción:**

Este instrumento aquí representado se consideró en la Edad Media un tributo al rey David, por ello encontramos este tipo de representaciones.

En la imagen se representa al rey David interpretando el arpa románica, en la cual se pueden diferenciar las diferentes partes; la consola, la columna y la caja de resonancia con unos orificios tornavoces con forma de decoración. El número de cuerdas no es fácil de descifrar, ya que la posición del intérprete no lo permite, pero probablemente posea seis órdenes que van desde la columna al clavijero, paralelas a la caja de resonancia. Esto me lleva a pensar que es un arpa anómala, y que su representación es ficticia, ya que las cuerdas normalmente parten de la caja de resonancia hasta el clavijero, paralelas a la columna. En las miniaturas de los Beatos aparece representada con una caja bastante curva y una columna arqueada, semejante al representado en las *Cantigas de Santa María*. El rey David aparece tañendo el arpa de pie, sosteniendo esta con la mano izquierda mediante un agarre en la parte superior de la caja de resonancia y punteándola con los dedos de la mano derecha. Las técnicas de ejecución fueron varias, pero la más común era pulsar las cuerdas con los dedos de la mano derecha y usar la mano izquierda a modo de cejilla para lograr la emisión de armónicos. La digitación se realizaba con los dedos; pulgar, índice y medio y se apagaban con las manos extendidas. Este instrumento fue muy apreciado en la música culta, sobre todo en los reinos hispánicos de Cataluña, Aragón, Castilla y Navarra.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

1. Álvarez Martínez, M<sup>a</sup> del Rosario. *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos 1*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1982.
2. Sachs, Curt. *Historia de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Centurión, 1940.
3. Andrés, Ramón. *Diccionario de la música: mitología, magia y religión*. Barcelona: Acantilado, 2012.
4. Borrajo, Efrén; Rosal Calvo-Manzano, María; Linage, Antonio; Ruíz Maldonado Margarita y Villanueva Carlos. *El arpa románica en el Camino de Santiago y su entorno socio-cultural*. Madrid: Arlu ediciones, 1999.

### Observaciones



## 1. CONTROL

<b>Número de ficha</b>	24
<b>Catalogador</b>	Sandra Martín Lorenzo
<b>Signatura</b>	I/ICON/TROM.
<b>Fecha de creación</b>	Del 1 de abril al 15 de julio del 2014
<b>Ficha completa</b>	sí

## 2. LOCALIZACIÓN



<b>Institución</b>	Colegiata de Santa María la Mayor de Toro (Zamora), Castilla y León
<b>Notas II</b>	Escultura protogótica de la Edad Media en España/ Iconografía musical

### 3. IDENTIFICACIÓN

<b>Autor</b>	Autor 1: Juan Gil de Zamora /Función: Promotor /Tipo de atribución: Ideación iconográfica. Autor 2: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica. Autor 3: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica Autor 4: Domingo Pérez /Función: Pintor/Tipo de atribución: Policromía.
<b>Cronología</b>	Finales del s.XIII/ principios del s.XIV. Fecha de inicio y fecha final desconocidas
<b>Título</b>	Sin título

### 4. DESCRIPCIÓN FÍSICA DEL OBJETO

<b>Tipo de objeto</b>	Altorrelieve
<b>Técnica</b>	Escultura policromada
<b>Soporte</b>	Última banda de la rosca; piedra arenisca de Aldeanueva
<b>Materiales</b>	Piedra policromada
<b>Medidas</b>	
<b>Descripción del objeto</b>	Ángel músico situado en la última banda de la rosca del Pórtico de la Majestad (occidental) de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro: ángel músico con aerófono, trompeta recta tipo añafil
<b>Fuente de la</b>	

**descripción** Pórtico de la Majestad de Toro

### **Observaciones del estado**

#### **de conservación y restauraciones**

La policromía original es del año 1240. En el año 1408 se realiza el primer repinte con colores semejantes. El segundo repinte se realiza en el año 1508, y tuvo consecuencias negativas en la ornamentación de las roscas de las arquivoltas, en la guarnición de la portada, en el fondo y en el entorno del pórtico. El tercer repinte se lleva a cabo en 1547, con preparación gruesa de estuco, policromía y dorados. En 1566 se realiza la cuarta intervención, ejecutada por el pintor toresano Alonso González, que limpió y reposicionó la policromía preexistente. En 1774 se realiza el último repinte, llevado a cabo por Santiago Rico con cal y aceite, lo que produjo graves lesiones, al igual que las encaladas decimonónicas (sin lógica cromática alguna).

En el s.XX se elimina la capa pictórica de la bóveda y los enlucidos del pórtico, porque ocasionaron daños en la pintura mural del sol y la luna. En 1941 se demuele el muro que ciega la abertura del pórtico hacia occidente y parte de la tapia del arco del mediodía. A partir de 1987 comienzan las restauraciones modernas, con una primera fase de documentación del estado del pórtico, limpieza en seco, eliminación de repintes y consolidación de la policromía original. En 1988 se limpian 57 figuras de las 140 que hay en el conjunto de arquivoltas. En 1989 se limpian 20 figuras y se consolidan 8, que sufrían riesgo de disgregación. En 1990 se limpian 13 figuras, además de las columnas, y se documenta el estado de las figuras del dintel. Finalmente, en 1991, se construye el nuevo tejado de la capilla de Santo Tomás que protege el Pórtico de la Majestad

### **Objetos**

relacionados

## 5. IMAGEN

### Descripción de la

<b>Imagen</b>	Personaje masculino con aerófono, trompeta recta tipo añafil
<b>Procedencia</b>	Pórtico de la Majestad de Toro (Zamora)
<b>Autor de la fotografía</b>	José Zamorano
<b>Institución V</b>	Estudio fotográfico: Zamorano Fotógrafos
<b>Propietario del ©</b>	Propiedad de la autora
<b>Notas V</b>	Estas fotografías han sido realizadas por el fotógrafo José Zamorano exclusivamente para este Trabajo Fin de Grado

## 6. DESCRIPCIÓN DE ESCENA

<b>Género</b>	Religioso
<b>Tema</b>	Ángel músico a las puertas del infierno con un instrumento musical de señales, trompeta recta tipo añafil
<b>Tipo de escena musical</b>	Escena musical bíblica
<b>Iconclass</b>	731
<b>Descripción de la escena</b>	Ángel músico portando un aerófono según la clasificación de Hornbostel y Sachs. Músico de la última banda de la rosca, en las puertas del infierno del Pórtico de la Majestad de Toro
<b>Fuente de la descripción</b>	Sandra Martín Lorenzo, "Los músicos silentes del Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro. Revisión historiográfica e iconográfica" (TFG, Universidad de Valladolid, 2014)
<b>Revisión historiográfica</b>	

