

# MÚSICA Y MÚSICOS EN EL CAMINO DE SANTIAGO

CARLOS VILLANUEVA  
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO

## PLANTEAMIENTO

Delimitando un marco cronológico entre 1050 y 1250, el apoyo musical a los programas iconográficos de las iglesias del Camino de Santiago es muy rico, variado y expuesto en diferentes capas de mensaje y comprensión, como sucede con el planteamiento exegético de cualquier texto bíblico: estampas descriptivas de captación inmediata, al lado de otras de profunda complejidad teológica más propias del claustro del convento o del aula de la universidad medieval (VILLANUEVA, 1992).

Y es que cualquier representación, cualquier icono elegido con una intención didáctica para la fachada de una iglesia del medioevo, adquiere el rango epistemológico al que se refería el Abad Joaquín de Fiore cuando realizaba dibujos de instrumentos musicales y esquemas geométricos para la enseñanza de las verdades de la fe, con la intención de *mostrar la imagen de lo material para llegar a lo inmaterial* (Villanueva, 2000). Idea perfectamente expuesta por Regino de Prum en su *Epístola de harmonica institutione. La música natural* —nos dice— *precede con mucho a la artificial, pero nadie puede reconocer la fuerza de la música natural a no ser mediante la artificial...* [y luego añade] *de la misma manera que mediante una cosa visible podemos demostrar lo invisible* (M. GERBERT, I: 236; cit. por A. MEDINA, 1998: 65)

En un ejercicio de diseño de época, como haría un publicista del siglo XII, trataré de presentarles algunas propuestas —referidas a los objetos musicales— que diseñadores tan magníficos como el Maestro Mateo o el Abad de Fiore, y tantos otros escultores, ofrecían en sus propuestas iconográficas. Antes, haré un breve repaso descriptivo de las figuras que nos encontramos en el Camino de Santiago, músicos tañendo o afinando sus instrumentos:



Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago. 1188.



Pórtico de S. Miguel de Estella (Navarra) ca. 1190.

— *Ancianos del Apocalipsis*, el motivo temático más exclusivo y frecuente que encontramos antes y después de la entrega de la obra del maestro Mateo, en 1188; tanto en realizaciones de gran perfección, variedad, y dinamismo (Santo Domingo de Soria, ca. 1150, o San Miguel de Estella, ca. 1190), como en reproducciones de menor formato (Ahedo de Butrón, Moradillo de Sedano, en la provincia de Burgos, coetáneas a la obra de Mateo), o bien en copias directas del pórtico compostelano (la fachada occidental de Sta. María de Toro, o el Pórtico de la catedral de Orense, entre otras).

A la vuelta del siglo XIII la temática se va abriendo hacia nuevas tendencias más humanizadoras del gesto, más individualizadoras en la tipología de los instrumentos, más variadas en la temática y en los propios grupos, tal y como vemos en la Puerta del Sarmental de Burgos (ca. 1240), en las portadas de San Juan y San Froilán de la catedral de León, o en tantas otras derivaciones de estos dos grandes referentes (en Sasamón, en el Burgo de Osma, entre otros ejemplos).

— En Galicia, en Aragón, en la Rioja, en Navarra, en Euskadi, en Castilla, o en Cantabria, todo se llena de música: el tema de los 24 ancianos o bien del *Rey David*, solo o con alguno de sus músicos, con un contenido contextual (la representación de la Jerusalén Celeste) o bien penitencial (acompañamiento de los *salmos penitenciales*).

— Ancianos del Apocalipsis y Rey David se ven flanqueados —en «los márgenes del Románico» de las Iglesias— por animadas *escenas de juglares*, contorsionistas, bailarinas, o animales músicos, que ponen el mundo del revés (CASTIÑEIRAS, 2002). Nada más didáctico y contrastante que la representación de vicios y virtudes en un espacio marginal de la iglesia, con su vocabulario y su sintaxis propios. ¿Qué mejor estampa que el ruido, la desafinación implícita del animal músico, de una banda de juglares, para mostrar a un público iletrado, a través de un *sermo humilis* la realidad marginal del pecado? Las relaciones entre unos y otros [clérigos y juglares], entre la Iglesia y la cultura profana en general —en opinión de S. Moralejo— fueron contradictorias, ambivalentes o quizá mejor, paradójicas. Abundan por un lado las censuras morales contra los juglares, contra la *curiositas* y la sensualidad que provocan; pero, al mismo tiempo, y a juzgar por el generoso espacio que se les concede en la decoración de las iglesias, parece adivinarse en el clérigo una secreta admiración por el juglar, por su capacidad de convocatoria, por la dura competencia que su tosca literatura oral o sus músicas, danzas y acrobacias representan para la palabra de Dios (MORALEJO, 1985).

