

APROXIMACIÓN AL ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE LA PRIMERA ARQUIVOLTA DEL PÓRTICO DE SANTO TOMÉ (SORIA)

JUAN A. GÓMEZ-BARRERA*

*...y alrededor del trono, veinticuatro tronos,
y sentados en los tronos, veinticuatro ancianos,
revestidos de mantos blancos, y con coronas
de oro en sus cabezas...
(Apocalipsis, IV-4)*

*...y los veinticuatro
ancianos cayeron delante del Cordero,
cada cual con una cítara,
y copas de oro llenas de perfumes, que son
las oraciones de los Santos.
(Apocalipsis, V-8)*

Seguro que el 5 de agosto de 1976 D. Ramón Perales de la Cal vino a dar respuesta a la petición que en 1948 había formulado D. Santiago Gómez Santa Cruz en su inédito «La Meseta numantina en la Historia». Escribió aquí el Abad que «el artista de Santo Tomé había esculpido, en la primera arquivolta de tan magnífico portal, veinticuatro ancianos sentados y tañendo sendos instrumentos de cuerda, tan variados, tan detallados y finamente ejecutados que por sí solos exigían la inmediata actuación de un erudito en esta rama de las bellas artes que proporcionara los nombres y las cualidades sonoras»¹ de aquellos. Perales de la Cal dictó su conferencia

* Académico Correspondiente por Soria.

1. S. GÓMEZ SANTA CRUZ, *La meseta numantina en la Historia*, Soria, 1948, p. 235 (ejemplar mecanografiado, depositado en la Biblioteca Pública de Soria). El texto íntegro del Abad al que aludimos es como sigue: «Corona este tímpano, y no cabe duda de que el artista quiso dejar y dejó en él una representación de la Gloria, la primera archivolta. En ella esculpió veinticuatro ancianos sentados y tañendo sendos instrumentos de cuerda, tan variados, tan detallados y finamente ejecutados, que piden un erudito en esta rama de las bellas artes que nos dé los nombres y las cualidades so-

bajo el título «La Iglesia de Santo Domingo, una orquesta medieval en piedra» en el transcurso del V Curso de Estudios Hispánicos celebrado, por entonces, en nuestra ciudad. Seguro, insistimos, que el mencionado erudito cumplió con creces el requerimiento anterior, mas de su discurso no queda, que sepamos, otra cosa que un escueto anuncio en *Campo Soriano*, unas breves notas en un artículo sobre arqueología musical soriana y el vago, pero impecable, recuerdo que de aquella sesión aún conservamos alguno de los asistentes.

Un hecho similar, aunque de forma más directa, es el que hizo que nosotros reparásemos en el tema: en julio de 1996 solicitó de quien esto escribe D. Jesús Ángel León, Profesor de Violín y Solista por oposición de la Orquesta Nacional de España, información sobre la investigación habida en torno a los veinticuatro ancianos músicos de Santo Tomé. Hecho el encargo nos sugirió, entonces, que pensáramos la posibilidad de impartir una conferencia sobre los mismos en la IV edición del «Otoño Musical Soriano». De nada sirvieron las quejas, el poder de convicción de nuestro amigo hízonos dar con esta piedra en el Palacio de la Audiencia.² Ante la necesidad, recordamos la ya nombrada charla –a la que asistimos siendo aún chaval– y nos entregamos a la tarea de reconstruir para los asistentes a aquella conferencia –y ahora, a modo de artículo, para los lectores del *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*– lo que a buen seguro D. Ramón Perales de la Cal pronunció en aquella sesión.

Salvo N. Rabal, todos los demás estudiosos que se han ocupado del románico soriano identifican los veinticuatro ancianos de Santo Tomé con los del Apocalipsis de San Juan. Rabal escribió que «el intradós del primer arco lo cubren todo multitud de figuras humanas con diversos instrumentos de música».³ Cinco años después, en 1894, T. Ramírez Rojas publicó su *Arquitectura Románica en Soria* que, amén de pasar por ser el primer estudio de los monumentos de la ciudad, relaciona ya a los ancianos con el Apocalipsis. Escribió Ramírez: «El hondo ingreso de la portada, compuesto de cuatro arcos concéntricos, está cuajado de esculturas de bizantino corte, de amanerado talle, de oriental ropaje, de adustez en los semblantes y de rigidez en las figuras que, bajo su manto de brocado, carecen de movimiento y vida...». Y continuaba: «En el primer arco, junto al tímpano, los veinte y cuatro ancianos del Apocalipsis con instrumentos músicos...».⁴ No mucho más escribieron Taracena y Tudela