**Etimología, origen y evolución:**

El término de añafil proviene del vocablo *nafir o nefir*, trompeta morisca (coexistente con el nombre latino de *trumba*), distinta de la trompeta bastarda. Corominas indica que significa "señal de ataque". Tras la extinción del imperio romano un instrumento análogo a la tuba se reintrodujo por los árabes, por medio de las cruzadas, en la Península Ibérica, denominado añafil. En la Baja Edad Media pierde su carácter bélico para convertirse en un instrumento más protocolario y poco a poco fue perdiendo su uso militar como instrumento de señales en el s. XV, hasta que finalmente el término que quedó vigente en el s. XVI fue el de trompa y trompeta. Este instrumento aparece nombrado en literatura, en el poema de Fernán González y en el *Libro de Alexandre*. En el *Libro de Flores y Blancaflor* del s.XV se dice:

- "así como la oración fue acabada, mandaron tocar dos añafiles" -

En la *Pícara Justina* de 1605 de Francisco López de Úbeda se expone:

- "añafiles y tambores en entierro de capitán general" -

Y San Sebastián de Covarrubias en 1611 menciona:

- "género de trompeta, igual y derecha y sin bueltas, de que usaban los moros; eran de metal, como las demás y las reales de plata" -

Este tipo de trompeta romana (de la que se conserva un ejemplar en el Museo Etrusco de Roma) posee un equivalente con el *salpinx griego*. Está provista de boquilla a veces de marfil, hueso o metal, cuyo pabellón acampanado oscilaba en torno a dos centímetros y medio de diámetro, mientras que la embocadura era de un centímetro y el sonido se producía mediante la vibración de los labios en la boquilla. Se vincula con la música del ámbito militar, aunque también con las festividades civiles y con lo funeral, donde los *tubicines* se representaban al lado de músicos de *cornu*, *lituus* y *tibia*, puesto que servía para avisar y sobre todo dramatizar un acto en sí (Andrés, 2012, 1610). Además de las funciones bélicas y funerarias participaba asiduamente en los templos. Hay que decir, que en concreto había una fiesta de purificación denominada *tubilustrium* celebrada entre el 23 de marzo y el 23 de mayo para tocar públicamente las tubas, empleadas en sacrificios y en rituales. Su nombre al igual que la trompa simbolizará un atributo de deidad. Finalmente, con la llegada del Renacimiento surgieron nuevos modelos de trompetas que provocaron el declive de las anteriores, como la trompeta heráldica, curvándose y evolucionando hasta concluir en la trompeta barroca. Ya en el s. XIX se le incorporaron llaves y pistones, con características más próximas a las actuales.

### **Descripción:**

En la imagen podemos ver un ángel tocando una trompeta recta tipo añafil. El instrumento consta de un tubo cilíndrico largo (de 1'5 m de longitud aproximadamente) en cuyo comienzo posee una embocadura con forma de embudo finalizando en forma acampanada. Es un instrumento que por su simbología y utilidad

va a aparecer en numerosas representaciones iconográficas a partir del s. XII.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

1. Álvarez Martínez, M<sup>a</sup> del Rosario. *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos 1*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1982.
2. Sachs, Curt. *Historia de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Centurión, 1940.
3. Andrés, Ramón. *Diccionario de la música: mitología, magia y religión*. Barcelona: Acantilado, 2012.

## Observaciones



## 1. CONTROL

<b>Número de ficha</b>	25
<b>Catalogador</b>	Sandra Martín Lorenzo
<b>Signatura</b>	I/ICON/TROM.
<b>Fecha de creación</b>	Del 1 de abril al 15 de julio del 2014
<b>Ficha completa</b>	sí

## 2. LOCALIZACIÓN

<b>Institución</b>	Colegiata de Santa María la Mayor de Toro (Zamora), Castilla y León
--------------------	---

**Notas II** Escultura protogótica de la Edad Media en España/ Iconografía musical

### 3. IDENTIFICACIÓN

**Autor** Autor 1: Juan Gil de Zamora /Función: Promotor /Tipo de atribución: Ideación iconográfica.  
Autor 2: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica.  
Autor 3: Desconocido /Función: Escultor/Tipo de atribución: Talla escultórica  
Autor 4: Domingo Pérez /Función: Pintor/Tipo de atribución: Policromía.

**Cronología** Finales del s.XIII/ principios del s.XIV. Fecha de inicio y fecha final desconocidas

**Título** Sin título

### 4. DESCRIPCIÓN FÍSICA DEL OBJETO

**Tipo de objeto** Altorrelieve

**Técnica** Escultura policromada

**Soporte** Última banda de la rosca; piedra arenisca de Aldeanueva

**Materiales** Piedra policromada

**Medidas**

**Descripción del objeto** Ángel músico situado en la última banda de la rosca del Pórtico de la Majestad (occidental) de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro: ángel músico con aerófono, trompeta recta tipo añafil

**Fuente de la descripción** Pórtico de la Majestad de Toro

**Observaciones del estado  
de conservación y  
restauraciones**

La policromía original es del año 1240. En el año 1408 se realiza el primer repinte con colores semejantes. El segundo repinte se realiza en el año 1508, y tuvo consecuencias negativas en la ornamentación de las roscas de las arquivoltas, en la guarnición de la portada, en el fondo y en el entorno del pórtico. El tercer repinte se lleva a cabo en 1547, con preparación gruesa de estuco, policromía y dorados. En 1566 se realiza la cuarta intervención, ejecutada por el pintor toresano Alonso González, que limpió y reposicionó la policromía preexistente. En 1774 se realiza el último repinte, llevado a cabo por Santiago Rico con cal y aceite, lo que produjo graves lesiones, al igual que las encaladas decimonónicas (sin lógica cromática alguna).

En el s.XX se elimina la capa pictórica de la bóveda y los enlucidos del pórtico, porque ocasionaron daños en la pintura mural del sol y la luna. En 1941 se demuele el muro que ciega la abertura del pórtico hacia occidente y parte de la tapia del arco del mediodía. A partir de 1987 comienzan las restauraciones modernas, con una primera fase de documentación del estado del pórtico, limpieza en seco, eliminación de repintes y consolidación de la policromía original. En 1988 se limpian 57 figuras de las 140 que hay en el conjunto de arquivoltas. En 1989 se limpian 20 figuras y se consolidan 8, que sufrían riesgo de disgregación. En 1990 se limpian 13 figuras, además de las columnas, y se documenta el estado de las figuras del dintel. Finalmente, en 1991, se construye el nuevo tejado de la capilla de Santo Tomás que protege el Pórtico de la Majestad

**Objetos  
relacionados**



## 5. IMAGEN

### Descripción de la

<b>Imagen</b>	Personaje masculino con aerófono, trompeta recta tipo añafil
<b>Procedencia</b>	Pórtico de la Majestad de Toro (Zamora)
<b>Autor de la fotografía</b>	José Zamorano
<b>Institución V</b>	Estudio fotográfico: Zamorano Fotógrafos
<b>Propietario del ©</b>	Propiedad de la autora
<b>Notas V</b>	Estas fotografías han sido realizadas por el fotógrafo José Zamorano exclusivamente para este Trabajo Fin de Grado