Con cincel firme y de gran expresión, o bien con rústicas representaciones, esta reinversión de los valores, tan típica de la liturgia navideña, la representación profana de la juglaría se extiende por todo el Camino: en iglesias o edificios civiles con gran inversión de fábrica, como en Santo Domingo de la



Sta. María la Real Sangüesa (Navarra): contorsionistas y juglares.

Calzada, Sangüesa, Santiago de Carrión de los Condes, o en el Palacio de Gelmírez (Santiago), o bien en pequeñas iglesias rurales como Cerezo de Riotirón (Burgos), Madrigal del Monte (Burgos), San Xulián de Moraime (A Coruña), San Martín de Artaiz (Navarra), Cervatos (Palencia), entre otras muchas.

*Euntes de claritate in claritate* (Abad de Fiore)

Junto con otras motivaciones pedagógicas, buena parte de los pretextos musicales que jalonan el Camino de Santiago guardan relación con temas propios de la peregrinación. Digamos que la música se integra en una catequesis dirigida de manera especial al peregrino: el inequívoco sentido de llegada esperanzada a una meta religiosa cuando se culmina una etapa (*euntes de claritate in claritate*), cuando resta una etapa menos; el sentido penitencial, el sentido de sacrificio que encierra cualquier recorrido hacia lugar sagrado.

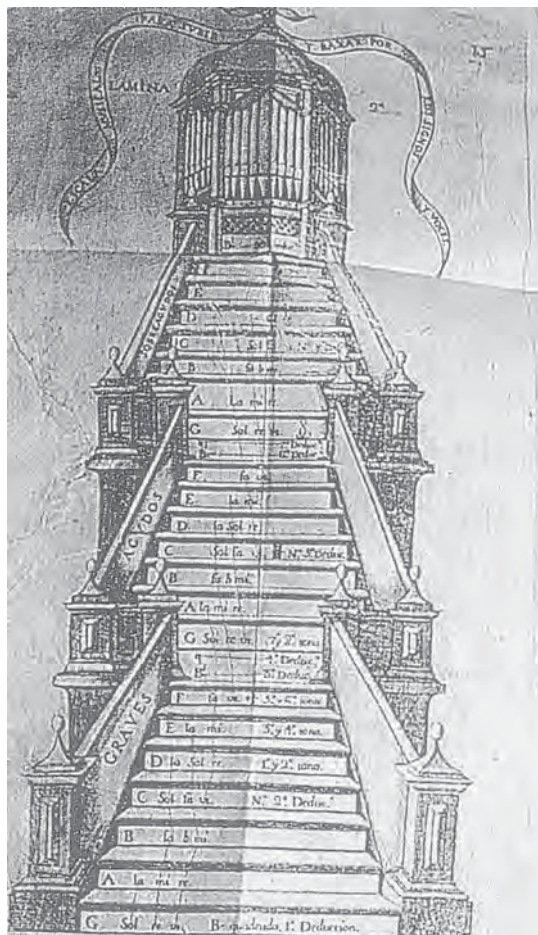


Pórtico de la Gloria: ancianos 1 y 2 afinando.

Este sentido penitencial, con la suma de esfuerzo y recompensa, presente en el contexto de cualquier peregrinación, se convierte con cualquier excusa musical en piedra angular tratándose de la peregrinación a Compostela que teológicamente representa la Nueva Jerusalén. Veamos de qué manera y con qué diferentes tipologías y pretextos.

#### EL MÚSICO AFINANDO

Buena parte de las representaciones musicales del Apocalipsis nos muestran a los Ancianos en actitud de afinar. Las orquestas pétreas del Apocalipsis no suelen presentarse tocando, sino afinando o preparando sus instrumentos mientras dialogan (apretando las clavijas, tensando cuerdas, moviendo puentes, dando la nota...) Son diferentes, si bien complementarias, las razones que abonan esta masiva actitud de los músicos esculpidos en la piedra: por un lado, la propia descripción evangélica de San Juan, con la estampa más inmediata y epidérmica en su interpretación, de la narración del Pantocrator rodeado de los 24 ancianos: esperando el *Cántico Nuevo*, preparándolo (VILLANUEVA, 1992).



Tratado de solfeo (s. XVIII).

Por otro lado, el contenido simbólico de la afinación que representa el cambio espiritual que se opera en el pecador arrepentido, que ya se prepara para entonar el *Cántico Nuevo*: somos instrumentos en las manos del Creador (CONNOLLY, 1992). Todo peregrinaje lleva implícito la preparación, el sacrificio y el arrepentimiento. Una buena *imago* para intentar mostrar *lo invisible a través de lo invisible*, como lo expresaba Regino de Prum.