noras tan singulares para conocimiento y gozo de cristianos y amigos del arte. Copia el artista de Santo Tomé en esta archivolta la página del Apocalipsis de San Juan donde dice que veinticuatro ancianos rodean el Trono de Dios, cantando y aclamándole sin cesar Santo y Señor de los Cielos y de la Tierra, como en los capiteles de las pilastras y de las columnas copió páginas del Génesis y de San Mateo, San Lucas y San Juan en las archivoltas».

2. El «Otoño Musical Soriano», en su IV edición, se celebró entre los días 14 al 28 de septiembre de 1996, en el citado Palacio de la Audiencia de la capital soriana, bajo el patrocinio y organización del Departamento de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Soria. Esta conferencia se dictó el 25 de septiembre y contó con la asistencia de un centenar de personas.
3. N. RABAL, *Soria*, Barcelona, 1889, p. 272.
4. T. RAMÍREZ ROJAS, *Arquitectura Románica en Soria*, Soria, 1894, p. 33-34.



Figs. 1 i 2. Detalle de las arquivoltas y tímpano de Santo Tomé (Soria)
(fotografías de A. Plaza y E. Gómez-Barrera).

en la primera edición de su *Guía artística de Soria y su provincia* salvo que están presididos –los ancianos– por un ángel.⁵

En 1946 se publicó *El Románico en la provincia de Soria* de J. A. Gaya Nuño que ha venido a ser principio y, hasta ahora, fin de la investigación de este estilo artístico en nuestra tierra. El contenido del texto que el célebre crítico dedicó a los ancianos ha sido, con mayor o menor fortuna, repetido una y otra vez, incluso con sus errores. Describió Gaya la primera arquivolta del modo que sigue: «En Santo Domingo, las figurillas en sentido radial se deben a una fortísima influencia poiteviana, o más concretamente del Saintonge. Y puede suponerse que por Santo Domingo se corrió a tierras burgalesas, concretamente a Moradillo de Sedano y Ahedo de Butron. Como en las iglesias de dicha región francesa, en Santo Domingo es insuperable el encanto de este diminuto pórtico de la Gloria; en la arquivolta interior primera aparecen los veinticuatro ancianos del Apocalipsis, tema típico de Moissac, pero que aquí responde, naturalmente, al éxito logrado en la escuela del oeste de Francia. Todos van con aureola en las más plácidas y risueñas actitudes, la mayor parte usan luengas barbas y bigotes y sólo hay dos imberbes. Irradian simpatía por su alegría viva y todos tocan instrumentos músicos variadísimos y perfectamente labrados. Allí se ven arpas, cítaras, sonajas, violas, algún instrumento de aire, etc. Cada dos ancianos van tallados en una dovela y la central o clave la ocupa un ángel con las alas extendidas, que, como los ancianos, muestra su peinado con raya en medio».⁶

Nada diferente a lo que dice Gaya aportaron S. Bocigas Martín⁷ o C. Enríquez de Salamanca⁸ y sí añadió E. Sainz Magaña⁹ el reconocimiento de la fuerte influen-