## 6. DESCRIPCIÓN DE ESCENA

<b>Género</b>	Religioso
<b>Tema</b>	Ángel músico a las puertas del paraíso con un instrumento musical de señales, trompeta recta tipo añafil
<b>Tipo de escena musical</b>	Escena musical bíblica
<b>Iconclass</b>	731
<b>Descripción de la escena</b>	Ángel músico portando un aerófono según la clasificación de Hornbostel y Sachs. Músico de la última banda de la rosca, en las puertas del paraíso del Pórtico de la Majestad de Toro
<b>Fuente de la descripción</b>	Sandra Martín Lorenzo, "Los músicos silentes del Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro. Revisión historiográfica e iconográfica" (TFG, Universidad de Valladolid, 2014)
<b>Revisión historiográfica e iconográfica</b>	<b>AERÓFONO, TROMPETA RECTA TIPO AÑAFIL</b>

### **Etimología, origen y evolución:**

El término de añafil proviene del vocablo *nafir o nefir*, trompeta morisca (coexistente con el nombre latino de *trumba*), distinta de la trompeta bastarda. Corominas indica que significa "señal de ataque". Tras la extinción del imperio romano un instrumento análogo a la tuba se reintrodujo por los árabes, por medio de las cruzadas, en la Península Ibérica, denominado añafil. En la Baja Edad Media pierde su carácter bélico para convertirse en un instrumento más protocolario y poco a poco fue perdiendo su uso militar como instrumento de señales en el s. XV, hasta que finalmente el término que quedó vigente en el s. XVI fue el de trompa y trompeta. Este instrumento aparece nombrado en literatura, en el poema de Fernán González y en el *Libro de Alexandre*. En el *Libro de Flores y Blancaflor* del s.XV se dice:

- "así como la oración fue acabada, mandaron tocar dos añafiles"-

En la *Pícara Justina* de 1605 de Francisco López de Úbeda se expone:

- "añafiles y tambores en entierro de capitán general"-

Y San Sebastián de Covarrubias en 1611 menciona:

- "género de trompeta, igual y derecha y sin bueltas, de que usaban los moros; eran de metal, como las demás y las reales de plata"-

Este tipo de trompeta romana (de la que se conserva un ejemplar en el Museo Etrusco de Roma) posee un equivalente con el *salpinx griego*. Está provista de boquilla a veces de marfil, hueso o metal, cuyo pabellón acampanado oscilaba en torno a dos centímetros y medio de diámetro, mientras que la embocadura era de un centímetro y el sonido se producía mediante la vibración de los labios en la boquilla. Se vincula con la música del ámbito militar, aunque también con las festividades civiles y con lo funeral, donde los *tubicines* se representaban al lado de músicos de *cornu*, *lituus* y *tibia*, puesto que servía para avisar y sobre todo dramatizar un acto en sí (Andrés, 2012, 1610). Además de las funciones bélicas y funerarias participaba asiduamente en los templos. Hay que decir, que en concreto había una fiesta de purificación denominada *tubilustrium* celebrada entre el 23 de marzo y el 23 de mayo para tocar públicamente las tubas, empleadas en sacrificios y en rituales. Su nombre al igual que la trompa simbolizará un atributo de deidad. Finalmente, con la llegada del Renacimiento surgieron nuevos modelos de trompetas que provocaron el declive de las anteriores, como la trompeta heráldica, curvándose y evolucionando hasta concluir en la trompeta barroca. Ya en el s. XIX se le incorporaron llaves y pistones, con características más próximas a las actuales.

### **Descripción:**

En la imagen podemos ver un ángel tocando una trompeta recta tipo añafil. El instrumento consta de un tubo cilíndrico largo (de 1'5 m de longitud aproximadamente) en cuyo comienzo posee una embocadura con forma de embudo finalizando en forma acampanada. Es un instrumento que por su simbología y utilidad va a aparecer en numerosas representaciones iconográficas a partir del s. XII.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

1. Álvarez Martínez, M<sup>a</sup> del Rosario. *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos 1*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1982.
2. Sachs, Curt. *Historia de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Centurión, 1940.
3. Andrés, Ramón. *Diccionario de la música: mitología, magia y religión*. Barcelona: Acantilado, 2012.

## Observaciones

#### **IV. CONCLUSIONES**



Concluido este Trabajo Fin de Grado debo decir que tanto el objetivo principal como los subsidiarios han sido cumplidos satisfactoriamente. Por un lado, se ha podido realizar una revisión bibliográfica, gracias a la cual he podido detectar los puntos comunes y aquellos conflictivos barajados por la literatura científica y situar historiográficamente el objeto de estudio, demostrando el interés que la aplicación de la iconografía musical tiene para el entendimiento holístico de este conjunto monumental. Sobre dicha contextualización, y tras revisar cada uno de los estudios organológicos realizados en España sobre instrumentos musicales en este periodo, el estudio iconográfico y organológico de los “músicos silentes” del Pórtico de la Majestad de Toro -corpus central del TFG- ha demostrado la utilidad y viabilidad del modelo catalográfico empleado, si bien adecuándolo a las necesidades fácticas y limitaciones que moldean estas páginas. El escrutinio detallado del Pórtico de la Majestad de Toro ha demostrado la gran influencia que tuvo el Camino de Santiago en España durante la Edad Media y cómo las peregrinaciones articuladas por la ruta jacobea fueron la fuente más importante de difusión de la iconografía musical en la España medieval.

A pesar de carecer de fuentes originales escritas que puedan avalar de manera tradicional la fiabilidad del estudio, he comprobado que se pueden seguir otras directrices atendiendo al valor documental de las imágenes artísticas, la comparación de sus características y la evolución de los detalles iconográficos, particularmente relevantes en el caso de los instrumentos musicales. Un punto de conexión fundamental entre la iconografía musical y su contexto cultural reside en la importancia de las devociones particulares (el culto mariano) o las escenas propedéuticas asociadas (*topoi* como el purgatorio, etc.), que proporcionan datos clave para entender el tratamiento y la difusión temática entre diversas áreas geográficas y su tránsito por diversas demarcaciones cronológicas.

Puedo decir, que la iconografía musical del Pórtico de la Majestad refleja claramente la imposibilidad de conocer los instrumentos medievales excepto por su medio, si bien, la revisión organológica efectuada también ha puesto de relieve sus propias restricciones, pues, y al margen del aspecto exterior del instrumento que revela aspectos genéricos de la morfología estructural, cuestiones como el detalle de los

materiales constructivos, los grosores o las tensiones de las cuerdas, las afinaciones y mecanismos internos... son, imposibles de dilucidar. Son los aspectos culturales de la música histórica los más beneficiados por la iconografía, potencialmente de gran utilidad para intuir cómo se ejecutaban los instrumentos y, en ocasiones, incluso precisar cuestiones relativas a la eventual existencia o no de agrupaciones o conjuntos instrumentales, etc. En este sentido, el Pórtico de la Majestad refleja las cuatro grandes familias instrumentales; cordófonos, membranófonos, aerófonos e idiófonos, lo que plantea unas ricas posibilidades organológicas e iconográficas que podrían ser desarrolladas en iniciativas de mayor enjundia y ambición, pues éste trabajo sólo pretende sentar una primera (y provisional) base para futuras revisiones y aproximaciones.