No es casual que desde la época medieval hasta el siglo XVIII, el aprendizaje musical se representase como una escalara ascendente, angosta y quebrada, que se va haciendo más intransitable conforme progresamos en el aprendizaje del sistema de solfeo *exacordal* hasta alcanzar una meta: una peregrinación intelectual, no exenta de esfuerzo y de sacrificio, que en ciertas representaciones aparece indicado como la Nueva Jerusalén (A. MEDINA, 1998).

Hablando de afinación, un buen término latino para designar afinación es *temperare*, palabra que nos trae múltiples significados:

- Temperar supone aplicar las proporciones exactas a la división de la cuerda.
- El universo físico y el alma estaban regidos por los cuatro temperamentos, que se hallaban íntimamente relacionados con las cuatro pasiones.
- Cuando dos ancianos del Pórtico de Ahedo de Butrón o de Compostela dan la nota al resto de la orquesta, sin duda, están intentando afinar con las proporciones adecuadas, las justas para entonar el Cántico Nuevo. Tenemos, pues, que afinar nuestro instrumento interior para poder formar parte de un conjunto *afinado*, porque en el *Cántico Nuevo* no se admite la intemperancia...

Anota Thomas Connolly: ... *quiero pensar que cuando los peregrinos pasaban por debajo del Pórtico de la Gloria habrían comprendido que aquella gran orquesta que afina representaba la preparación de una nueva música, del Cántico Nuevo, con un instrumento afinador por excelencia como es el organistrum dando la nota con sus intervalos perfectos [temperados], con los otros anciano afinando sus salterios y arpas, sus violas y laúdes, algo similar a cuando en los prolegómenos de un concierto escuchamos el sonido de la afinación de la orquesta que nos anuncia la promesa de un gran concierto, nada menos en este caso del que acompaña la misma alegría de Cristo en la Gloria* (CONNOLLY, 1992: 77).

*David* es también el icono más representativo de la oración y de la contricción, en su doble imagen musical:

a) De pecador arrepentido que, retomando el tema del *Orfeo músico*, capaz de controlar las pasiones con el propio orden musical, entona los salmos. También está relacionada la figura de David con la de los 7 *salmos penitenciales*: los salmos 6, 31, 37, 50, 101, 129, y 142 (asociados por primera vez en esta línea penitencial por Casiodoro). La humanidad del relato y del arrepentimiento los hicieron objeto de catequesis importante en la primera época de la Iglesia. El salmo 50, o *Miserere*, escrito por el Rey David tras la recriminación del profeta por su adulterio, es el más famoso de ellos. Los salmos penitenciales guardan estrecha relación con el viaje interior del alma del cristiano; el arrepentimiento y la humillación de David es el ejemplo de ese viaje penitencial del alma, tema de hondo contenido peregrino, según leemos en los sermones del medioevo.

b) David también aparece en la representaciones como receptor de los peregrinos que llegaban al templo de Jerusalén (Compostela, sin duda, a través de todas las imágenes y narraciones del medioevo, y por derivación cualquiera de las postas del camino, cualquiera de las etapas que se convierten por derecho



Catedral de Santiago: Fachada de Platerías.

propio en una *Nueva Jerusalén*). Allí estaba David con sus levitas cantando y acompañando los salmos. Las referencias a la recreación ideal del Templo de Jerusalén mediante la música davídica la tenemos en las diferentes representaciones de los 15 escalones del Templo, en donde David se reunía con los Levitas para cantar los *Salmos Graduales* (o de la subida al Templo). No es difícil seguir este razonamiento si nos molestamos en contar los 15 escalones que preceden a la puerta de las Platerías de Santiago de Compostela en donde, precisamente y no de manera casual, se representa a David tañendo una viola, imagen que se repite en otras iglesias del Camino (en la Catedral de Jaca, en Santo Domingo de la Calzada, o en Agüero, entre otras). La puerta de las Platerías de la catedral compostelana, precedida de 15 escalones, acoge, a su lado izquierdo, la imagen de David tañendo una viola (Villanueva, 2000).

c) Del mismo modo, en el *Códice Calixtino* —una treintena de años anterior a la realización del Pórtico de la Gloria— se nos narra la entrada de peregrinos repletos de instrumentos propios de cada país, como se dice en el sermón *Veneranda Dies*:

*Causa alegría y admiración contemplar los coros de peregrinos al pie del altar del venerable Santiago en perpetua vigilancia: los teutones a un lado, los*





Rey David (fachada de Platerías).