5. B. TARACENA y J. TUDELA, *Guía artística de Soria y su provincia*, Soria, 1928, p. 125-126. El texto al que nos referimos dice textualmente: «En la arquivolta, los asuntos sagrados se desarrollan en serie, una para cada arco, y las figuras se agrupan en sentido radial, poco frecuente en el románico español y más empleado, en cambio, en el francés, sobre todo en el "poitevino". A esta misma influencia francesa se debe, más que a la del Pórtico de la Gloria, de Santiago, la iconografía del primer arco de la arquivolta, con los veinticuatro ancianos del Apocalipsis, que presididos por un ángel tocan varios instrumentos músicos.»
6. J. A. GAYA NUÑO, *El Románico en la provincia de Soria*, C.S.I.C., Madrid, 1946, p. 139. En la ciudad es conocida la Iglesia referida como de Santo Domingo, de ahí las citas de Gaya, aunque su advocación original fuese la de Santo Tomé.
7. S. BOCIGAS MARTÍN, *La arquitectura románica de la ciudad de Soria*, Asociación Cultural de Soria, Soria, 1978, p. 87, «En la primera arquivolta se representa a los 24 Ancianos del Apocalipsis en posición de estar tocando un instrumento musical; es toda una orquesta medieval, se pueden ver arpas, violas, instrumentos de viento, etc. Sólo la dovela central constituye una excepción al representarse un ángel con las alas desplegadas. Un buen trabajo es el que se realiza en la barba de todos ellos.»
8. C. ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, *Rutas del románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1986, p. 26: «Por su parte la más interior de las archivoltas, dispuesta a base de dovelas radiales con acusados relieves, como las otras tres, por directa influencia poiteviana, aparecen los veinticuatro ancianos del Apocalipsis tañendo los más variados instrumentos musicales medievales, unos sobre el hombro y otros sobre las rodillas, e identificados por las redomas y vasijas a que alude el texto bíblico. Cada dovela agrupa una pareja de tales ancianos y en la central aparece un ángel con las alas desplegadas. El tema es originario de Moissac y tuvo multitud de réplicas.»
9. E. SAINZ MAGAÑA, *El Románico soriano. Estudio simbólico de los monumentos*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1984, p. 176-177: «Presenta esta arquivolta una hilera de 24 figuras

cia morisca: en la forma de sentarse muchas de las figuras, en los peinados, en los almohadones, en las barbas trenzadas y en muchos de los instrumentos musicales.

De 1982 –publicado en 1984– data el artículo de Perales de la Cal al que al principio nos referíamos. Lo presentó en el *Primer Symposium de Arqueología Soriana* y lo tituló «Iconografía musical arqueológica de Soria». Se ha de suponer, como ya se indicó, que aquí se contienen las enseñanzas que sobre los instrumentos de Santo Tomé nos hizo llegar en la sesión del 5 de agosto de 1976. Pero leámosle a él: «Efectivamente, en el contorno superior y curvilíneo, se hallan los veinticuatro ancianos, portando instrumentos diferentes y, en algunos casos, también una especie de vasijas, redomas o ampollas, coincidiendo en su representación con las palabras del Capítulo V, versículo 8 del Apocalipsis. Es curioso hacer notar –prosigue– cómo, a diferencia de representaciones arquitectónicas de caracteres estilísticamente similares, no han quedado plasmados sino instrumentos de cuerda frotada y pulsada y los dos ancianos dedicados a tañer la zanfona. Pero, aún prescindiendo de esta omisión y teniendo en la imaginación la variedad instrumental que otros colegas del maestro cantero dejaron plasmados en tímpanos similares, puede establecerse con certeza el instrumentarium medieval a partir de tan importante muestra. Instrumentos e instrumentistas de nuestra portada, quedan relacionados de esta forma: 5 ancianos con redoma; 1 anciano con redoma y viola; 1 anciano con redoma y rabel; 4 ancianos con viola sobre pierna; 5 ancianos con viola sobre hombro; 2 ancianos con zanfona; 1 anciano con salterio; 1 anciano con arpa; 1 anciano con dulcémelo; y 1 anciano que porta objeto sin identificar.»¹⁰

El bello libro de C. Jiménez Gonzalo¹¹ y el reciente artículo de J. M. Martínez Laseca en la prensa soriana¹² no hacen otra cosa, a lo que nos interesa, que repetir el anterior listado, si bien este último añadió un dulcémelo más.

dispuestas simétricamente a ambos lados de un ángel que ocupa la clave de la arquivolta. El ángel está sentado a la musulmana sobre un cojín también de tipo musulmán y tiene en su mano derecha un pomo de perfume o algo en forma esférica. Los ancianos representan, evidentemente, a los veinticuatro Ancianos del Apocalipsis, pero ni ellos ni el ángel tienen el más mínimo sentido grave que poseen otras representaciones del mismo tema. Se trata, más bien, de una serie de personajes sonrientes que tañen diversos instrumentos musicales en las más variadas actitudes. En esta arquivolta es donde más detalles moriscos encontramos: la forma de sentarse muchas de las figuras, los peinados, los almohadones, las barbas trenzadas e incluso muchos de los instrumentos musicales que proporcionarían rico material para hacer un estudio de la música en el mundo medieval.»