#### **IV. BIBLIOGRAFÍA**



- Álvarez Martínez, M<sup>a</sup> del Rosario. *Homenaje a Alfonso Trujillo. Aportaciones para un estudio organográfico en la plena edad media. Los instrumentos musicales en los beatos*. Tenerife: Act, 1982.
- Álvarez Martínez, M<sup>a</sup> del Rosario. *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos*. Vol 1. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1982.
- Álvarez Martínez, M<sup>a</sup> del Rosario. *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos*. Vol 2. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1982.
- Álvarez Martínez, M<sup>a</sup> del Rosario. *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos*. Vol 3. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1982.
- Álvarez Martínez, M<sup>a</sup> del Rosario y Rossello, Guillermo. “Hallazgo de tambores de la España islámica (siglos X al XIV). *Revista de musicología*, XII, núm. 2 (1989): 411-421.
- Álvarez Martínez, M<sup>a</sup> del Rosario. “El arpa cromática en la España Medieval”. *Revista de Musicología*, núm. 1-2 (1983): 135-141.
- Álvarez Martínez, M<sup>a</sup> del Rosario. “El camino del arpa-cítara bizantina hacia los países del Mediterráneo occidental en la plena Edad Media”. *Revista de musicología*, vol. 22, núm. 1 (1999): 11-48.
- Álvarez Martínez, M<sup>a</sup> del Rosario. “Incidencia de una forma de trabajo en la representación de los instrumentos musicales: la copia de códices en la alta y plena Edad Media “. *Nasarre*. vol.23 (2007): 53-86.
- Álvarez Martínez, M<sup>a</sup> del Rosario. “Instrumentos bizantinos en la pintura medieval del Museo Diocesano de Palma de Mallorca”. *De Musica Hispana et aliis. Miscelánea en honor al profesor Dr. José López Calo*, coord. por Emilio Casares Rodicio y Carlos Villanueva. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1990: 43-53.

- Álvarez Martínez, M<sup>a</sup> del 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 (Universidad Autónoma de Madrid)*, núm. 5 (1993): 201-218.
- Álvarez Martínez, M<sup>a</sup> del Rosario. “La iconografía musical en el monasterio de Santo Domingo de Silos”. *Revista de Musicología*, vol.15, núm. 2-3 (1992): 579-624.
- Álvarez Martínez, M<sup>a</sup> del Rosario. “La iconografía musical hispánica en la Edad Media en relación con los criterios estéticos de las diferentes etapas artísticas”. *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*, núm. 1 (1987): 46-61.
- Álvarez Martínez, M<sup>a</sup> del Rosario. “Las pinturas con instrumentos musicales del techo de la catedral de Teruel, documento iconográfico coetáneo de los códices de las Cantigas”. *Revista de Musicología*, núm. 11 (1988): 31-64
- Álvarez Martínez, M<sup>a</sup> del Rosario. “Los instrumentos musicales del Apocalipsis figurado de los Duques de Saboya: entre el símbolo y la realidad”. *Nasarre, Revista Aragonesa de Musicología*, núm. 5 (1989): 41-84
- Álvarez Martínez, M<sup>a</sup> del Rosario. “Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos: su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos”. *Revista de Musicología*, núm. 10 (1987): 67-95
- Álvarez Martínez, M<sup>a</sup> del Rosario. *Aportaciones para un estudio organográfico en la Plena Edad Media. Los instrumentos musicales en los Beatos*. Tenerife: Cabildo Insular de Tenerife, Aula de Cultura, 1982.
- Álvarez Martínez, María del Rosario. “Iconografía musical y organología: un estado de la cuestión”. *Revista de musicología*, 20 núm. 2 (1997): 767-782.
- Álvarez Carballido, Eduardo. “Escultura en Galicia. Los gaiteros”. *Galicia Histórica*, núm. 2 (noviembre-diciembre 1903): 804-807.
- Aragonés Estella, María Esperanza. “Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago Navarro”. *Príncipe de Viana*, núm. 199 (mayo-agosto 1993): 247-280.
- Anglés, Higinio. *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*. Barcelona: Diputación Provincial, 1958-1964.

- Andrés Ordax, Salvador. *Iconografía cristológica a finales de la Edad Media: el crucero de Sasamón*. Badajoz: Universidad de Extremadura: 1986.
- Andrés Ordax, Salvador. *Iconografía Jacobea en Castilla y León*. Valladolid: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, 1993.
- Andrés, Ramón. *Diccionario de la música: mitología, magia y religión*. Barcelona: Acantilado, 2012.
- Arcipreste Chillón, Bartolomé. *La portada del Juicio Final de la Colegiata de Toro*. Zamora: el correo de Zamora, 1938.
- Arana, Ramón. "Solo de Gaita". *Boletín de la Real Academia Gallega*, núm. 43 y 45 (1911): 1-23.
- Aviñoa, Xosé. *La guitarra*. Madrid: Daimon-Manuel Tamayo, 1985.
- Baines, Anthony. *Historia de los instrumentos musicales*. Trad. José M. Martín Triana. Madrid: Taurus, 1988.
- Baschet, Jérôme. *Testo e immagine nell'Alto Medioevo*. Spoleto: Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1994.
- Ballester i Gibert, Jordi. "La cornamusa y el pastor en la iconografía catalano-aragonesa de los S XIV y XV". *Revista de musicología*, vol.20, núm. 2, (1997): 811-832.
- Ballester i Gibert, Jordi. "Retablos marianos tardomedievales con ángeles músicos procedentes del antiguo reino de Aragón. Catálogo". *Revista de Musicología*, XIII, núm. 1 (1990): 123-201.
- Ballester i Gibert, Jordi. *Iconografía musical a la Corona d'Aragó (1350-1500): els cordòfons representats en la pintura sobre taula, catàleg iconogràfic i estudi organològic*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 1995.
- Ballester Jordi. "Iconografía musical: una disciplina entre la musicología y la historia del arte". *Edades: revista de Historia*, núm. 10 (2002): 147-156.
- Brenet, Michel. *Diccionario de la Música histórico y técnico*. Barcelona: Iberia, 1976.