*francos a otro, los italianos a otro; están en grupos, tienen cirios ardiendo en sus manos; por ello toda la iglesia se ilumina como el sol en un día claro. Cada uno con sus compatriotas cumple individualmente con maestría las guardias. Unos tocan cítaras, otros liras, otros tímpanos, otros flautas, caramillos, trompetas, arpas, violas, rottas británicas o galas, otros cantando con cítaras, acompañados de diversos instrumentos, pasan la noche en vela; otros lloran sus pecados, otros leen los salmos, otros dan limosna a los ciegos.*

Más que una estampa descriptiva de la realidad, se nos presenta como una idealización de los peregrinos en el templo de Jerusalén:

*Pues —como se indica en el Seudo-Calixto— la sagrada virtud del Apóstol trasladada desde la región de Jerusalén, brilla en Galicia con los milagros divinos. Pues junto a la basílica con frecuencia hace Dios milagros por su mediación. Vienen los enfermos y son curados, los ciegos ven la luz, los tullidos se levantan, los mudos hablan, los endemoniados se libran de la posesión del dia-*



Pórtico de la Gloria: Juan Bautista.

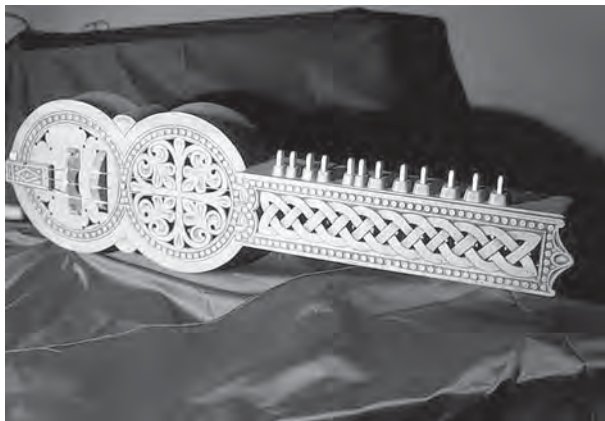
*blo, los tristes son consolados, y lo que es mayor portento, son oídas las oraciones de los fieles, y allí se dejan las cargas pesadas de los delitos y se rompen las cadenas de los pecados* (del Sermón *Veneranda dies*) (COD. CALIXTINO, 1992)

Pienso que no se trata de un relato realista (como opina LÓPEZ-CALO, 1982), sino de una referencia al Templo de Jerusalén. El canto y el uso de instrumentos, su representación en imágenes, se convertirá, pues, en un tópico de constante reflexión que, como veremos, guarda íntima relación con la tipología más íntima del peregrino: la penitencia, el arrepentimiento y el perdón.

*Ad allegoriam y ad moralitatem*

No podemos entretenernos en describir, por falta de oportunidad y tiempo, otros pretextos más sutiles para traer y justificar el icono musical a los templos; me limitaré a recordar alguno de ellos:

a) La presencia activa de personajes de algunos dramas medievales, para reforzar el plan iconográfico: como la aparición como testigos de los personajes del *Ordo Profetarum* que, como estudió Serafín Moralejo, justifica la presencia en el Pórtico de la Gloria: Moisés, Isaías, Daniel, Balaam, Juan Bautista, la Reina de Saba, La Sibila, Virgilio, que pueden ser llamados a declarar en cualquier momento en el llamado *juicio/procesión de los profetas*.



Organistrum ap. Pórtico de la Gloria (Christian Rault, 1994).

b) El valor del instrumento musical como elemento pedagógico para la enseñanza en los claustros de los conventos. Tengo abierta una línea de investigación que en algún momento tendré que cerrar con soluciones sobre las figuras musicales del Abad Joaquín de Fiore que, usando el principio del paso *de lo material a lo inmaterial*, dejó escrita una «teología de las formas» realmente excepcional: sobre el *organistrum*, el salterio de diez cuerdas y otras formas musicales (VILLANUEVA, 2000).

c) Finalmente, a partir de la lectura de determinados textos bíblicos Th. Connolly (1993) detecta un elemento exegético que justifica la presencia de instrumentos en un contexto penitencial y de peregrinación, lo que refiere como *el paso de la alegría a la tristeza*. El profesor australiano sugiere que, precisamente cuando empiezan a surgir las órdenes mendicantes, al tocar el tema del arrepentimiento, fue muy socorrida en los sermones medievales y en la iconografía la imagen bíblica que describe, por medio de los instrumentos musicales, el paso de la tristeza a la alegría; este cambio de actitud conecta directamente con los *Salmos Penitenciales* y con la propia visión idílica del *Cántico Nuevo*.