10. R. PERALES DE CAL, «Iconografía musical arqueológica de Soria», en *Actas del Primer Symposium de Arqueología Soriana*, Col. «Temas Sorianos», 9, Publicaciones de la Excma. Diputación de Soria, Soria, 1984, p. 546-547.

11. C. JIMÉNEZ GONZALO, *Santo Domingo. Iglesia y Monasterio*, Soria, 1985, p. 46-50.

12. J. M. MARTÍNEZ LASECA, «Ahí está, admírenlo: el pórtico de Santo Tomé (I y II)», en *Diario de Soria*, sábado y domingo 23 y 24 de abril de 1996. Escribe este autor que: «Partiendo de la arquivolta interior primera, irrumpen ante nuestros ojos los veinticuatro ancianos del Apocalipsis, que capitaneados por un Ángel tañen sus instrumentos ante el trono de Dios (...)» Y más adelante: «Tan venerables ancianos suponen una valiosísima aportación documental sobre los instrumentos musicales de ese momento histórico. Así vemos como cuatro de ellos sujetan redomas en sus manos;

Finalmente, quede aquí también constancia de la interpretación más atrevida hasta ahora formulada sobre tan exquisita arquivolta: A. Almazán acogió a Santo Tomé –como a él gusta llamarle y como se debería llamar Santo Domingo– en su serie periodística *El otro lado* y lo adornó con esas dotes mágico-alquímicas a que nos tiene acostumbrados. «En numerosos tratados medievales –escribe Almazán– se denomina a la Alquimia como “Arte de la Música”. Fulcanelli nos recuerda que ‘música’ proviene del griego “musa” (al igual que sucede en latín) “que deriva de fábula, apólogo, alegoría, que significa también el espíritu, el sentido oculto de una narración”. Así que los 24 ancianos del Apocalipsis con sus instrumentos musicales que lucen en la primera arquivolta, hay que reinterpretarlos con esta cábala fonética y esotérica. Además el anciano es la figura clásica con la que se representaba argóticamente al Mercurio de los Filósofos». Y, más adelante: «Los ancianos además de portar instrumentos musicales llevan otros objetos, entre ellos cabe destacar un matraz de cuello largo... “Matraz” viene del griego “matriz”, lo cual nos está ya indicando una función generadora de vida. Al matraz de los alquimistas también se le denominaba “huevo filosófico” y “león verde”, en el que está encerrado el “rebis filosofal”, según Fulcanelli. En la otra mano porta nuestro anciano una esfera, símbolo de la “obra” concluida.»¹³

Esto es todo cuanto hasta el momento presente se ha escrito sobre los veinticuatro ancianos músicos de Santo Domingo o Santo Tomé. ¿Podemos añadir nosotros algo nuevo? Ciertamente la tarea se presenta difícil no sólo por no ser quien escribe ni musicólogo ni especialista en instrumentos musicales sino, y sobre todo, por la compleja, aunque exquisita, información que la propia arquivolta proporciona. Quizás, lo primero que habría que hacer es contar con la identificación exacta de los instrumentos. Después deberíamos concretar procedencias, paralelos e influencias. Más tarde sería de gran ayuda interpretar la arquivolta dentro del programa iconográfico del monumento en sí y, finalmente, sería clarificador determinar el papel, el rol, que la música desempeñó en la escultura románica en particular y, de forma más general, en el estilo románico.

Los ancianos y sus instrumentos

De los ancianos se ha dicho todo: carácter venerable, actitud plácida y risueña, viva alegría, cuidado y adornado porte..., los veinticuatro ancianos de Santo

que, otros dos sujetan a la par redoma y fídula y redoma y rabel respectivamente; que, mientras cinco portan o bien fídula o rabel que apoyan sobre sus rodillas, otro número igual lo hace al modo convencional descansándolos al hombro; que, entre dos tocan una zanfona: uno tañe sus cuerdas y el otro gira el manubrio; que, otro rasguea el arpa; en tanto que su colega puntea el salterio y que, finalmente, otros dos más percuten las cuerdas de sendos dulcimeres. Suman un total de veintidós, ya que uno ha sido mutilado de su brazo y el que resta para los veinticuatro, se encuentra tremendamente deteriorado».