- Ballester i Gibert, Jordi. "La fídula tardomedieval a la Corona d'Aragó: anàlisi iconogràfica d'un problema organològic". *Recerca musicològica*, núm. 13 (1998): 21-39.
- Barrenechea, José Mariano. *Alboka: entorno folklórico*. Navarra: Archivo P. Donostia, 1976.
- Borrajo, Efrén; Rosal Calvo-Manzano, María; Linage, Antonio; Ruiz Maldonado, Margarita y Villanueva, Carlos. *El arpa románica en el Camino de Santiago y su entorno socio-cultural*. Madrid: Arlu ediciones, 1999.
- Bilbao, Garbiñe. *Iconografía de las pilas bautismales del románico castellano: Burgos y Palencia*. Burgos: La Olmeda, 1996.
- Bordas Ibáñez, Cristina. "Bibliografía sobre iconografía musical española". *Boletín de AEDOM* (1993): 9-56.
- Bordas, Cristina. "Iconografía musical, proyecto RIdIM en España". *Boletín DM*, Año 11 (2007): 53-55.
- Bonomo, Alessandra y Seebass, Tilman, eds. *Images of Music. Virtual Exhibition I: Sacred Music: Image and Reality*. Innsbruck: Institut für Musikwissenschaft, 2003.
- Castiñeiras González, Manuel Antonio. *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Ariel, 1998.
- Castiñeiras González, Manuel Antonio. "La iconografía de los meses en el arte medieval hispano: siglos XI-XIV". Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 1993.
- Cuadrado, Antonio. *Templo de Santa María la Mayor, Colegiata de Toro*. Toro: imprenta de Manuel Pelayo, 1927.
- Chillón, Bartolomé. *La portada del juicio final de la Colegiata de Toro*. Zamora: el correo de Zamora, 1938.
- Cidón Madrigal, Isabel et al. *Los instrumentos musicales de los pórticos de la Colegiata de Toro*. Valladolid: Consejería de Educación y Cultura, 2001.

- Cirio, Norberto Pablo. "La gaita en la Edad Media: Aportes para su reconstrucción sonora". *Revista de folklore*, núm. 227 (1999): 173.
- Casas y Ruíz del Árbol, F. *Monumentos artísticos de Toro; la Colegiata*. San Sebastián: Escelicer, 1950.
- Casa y Ruíz del Árbol, F. *Motivos de Toro*. Toro: Concejalía de cultura del Excmo. Ayuntamiento de Toro, 1991.
- Collet, Henry y Villalba, Luis. "Contribution à l'étude des Cantigas d'Alphonse le Savant". *Boletín Hispánico*, núm. 3 (julio- septiembre de 1911): 270-290.
- Cendón Fernández, Marta "Iconografía funeraria del obispo en la Castilla de los Trastámara". Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 1996.
- Costas Rodríguez, Jenaro, ed., Juan Gil. *Alabanzas e historia de Zamora*. Zamora: Ayuntamiento de Zamora, 1994.
- Díaz, Joaquín. *Instrumentos populares*. Valladolid: Castilla, 1997.
- Díaz, Joaquín. *Instrumentos populares*. Cuadernos Vallisoletanos 5. Valladolid: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular, 1986.
- Díaz y Díaz, Manuel C. *Index scriptorum Latinorum Medii Aevi Hispanorum*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1958-59.
- De Azpiazu, José. *La guitarra y los guitarristas: Desde los orígenes hasta los tiempos modernos*. Buenos aires: Ricordi, 1961.
- De Madrazo, Pedro. *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Tomo XX. Cuaderno IV. Madrid: establecimiento tipográfico de Fortanet, 1892.
- De Roda, Cecilio. "Les instruments de musique en Espagne au XIIIème siècle". *Report of the Fourth Congress of the International Musical Society* (1912): 332-333.
- De Azcárate, José María *El protogótico hispánico: discurso del profesor José M<sup>a</sup> Azcárate Ristori leído en el acto de su recepción pública el 12 de mayo de 1974*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1974.

- Delihás Wintermütz, James. *Notes on a Well-Tempered Curator*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1983.
- Denis, Valentin. "Musical Instruments in Fifteenth Century Netherlands and Italian Art". *The Galpin Society Journal*, núm. 2 (March 1949): 32-46.
- De Calahorra, Pedro. "Iconografía musical en el románico aragonés". *Aragonia Sacra*, núm. 2 (1987): 59-78.
- De Madrazo, Pedro. *La colegiata de Toro*. Madrid: establecimiento tipográfico de Fortanet, 1892.
- Durán Sanpere, Agustín y Ainaud de Lasarte, J. *Ars Hispanie. Escultura gótica*. Madrid: Plus-Ultra, 1956.
- Ephraim Lessing, Gotthold. *La ilustración y la muerte: dos tratados*. Madrid: Debate/CSIC, 1992.
- Español Bertrán, Francesca. "El "córrer les armes": un aparte caballeresco en las exequias medievales hispanas". *Anuario de estudios medievales II*, núm. 37 (enero-junio 2007): 867-905.
- Ferrero Ferrero, Florián y Ventura Crespo, Concha. *Zamoranos Ilustres*. Zamora: La Opinión-El Correo de Zamora, 1997: 33-40.
- Franco Mata, María Ángela. "Iconografía funeraria gótica en Castilla y León (siglos XIII y XIV)". *De arte: revista de historia del arte*, núm. 2 (2003): 47-86.
- Fagoaga, Luis. "Alboka". *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, núm. 19 (1975): 45-50.
- Grau Lobo, Luis A. *Pinturas murales de la Edad Media en la provincia de Zamora*, Cuadernos de investigación 18. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 2001.
- García-Matos, Manuel. *Instrumentos Musicales Folklóricos de España*. Vol. XI. Madrid: Anuario Musical I. Musicología del CSIC, 1956.
- García-Matos Alonso, M<sup>a</sup> del Carmen. "Algunos instrumentos folklóricos en la Colegiata de Toro". *Revista de folklore*, núm.13 (1982): 15-19.



- Gil López Rodríguez, Juan. "La gaita: Pasado y presente de una tradición". *Eufonía: Didáctica de la música*, núm.9 (1997): 43-56.
- García Páramo, Ana María. "Aportaciones al estudio de la iconografía de los santos en el reino de Castilla". Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1988.
- García de la Fuente, Arturo. "Las Cantigas de Santa María del Rey Sabio. Avance de un estudio artístico-descriptivo de las ilustraciones miniadas de sus códices". *La ciudad de Dios*, núm. 143 (1936): 43-68, 371-389.
- Gómez Barrera, Juan Antonio. "Aproximación al estudio iconográfico de la primera arquivolta del Pórtico de Santo Tomé (Soria)". *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. 14 (2000): 179-200.
- González Montañés, Julio Ignacio. "Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (siglos XI-XV)". Tesis doctoral, Facultad de Geografía e Historia, 2002.
- Gómez Moreno, Manuel. *Catálogo monumental de España, provincia de Zamora*. León: Nebrija, 1980.
- Gómez Gómez, Agustín. "La iconografía de la sociedad en el Beato de San Andrés de Arroyo", *Vida cotidiana en la España medieval*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real/Madrid: Polifemo (1998): 457-494.
- Gómez Gómez, Agustín. "La iconografía de los peregrinos en el arte románico", *Monasterios y peregrinaciones en la España medieval* (2004): 152-173.
- Gómez Gómez, Agustín. "Musicorum et cantorum magna est distantia. Los juglares en el arte románico" *Cuadernos de Arte e Iconografía IV*, núm. 7 (1991): 67-73.
- Gómez Gómez, Agustín. *Consideraciones sobre la iconografía de los juglares en el arte románico*. Madrid: Polifemo, 1999.
- Gómez Gómez, Agustín. "Viajeros en el arte románico: una iconografía de pobres y peregrinos". *Viajes y viajeros en la España medieval* (1989): 399-422.