Sugiero, pues, que la popularidad de estos textos, que encierran una alusión musical/penitencial tan rica, provienen de la actitud fundamental antigua y medieval que he descrito: un cambio interior y espiritual, causado mediante la gracia, implica necesariamente la afluencia de las pasiones, sobre todo, de las pasiones principales de tristeza y alegría, que operan de acuerdo con las leyes musicales de proporción.

En síntesis, con referencia peregrina, podríamos destacar, como ya indicábamos líneas más arriba, los tres elementos primordiales de estas descripciones bíblicas de contenido penitencial y peregrino:



Pórtico de la Gloria: parteluz.

- En primer lugar, el cambio de la tristeza a la alegría, implícito en todo caminante que vislumbra el fin de una etapa.
- En segundo término, la entrada por el portal, una postura activa a la que se accede tras subir los 15 escalones cantando los *Salms Graduales*, y que precede a la entonación del *Cántico Nuevo*.
- Finalmente, el cambio expresivo en el canto que se entona: del sentido de duelo, de la *Antigua Ley*, se pasa al canto de alegría de la *Nueva Ley*. Los instrumentos prefiguran este estado de cosas.

El Antiguo Testamento usa constantemente el pretexto del uso de los instrumentos, del cambio de la canción, para ejemplificar el paso del estado de tristeza, de sombra, al de alegría, de gracia (CONNOLLY, 1993):

*Junto a los ríos de Babilonia nos sentábamos y llorábamos acordándonos de Sión. De los sauces que hay allí colgábamos nuestras cítaras, porque los que nos tenían cautivos nos pedían canciones, los que nos habían llevado atados nos, demandaban alegría: «Cantadnos algunos cánticos de Sión» ¿Pero cómo vamos a cantar las canciones de Yavé en tierra extranjera? (Ps. 132)*

Recordemos este mismo referente en la descripción de David, que abandona el arpa para hacer penitencia:

*Mi arpa se trocó en duelo, y mi flauta en voz de plañideras.*

El Camino de Santiago, por causas conocidas, y otras por investigar, potencia y favorece de manera muy notable la temática musical en sus pórticos pétreos, bien mediante los ancianos del Apocalipsis, el rey David, o con otros motivos temáticos referentes al *Cántico Nuevo*, a la penitencia o a los vicios y las virtudes, hechos que hay que relacionarlos con el trasiego ideológico en el que se entremezclan la teología, la patrística y la filosofía clásica con otras fuentes judaicas o árabes, religiosas o profanas, para dar vida con ello a una especial didáctica musical de gran trascendencia en los estudios teóricos de la Edad Media: enseñanza que se trasladará de los conventos a las universidades con lenguaje más sofisticado. El instrumento musical se convierte en una referencia, en un icono, en un objeto mediante el cual el escultor medieval, el teólogo, el teórico, trata de llegar a lo inmaterial por el significado de las cosas terrestres... Y nada más carnal, terrenal, cotidiano y funcional que un instrumento de música.

#### BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- Liber Sancti Iacobi. Códice Calixtino.* Traducción A. Moralejo y otros. Xunta de Galicia. Santiago, 1992.
- M. CASTIÑEIRAS, «A poética das marxes no románico galego: bestiario, fábulas e mundo ó revés», *Semata. Ciencias Sociais e Humanidades*, 14 (2002) 293.
- Th. CONNOLLY, «Entrando por la alegría del Señor», *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria y la música de su tiempo*. López-Calo (ed.), Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, 1992, p. 51.
- M. GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*. St. Blasien 1794. Georg Olm Verlag, Bodenheim, Reed. 1990.
- J. LÓPEZ-CALO, *La música medieval en Galicia*. Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, 1982.
- A. MEDINA, «Notas sobre la simbólica musical del Camino», *Romerías y peregrinaciones*. Cuadernos del CEMYR nº 6(1998) 63.
- S. MORALEJO. «Artistas, patronos y público en el Arte del Camino de Santiago», *Compostellanum*, vol. XXX, nos. 3-4 (1985) 419.
- C. VILLANUEVA, «La *imago musicae* del Pórtico de la Gloria», *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria y la música de su tiempo*. López-Calo (ed.), Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, 1992, p. 113.
- , «Música y peregrinación: imagen en piedra para una catequesis. El Maestro Mateo y Joaquín de Fiore», *Santiago de Compostela: Ciudad y Peregrino. Actas de V congreso internacional de Estudios Xacobeos*. Santiago, 2000, p. 333.