13. A. ALMAZÁN DE GRACIA, «Alquimia en Santo Tomé», en *Soria 7 Días*, sáb. 23 de abril de 1994, p. 2-4.

Tomé se nos presentan como espejo fiel de sus parientes apocalípticos. De conservar su pintura no sorprendería sus blancos e inmaculados mantos y sus doradas coronas.

La réplica más perfecta y admirada del pasaje yoanneo es el Pórtico de la Gloria del Maestro Mateo quien, de seguir a López-Calo, su más distinguido estudioso, se habría inspirado en el portal soriano.¹⁴ En Santiago la habilidad del Maestro supera la propia realidad y los Ancianos carecen de las brillantes aureolas a la vez que el colorido de sus ropajes parece alejarles de la visión de San Juan. En Soria, como en Santiago, el Apocalipsis cobra vida. «Y los veinticuatro ancianos cayeron delante del Cordero, cada cual con una cítara y copas de oro llenas de perfumes.» ¿Cítara o más bien vihuelas, fídulas o violas? La palabra cítara, del griego *kithara* y del latín *cithara* designaba en la antigüedad diversos instrumentos de cuerdas punteadas y en muchas ocasiones, al menos en España, se relacionó con un instrumento genérico de cuerda lo que de alguna manera identifica aún más estas obras –Santo Tomé y el Pórtico de la Gloria– con el texto bíblico. «Habentes singuli citharas et phialas aureas...» Los Santos Padres trataron de buscar siempre en este pasaje el significado místico, más que real, de las cítaras y así harían significar a estas el alma o el cuerpo humano toda vez que las cítaras, para que suenen bien, precisan de un correcto afi-

14. J. LÓPEZ-CALO, «El Pórtico de la Gloria: sus instrumentos musicales», en *IX Centenario de la Catedral de Santiago de Compostela*, Caja de Ahorros de Santiago, Año Santo de 1976, p. 163-206. Una primera cita nos sitúa en el centro de su argumentación: «La similitud, por lo que respecta a los 24 Ancianos y sus instrumentos, entre el portal de Santo Tomé (generalmente llamado de Santo Domingo) y el Pórtico de la Gloria es notable. Si se admitiera la fecha, que algunos estudiosos proponen» (en nota 29 cita nuestro autor a SEBAS, T., *Musikdarstellung und Psalterillustration in früheren Mittelalter*, Berna, 1973, vol. I, p. 173; a PORTER, A. K., *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston, 1923, vol. I, p. 143; y a DURLIAT, M., *El arte románico en España*, Barcelona, 1974, p. 29), «aproximadamente el 1150 para este portal de Soria, se podría pensar, con fundamento, que Mateo se habría inspirado en él. Aunque, lógicamente, el problema deba considerarse en su integridad, y para una solución que pretenda ser definitiva haya que considerar todos los aspectos y partes de tan complejas obras de arte, aquí y ahora debemos decir, por lo que a los Ancianos y sus instrumentos se refiere, que no parece fácil admitir que el autor del Pórtico de Soria conociese el de Santiago, puesto que eso habría supuesto un notable retroceso, difícil de admitir en un artista de la categoría del que construyó el de Soria: los instrumentos de éste son menos variados que los de Santiago y sobre todo notablemente más rudimentarios. Muestran, en cambio, un claro influjo francés: las fídulas son idénticas a las de Moissac; los Ancianos, en cambio, recuerdan a los de Aulnay. Pero tienen más movimiento –varios están tocando– y una expresión en los rostros de algunos que los asemeja a los de Santiago. Tienen redomas, y hasta hay uno (el octavo empezando por la derecha) que está tocando la suya con el dedo índice –exactamente como el cuarto, también por la derecha, de Santiago. Aunque la mayoría de los Ancianos tienen fídulas, como en los modelos franceses, hay uno que toca un arpa y dos que tocan salterios, con púas. Estos salterios están apoyados sobre las rodillas de los Ancianos que los tocan. También hay un organistrum, pero lejos de estar en la magnífica posición en que lo puso Mateo, en lo más alto del arco, está totalmente descentrado, casi al final de la parte derecha. En cambio, los dos Ancianos lo están tocando en forma idéntica a la de Mateo. El instrumento es más rudimentario que el del Pórtico y, de nuevo, recuerda, por su forma, por los agujeros sonoros y por lo estrangulado del cuello, a los instrumentos de Oloron. En resumen: difícil parece poder admitir que Soria sea copia de Santiago, y, a no ser que la seguridad de fechas u otras consideraciones decisivas lo desmientan, más parece aceptable que Mateo se hubiera podido inspirar en aquél.» (p. 169-170).