- Gutiérrez Baños, Fernando. "Sancho IV en la Ribera del Duero: el testimonio de su labor de promoción de las artes". *Biblioteca: estudio e investigación*, núm.16 (2001):255-285.
- Gutiérrez Baños, Fernando. "Iconografía de la crucifixión en Castilla y León: pinturas de los siglos XIII y XIV". *Estudios de Historia del Arte: homenaje al profesor de la Plaza Santiago*, coord. por Jesús María Parrado del Olmo y Fernando Gutiérrez Baños. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2009: 365-372.
- Galván Freile, Fernando. *Representaciones bélicas en el arte figurativo medieval: particularidades del caso hispano*. Navarra: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1999.
- Garnier, François. *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique. Grammaire des gestes*. París: Le Leopard d'Or, 1982-1989.
- García, Pilar Benito. "Instrumentos de cuerda en el libro de Ajedrez, Dados y Tablas de Alfonso X el Sabio". *Reales Sitios*, núm. 90 (1986): 25-36.
- Hammerstein, Reinhold. "Musik und bildende Kunst Zur Theorie und Geschichte ihrer Beziehungen". *Imago musicae 1984: International Yearbook of Musical Iconography*, ed. Tilman Seebass, vol. 1. Durham: Duke University Press, 1984.
- Hernández Díaz, José. *Iconografía medieval de la Madre de Dios en el antiguo reino de Sevilla*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1971.
- Holly, Michael A. *Iconografía e iconología. Saggio sulla storia intellettuale*. Milán: Jaca Books, 1992.
- Iglesias Vilarelle, Antonio. "Los músicos del Pórtico de la Gloria". *El Museo de Pontevedra*, núm. 7 (1952): 35-68.
- Jensen, Sverre. "Reconstrucción de los instrumentos sobre un estudio comparado". *Cuadernos de Música en Compostela*, núm. 2 (1988): 119-172.
- Kinsky, Georg. *Una historia de la música en imágenes*, trad. Eric Blom. London: JM Dent, 1930.
- Lamaña, José María. "Els instruments musicals en un tríptic aragonés de l'any 1390". *Recerca Musicologica*, núm. 1 (1981): 9-69.

- Lamaña, José María. “Los instrumentos musicales en la España Medieval. Sucinto ensayo de clasificación cronológica”. *Miscellanea Barcinonensia*, núm. 33 y 35 (1972): 59-85, 41-72.
- Lamaña, José María. “Los instrumentos musicales en los códices escurialenses”. *Monumentos Históricas de la Música Española*, núm. 1022-1023 (1979): 21-40.
- Lamaña, José María. “Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona”. *Anuario Musical*, núm. 24 (1969): 9-122.
- Le Barbier Ramos, Elena. “Iconografía musical en el románico de Cantabria: Cervatos”. *Revista de musicología*, vol 20, núm. 2 (1997): 797-810. (Ejemplar dedicado a las actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología, La investigación musical en España II).
- Le Barbier Ramos, Elena. *Iconografía musical en las portadas de La Catedral de El Burgo de Osma*. Soria: Diputación Provincial de Soria, 2000.
- Le Barbier Ramos, Elena. "Evolución de la zanfona a través de las imágenes". *Revista anual de historia del Arte*, núm.12 (2006): 141-151.
- Leichtentritt, Hugo. “Was lehren uns die Bildwerke des 14.–17. Jahrhunderts über die Instrumentalmusik ihrer Zeit?”. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, núm. 7 (1915): 604–622.
- Llompart, Gabriel. *La pintura medieval mallorquina: su entorno cultural y su iconografía*, 4 vols. Palma de Mallorca: Luis Ripoll, 1977-80.
- Le Goff, Jacques. *Un Moyen Age en images*. Paris: Hazan, 2000.
- Luengo, Francisco. “Los instrumentos del Pórtico”. *Cuadernos de Música en Compostela*, núm. 2 (1988): 75-117.
- López- Calo, José. “El Pórtico de la Gloria: sus instrumentos musicales”. *IX Centenario de la Catedral de Santiago de Compostela* (1976): 163-206.
- Lacasta Serrano, Jesús Joaquín. “Nuevas aportaciones a la iconografía musical en el románico del Viejo Aragón”. *Nasarre. Revista Aragonesa de musicología*, VI, núm. 2 (1990): 81-163.

- Moráis Morán, José Alberto. *La recuperación de la “ecclesiae primitivae forma” en la escultura del Panteón Real de San Isidoro de León*. León: Publicaciones Universidad de León, 2008.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Poesía juglaresca y juglares: orígenes de las literaturas románicas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- Mariño López, Beatriz. “Contribución a la iconografía del trabajo urbano en el arte medieval hispánico S XI-XIII”. Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 1991.
- Martínez Murillo, María de la Concepción. “Estudio iconográfico y estilístico de las *Biblias Boloñesas* en España (Reino de Castilla): *Biblia del Palacio Real de Madrid* (II-330), *Biblia del Burgo de Osma* (Ms)3, *Biblia del Real Monasterio de El Escorial* (a.I.5), *Biblia de la Biblioteca Nacional* (Vit.21-4)”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1991.
- McCutcheon, Meredith Alice. *Guitar and vihuela: an annotated bibliography*. New York: Pendragon Press, 1985.
- Morais Vallejo, Emilio. “Reinas e infantas en la decoración escultórica del claustro de San Isidoro de León”. *Estudios humanísticos, geografía, historia y arte*, núm. 22 (2001): 211-230.
- Moritz von Hornbostel, Erich y Sachs, Curt. “Classification of Musical Instruments”. *The Galpin Society Journal*, núm. XV (1961): 3-29.
- Navarro Talegón, José. *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*. Zamora: Caja de ahorros provincial de Zamora, 1980.
- Navarro Talegón, José. *Restauración de la portada de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1996.
- Navarro Talegón, José. *La Colegiata de Toro*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2005.