Fig. 3. Anciano 1 (redoma).



Fig. 4. Anciano 2 (viola con arco).



Fig. 5. Anciano 3 (viola con arco).



Fig. 6. Anciano 4 (viola y redoma).



Fig. 7. Anciano 5 (viola con arco).



Fig. 8. Anciano 6 (viola con arco).



Fig. 9. Anciano 7 (viola con arco).



Fig. 10. Anciano 8 (redoma).



Fig. 11. Anciano 9 (viola y redoma).



Fig. 12. Anciano 10 (salterio-dulcemele).



Fig. 13. Anciano 11 (arpa).



Fig. 14. Anciano 12 (viola).



Fig. 15. Ángel (con redoma gallonada).



Fig. 16. Anciano 13 (salterio-dulcemele).



Fig. 17. Anciano 14 (redomas).



Fig. 18. Anciano 15 (arpa o salterio vertical).



Fig. 19. Anciano 16 (redoma).



Fig. 20. Anciano 17 (viola con arco).



Fig. 21. Anciano 18 (viola).



Fig. 22. Anciano 19 (viola con arco).



Fig. 23. Anciano 20 (¿redoma?).



Fig. 24. Ancianos 21 y 22 (organistrum).



Fig. 25. Anciano 23 (viola con arco).



Fig. 26. Anciano 24 (¿redoma?).

namiento de sus cuerdas –lo mismo que las potencias del alma– o de cinco cuerdas, como el número de los sentidos humanos. El artista, se nos ocurre, interpretaría el término cítara como sinónimo de instrumento de cuerda hasta tal punto que éste ocuparía un lugar principal en la decoración.

Por más que Gaya Nuño, y con él Santos Bocigas, señalen instrumentos de aire o de viento, en Santo Tomé no hay otra cosa que instrumentos de cuerda. Tampoco los hay en Santiago, pese a que flautas y trompetas estuvieran entre los instrumentos que el *Códice Calixtino* señalaba tocaban los peregrinos al pie del altar venerable de Santiago.

En Santiago, los 24 Ancianos afinan –no tocan– fídulas o violas (catorce en total y ninguna va acompañada de su arco), arpas (dos, bellísimamente decoradas), salterios (cuatro) y un organistrum, a la vez que alguna de las ocho redomas darían el tono cual diapasones naturales.

En Soria, por contra, los Ancianos muestran mayor rigidez –tal vez por su marcada influencia francesa– mas los músicos no afinan, tocan. Aquí encontramos fídulas o violas en número de doce (y de ellas ocho con su respectivo arco), nueve redomas, dos arpas (al menos, una segura), dos salterios y un organistrum. Si aquellos afinan, estos tocan; si carecen de arco las violas de los primeros, los segundos las muestran por doquier y las diferencias más parecen coincidencias donde el genio del Maestro Mateo engrandece el talento del soriano.

La evidencia de la perfección artística y técnica del Maestro Mateo es absoluta. Si Santo Tomé inspiró a Mateo, a juzgar por las fechas cronológicas atribuidas a ambas fábricas (hacia 1150 para el portal de Santo Domingo, 1 de abril de 1188 para el Pórtico de la Gloria), parece claro que la perfección artística y técnica a que sometió a sus figuras e instrumentos es de su única y exclusiva responsabilidad. Esa perfección musical, puesta de manifiesto por la colocación de puentes, agujeros sonoros, mangos, cuerdas, clavijas, dimensiones de los instrumentos, etc., que permitió en 1992 su reconstrucción en madera, contrasta con la torpeza de otras representaciones y aun cuando el Maestro de Santo Tomé alcanza un alto grado de realismo, sus instrumentos, al lado de los compostelanos, parecen tan sólo atisbos. Pero olvidemos, por el momento la perfección santiaguina y recreemosnos con nuestros Ancianos.

Por lo visto en las referencias bibliográficas utilizadas al comienzo de la exposición nunca se hizo una descripción minuciosa y detallada de la primera arquivolta de Santo Tomé. Bocigas Martín, que individualizó en un utilísimo croquis todas y cada una de las dovelas de la 2ª, 3ª y 4ª arquivolta, generalizó en la 1ª aludiendo, tan sólo, a la presencia de los 24 Ancianos del Apocalipsis. Jiménez Gonzalo, por su parte, ofreció, en un excelente trabajo fotográfico de M. Lafuente Caloto, imágenes de las trece dovelas mas en su descripción se limitó al listado dado con anterioridad por Perales de la Cal. Y lo mismo hizo Martínez Laseca. Se hace, por ello, necesario acercarnos a cada uno de los ancianos e individualizarlos con sus instrumentos.

Vistos de izquierda a derecha tenemos que el primer anciano, sin rostro, sostiene entre sus manos una redoma. Que el segundo, compartiendo dovela con el anterior, tañe fídula, o viola, que apoya entre las piernas permitiéndonos contemplar el

arco y, en el instrumento, el clavijero, el mango, el cuerpo, los agujeros sonoros (semicirculares) y las cuerdas; éstas, en número de tres, arrancan del cordal, también visible. El tercer anciano apoya en su hombro izquierdo otra fídula; aquí las cuerdas no se marcan, tampoco los agujeros sonoros –tapados por el arco– pero sí apreciamos el puente y el cordal y se partió el clavijero. La erosión también destrozó el clavijero de la fídula –¿o tal vez es un rabel?– del anciano número 4; sostiene éste su instrumento musical con la mano izquierda mientras la derecha sujeta una redoma de cuello o en forma de botella. El anciano 5 repite la posición del segundo tañendo su fídula mientras el 6, su pareja en el dovelaje (tercera), apoya la suya en el hombro dejando ver, pese al deterioro de la escultura, un tratamiento más fiel del cordal y del propio arco bajo el que se transparentan las cuatro cuerdas de la viola.

La siguiente dovela nos muestra al anciano 7 con fídula o viola sobre el hombro, arco sobre las cuerdas y dedos índice y corazón presionando la primera de las tres cuerdas; falta el clavijero, roto por la erosión, y no se marca el puente aunque sí los agujeros sonoros y el cordal. Su compañero (el anciano 8) porta entre sus manos una redoma circular y gallonada idéntica a la que sujeta el ángel que divide y preside la arquivolta. El noveno anciano cuenta con una redoma circular –¿o quizás tenía cuello?– en su mano derecha y una fídula, viola o ¿rabel? en su izquierda brindándonos la posibilidad de contemplar la forma trapezoidal del clavijero y su posición con un ligero ángulo respecto al cuerpo.

El anciano número 10 toca, con sendos plectros, un salterio, de diecinueve cuerdas, que apoya sobre sus rodillas mientras escucha como el de al lado –anciano 11– afina su arpa aplicando la llave de afinar sobre la misma cuerda que pulsa con el dedo corazón. Es justo el anciano 12 el primer imberbe que aparece, dándole su despejado rostro un aire más jovial y placentero; levanta su mano diestra y muestra su palma abierta a la vez que apoya en su hombro izquierdo la única fídula en «8» del portal.

Tras el ángel central, con redoma gallonada similar a la del octavo anciano, uno más –el 13– toca con largas púas el segundo salterio de la arquivolta, también horizontal y apoyado sobre las rodillas del instrumentista. Dos redomas, una circular y otra de cuello, parece ofrecernos el anciano 14. El 15 tañe, con los dedos índice y corazón de sus dos manos, un arpa o, quizás, un salterio vertical. Su compañero de dovela –anciano 16– es el otro imberbe de Santo Tomé y, según la larga cita anterior de López-Calo, está tocando una redoma con su dedo índice, tal y como hace el anciano 4 del portal de Santiago.