- Navarro Talegón, José; Veliz Bomford, Zahira; Cañedo Angoso, Luis; Illán Gutiérrez, Adelina; y Manso de Zúñiga, Jorge. *Restauración de la portada de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1996.
- Ozaki, Keiko. "La representación de la Zarza Ardiente en "La Anunciación" de El Greco". *Estudios de arte español y latinoamericano*, núm. 15 (2014): 25-34.
- Orjais, José Luis. "Algumas representações de adufes na iconografia medieval galega". *Etno-Folk: revista galega de etnomusicoloxía*, núm. 8 (2007): 111-122.
- Osuna, María Isabel. *La guitarra en la historia*. Madrid: Alpuerto, 1983.
- Páez Martínez, Martín. *Ars Musica de Juan Gil de Zamora*. Murcia: Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, 2010.
- Panum, Ortense. *Stringed Instruments of the Middle Ages: their evolution and development*. London: William Reeves, 1940.
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 2008.
- Panofsky, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1998.
- Payo Hernanz, René Jesús. "Iconografía jacobea en la provincia de Burgos". *IV Congreso internacional de asociaciones jacobeanas: actas de Carrión de los Condes, Palencia* (Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1997): 167-182.
- Puente León, Ricardo. *La Colegiata de Toro: Santa María la Mayor*. León: Albanega, 2004.
- Puente León, Ricardo. *Portadas medievales. La majestad de Toro*. León: Albanega, 2008.
- Porras Robles, Faustino. "Iconografía musical en el románico jacobeo de Castilla y León". *Patrimonio histórico de Castilla y León*, núm. 35 (2008): 51-58.
- Porras Robles, Faustino. "Iconografía musical en la escultura hispano musulmana". *Nasarre: revista aragonesa de musicología*, vol.25, núm. 1 (2009): 39-56.

- Porras Robles, Faustino. "Los instrumentos musicales en la poesía castellana medieval: enumeración y descripción organológica". *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, núm. 12 (2008): 113-136.
- Pedrell, Felipe. *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española*. Barcelona: Juan Gili, 1901.
- Perales de la Cal, Ramón. "Alegorías musicales en tapices del Patrimonio Nacional". *Reales Sitios*, núm. 54 (1977): 21-28; *ivi*, núm. 55 (1978): 45-56; *ivi*, núm. 57 (1978): 45-56; *ivi*, núm.59 (1979): 17-24.
- Perales de la Cal, Ramón. "Iconografía musical arqueológica de Soria". *Actas del I Symposium de Arqueología Soriana*, coord. Carlos de la Casa Martínez (1984): 539-556.
- Pérez, Ángel Vicente. "La gaita de fole". *Revista de folklore*, núm. 258 (2002): 212-216.
- Quiñones Costa, Ana María. "La decoración vegetal en la Alta Edad Media Española: su simbolismo". Tesis doctoral, Departamento de arte medieval, 1992.
- Radole, Giuseppe. *Laúd, guitarra y vihuela: historia y literatura*. Barcelona: Don Bosco, 1982.
- Ramos de Castro, Guadalupe. *El arte románico en la provincia de Zamora*. Zamora: Diputación provincial de Zamora, 1977.
- Raynaud, Christiane. *Le commentaire de document figuré en histoire médiévale*. Paris: A. Colin, 1997.
- Rey, Pepe. "La guitarra en la Edad Media". Coord: Eusebio Rioja. *La guitarra en la historia (I, II y III): I, II y III Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra*, núm. 1 (1990): 7-20.
- Rey, Pepe. "La guitarra en la Baja Edad Media". *Catálogo de la exposición, La guitarra española* (1991): 49-60.
- Rey Marcos, Juan José/Navarro Antonio. *Los instrumentos de púa en España: bandurria, cítola y "laúdes españoles"*. Madrid: Alianza, 1993.

- Rivera de las Heras, José Ángel. *Toro: Iglesia de Santa María la Mayor. Iglesias mudéjares*. Oviedo: Nobel, 2006.
- Rodríguez Barral, Paulino. *La imagen del judío en la España Medieval: el conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009.
- Rodríguez Suso, M<sup>a</sup> Carmen “Un ejemplo de iconografía musical: María Lactans y los ángeles en la Cataluña bajomedieval”. *Cuadernos de Sección. Música*, núm. 4 (1988): 7-34.
- Ruiz Maldonado, Margarita. “Reflexiones en torno a la Portada de la Majestad: Colegiata de Toro (Zamora)”. *Goya: revista de arte*, núm. 263 (1998): 75-87.
- Rey, Juan José. “Les instruments de musique de l’Espagne medievale”. *Instruments de Musique Espagnols du XVIe au XIXe siècle*. Bruxelles: Générale de Banque, 1985: 31-44.
- Rey, Juan José. “Un instrumento punteado del s.XIII en España. Estudio de iconografía musical”. *Música y Arte*, núm. 2, 3, 4 (septiembre/octubre/noviembre de 1975): 35-40, 46-52, 34-36.
- Ripa, Cesare. *Iconología; overo descrittione di diversi imagini cavate dall’antichità et di propria inventione*. Roma: Appresso Lepido Facii G. Olms, 1603. <http://bivio.filosofia.sns.it/bvWorkTOC.php?authorSign=RipaCesare&titleSign=Iconologia1603>, acceso 15/3/2014.
- Romero de Lecea, Carlos. *Trompetas y cítaras en los códices de Beato de Liébana*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1977.
- Rodríguez Suso, Carmen. *Prontuario de musicología. Música, sonido, sociedad*. Barcelona: Clivis, 2002.
- Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano: introducción general*. Barcelona: Serbal, 2000.
- Rincón García, Wifredo. “Aproximación a la iconografía de dos santos del Camino de Santiago: Santo Domingo de la Calzada y San Juan de Ortega”. *El Camino de*

- Santiago: La hospitalidad monástica y las peregrinaciones*, coord. Horacio Santiago Otero (1992): 221-228.
- Rey, Juan José; Navarro, Antonio. *Los instrumentos de púa en España: bandurria, cítola y laúdes españoles*. Madrid: Alianza, 1993.
- Ramón, Andrés. *Diccionario de los instrumentos musicales: de Pindaro a J.S. Bach*. Barcelona: Biblograf, 1995.
- Ruiz (Arcipreste de Hita), Juan. *Libro del Buen Amor*, ed. de Alberto Blecua. Madrid: Cátedra, 1992.
- Sadie, Stanley. Harp: Ann Griffiths/Joan Rimmer. *The New Grove dictionary of music and musicians*. T VIII. London: Macmillan, 1998.
- Sadie, Stanley. Psaltery: James W. Mc Kinnon/ Mary Remnant. *The New Grove dictionary of music and musicians*. T XV. London: Macmillan, 1998.
- Sadie, Stanley. Flute: Howard Mayer Brown. *The New Grove dictionary of music and musicians*. T VI. London: Macmillan, 1998.
- Sadie, Stanley. Drum: James Blades. *The New Grove dictionary of music and musicians*. T V. London: Macmillan, 1998.
- Sadie, Stanley. Tambourine: James Blades. *The New Grove dictionary of music and musicians*. T XVIII. London: Macmillan, 1998.
- Sadie, Stanley. Bagpipe: William A. Cocks/Roderick D. Cannon. *The New Grove dictionary of music and musicians*. T II. London: Macmillan, 1998.
- Sadie, Stanley. Horn; Reginald Morley-Pegge/Frank Hawkins/Richard Merewether. *The New Grove dictionary of music and musicians*. T VIII. London: Macmillan, 1998.
- Sachs, Curt. *Historia universal de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Centurión, 1940.



- Sachs, Curt. *Altägyptische Musikinstrumente*. Leipzig: J. C. Hinrichs, 1920.
- Sommi Picenardi, Giorgio. *Dizionario biografico dei musicisti e fabbricatori di strumenti musicali cremonesi*. Iconografía: Alberto Basso. Turnhout: Brepols, 1997.
- Santalices, Faustino. *La zanfona: esbozo de método relativo a este ancestral instrumento y breve estudio histórico-literario y técnico con esquemas e ilustraciones para su aprendizaje*. Vigo: Ir Indo, 2000.
- Salazar, Adolfo. *La música en la sociedad Europea. II, hasta finales del siglo XVIII*. Madrid: Alianza, 1983.
- Salazar, Adolfo. *La música de España, desde las cuevas prehistóricas hasta el siglo XVI*. Madrid: Espasa Calpe, 1972.
- Sagaseta, Aurelio. “Instrumentos musicales en Navarra (siglos IX al XIX)”. *Euskora* (diciembre 1983): 21-25.
- Sicart Giménez, Ángel. *La iconografía de Santiago ecuestre en la Edad Media*. Santiago de Compostela: Compostellanum, 1982.
- Singul Lorenzo, Francisco. “Una obra maestra de la escultura gótica italiana: el crucificado de Santa María de Muros (A Coruña)”. *Cuadernos de estudios gallegos*, vol.58, núm. 124 (2011): 99-110.
- Schmitt, Jean-Claude y Baschet, Jérôme. *L'image: fonctions et usages des images dans l'Occident médiévale*. Paris: Le Leopard d'Or, 1995.
- Serrano Fatigati, Enrique. *Instrumentos Músicos en las Miniaturas de los Códices Españoles, S X al XIII*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1901.
- Saxl, Fritz. *La vida de las imágenes, estudios iconográficos sobre el arte en la Edad Media*, trad. Federico Zaragoza Alberich. Madrid: Alianza, 1989.
- Sánchez Domínguez, Lucía. “La gloria de María entre el cielo y el infierno: revisión de la iconografía de la Puerta de la Majestad de la Colegiata de Toro: Fray Juan Gil de Zamora ¿posible autor del programa?” *Congreso Internacional “La Catedral*

- de León en la Edad Media*”, coords. Joaquín Yarza Luaces, M<sup>a</sup> Victoria Herráez Ortega y Gerardo Boto Varela (2003): 637-648.
- Sánchez Ameijeiras, Rocío. “Investigaciones iconográficas sobre la escultura funeraria del s XIII en Castilla y León”. Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 1993.
- Sebastián López, Santiago. *Iconografía medieval*. Donostia: Argitaletxea, 1988.
- Sebastián López, Santiago. *Mensaje simbólico del arte medieval: arquitectura, liturgia e iconografía*. Madrid: Encuentro, 2009.
- Seebass, Tilman, coord. *Images of Music. Virtual Exhibition II: Rhythm in Music and Dance*. Innsbruck: Institut für Musikwissenschaft, 2003.
- Seebass, Tilman, coord. *Images of Music. Virtual Exhibition III: Musical Myths: From Antiquity to Modern Times*. Innsbruck: Institut für Musikwissenschaft, 2003.
- Torres Mulas, Jacinto. “El mirlitón, instrumento de música alta”. *Revista de musicología*, núm. 1-2 (1980): 267-278.
- Torres Mulas, Jacinto. “Las miniaturas de las Cantigas. Su importancia organológica”. *Ritmo*, núm. 550 (1984): 41-48.
- Torres Mulas, Jacinto. “Los instrumentos de música en las miniaturas de las Cantigas de Santa María”. *Bellas Artes*, núm. 48 (1975): 25-29.
- Van de Waal, Henry. *Iconclass, an iconographic classification system* 17 vols. Amsterdam: North Holland Publishing Co, 1973-1985.
- Vasari, Giorgio. *Ragionamenti del signor Giorgio Vasari sopra le INVENZIONI da lui dipinte en Firenze nel Palazzo Vecchio estafa Francesco de Medici allora Principe di Firenze*. Florencia: Pisa. N. Capurro, 1823.
- Villanueva, Carlos. “El Pórtico de la Gloria: el ideal sonoro de una época”. *Ritmo*, núm. 594 (diciembre 1988): 27-31.
- Villarrubia Zúñiga, Marisol. “Los pecados del purgatorio en las ilustraciones de los manuscritos dantianos”. *Revista de poética medieval*, núm. 14 (2005): 95-122.
- Villaamil y Castro, José. “Algunas notas acerca de las representaciones de los gaiteros en los monumentos de Galicia”. *Galicia Histórica*, núm. 1 (1901): 33-35.

Warburg, Aby. *The Renewal of Pagan Antiquity*. Los Ángeles: Getty Research Institute, 1999.

William Galpin, Francis. *The music of the Sumerians and their immediate successors, the Babylonians and Assyrians*. Cambridge: Cambridge University Press, 1937; Reed. New York: Cambridge University Press, 2011.

Yarza Luaces, Joaquín. “La portada de la colegiata de Toro y el sepulcro del doctor Grado, dos obras significativas del gótico zamorano”. *Studia Zamorensia Anejos* (1988): 117-152.

Yarza Luaces, Joaquín. *Estudios de iconografía medieval española*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1984.

Zuriaga Senent, Vicent Francesc. “La imagen devocional en la orden de Nuestra Señora de la Merced: tradición, formación, continuidad y variantes”. Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2004.

#### Webgrafía:

Google. [https://c1.staticflickr.com/5/4053/4668579177\\_3a549e851d\\_z.jpg](https://c1.staticflickr.com/5/4053/4668579177_3a549e851d_z.jpg), (Fecha de consulta: 20/5/2014).

Google.<http://pictures2.todocoleccion.net/tc/2012/11/14/34242716.jpg> (Fecha de consulta: 20/5/2014).

Google.[http://www.lasalle.es/santanderapuntes/arte/gotico/escultura/burgos\\_catedral\\_puerta\\_sarmental\\_entera.jpg](http://www.lasalle.es/santanderapuntes/arte/gotico/escultura/burgos_catedral_puerta_sarmental_entera.jpg); (Fecha de consulta: 22/5/2014).

Google.[http://historiadoreshistoricos.files.wordpress.com/2010/07/fotoport\\_libro2.jpg](http://historiadoreshistoricos.files.wordpress.com/2010/07/fotoport_libro2.jpg) (Fecha de consulta: 22//5/2014).

Google.<http://www.argotceramica.com/portico/portico.htm> (Fecha de consulta: 20/4/2014).