Vuelven las fídulas con el anciano 17, con arco, tres cuerdas, clavijero y cordal. El instrumento del anciano 18 parece similar al anterior, mas el cuello y el clavijero adquieren una forma tan extraña que más que una parte del instrumento nos recuerda una funda o bolsa, como si el artista hubiera querido reproducir también el momento en que el músico despoja a su fídula del protector (?).

El anciano de larga barba trenzada (núm. 19) suministra otra novedad iconográfica musical: a la derecha el arco, a la izquierda la fídula o viola, aquél apoyado sobre el hombro derecho, ésta sobre las piernas, en un instante de reposo. El 20 parece, a mi entender, que sujetaría una redoma al igual que hace el cuarto. Por su

parte, los ancianos 21 y 22, en la duodécima dovela, tocan del modo que sigue el único organistrum del portal: el 21 acciona el manubrio con su mano derecha mientras levanta la izquierda y el 22 mueve los pernos o clavijas, tirando de ellas, para hacer la melodía de igual manera a como los ancianos 12 y 13 del Pórtico de la Gloria ejecutan la suya. Finalmente, una fídula o viola mutilada toca el anciano 23 y hemos de suponer –tan sólo suponer dado el deterioro del anciano 24– que el ciclo se cerraría como se empezó: con otro anciano con redoma.

En resumen: la primera arquivolta de Santo Tomé o Santo Domingo esculpe las figuras de los 24 Ancianos del Apocalipsis, conformando una orquesta compuesta por doce fídulas o violas, dos arpas, dos salterios, un organistrum y nueve redomas. De las fídulas, o violas, las correspondientes a los ancianos 2, 3, 5, 6, 7, 17, 19 y 23 cuentan con arco mientras que carecen de él las de los ancianos 4, 9, 12 y 18. Las fídulas 2, 4, 5, 9, 17, 18, 19 y 23 se apoyan sobre –o entre– las rodillas en tanto que las de los ancianos 3, 6, 7 y 12 descansan sobre sus hombros izquierdos. Y, por concluir con las numeraciones, las redomas de cuello se corresponden con los ancianos 1, 4, 16, 20 y 24 mientras que las de los ancianos 8 y 9 –y la del ángel– adquieren una forma redondeada; las dos formas aparecen juntas, una en cada mano, sólo en el anciano 14.

Se ha dicho, siguiendo el texto de San Juan, que las *phialas* –copas, redomas o matraz: vasijas de vidrio de forma esférica y cuello largo– son «las oraciones de los Santos». Semejante palabra aparece en varias ocasiones en el Apocalipsis como «recipiente alegórico de contenido abstracto o metafórico particularmente bueno o malo». Las miniaturas de los beatos y las esculturas de los primeros portales no hicieron otra cosa que representar, con la mayor fidelidad, el texto bíblico. Y el Maestro Mateo alcanzó tal perfección en su representación que el Prof. Pita Andrade ha interpretado las redomas del Pórtico de la Gloria como reproducciones de originales vítreos utilizados para beber por los músicos.¹⁵ Filgueira Valverde llegó más lejos y, también refiriéndose al portal gallego, las describió como vasijas para contener el vino que los músicos bebían en los intervalos de las ejecuciones.¹⁶ Por contra, López-Calo quiso ver en las redomas no copas y sí calabazas –vaciadas y secas– utilizadas como instrumentos músicos de percusión o rítmicos.¹⁷ En Santo Tomé parece que se reproduce fielmente el texto apocalíptico pese a lo cual éste investigador no duda en atribuir función musical al menos a la redoma del anciano 16.

Como en Santiago, el instrumento más representado en el pórtico de Santo Tomé es la fídula o viola. Parece ser el instrumento más característico de la Edad Media y punto de arranque, según el entender de Fernández de la Cuesta,¹⁸ de las posteriores violas y violines y demás tipos afines. La palabra, en origen, debió de ser

15. J. M. PITA ANDRADE, «Las redomas que sostienen los Ancianos del Pórtico de la Gloria», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, III, Santiago, 1948, p. 213-221.

16. J. FILGUEIRA VALVERDE, «Datos y conjeturas para la biografía del Maestro Mateo», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, IV, Santiago, 1948, p. 49 y ss.

17. J. LÓPEZ-CALO, *El Pórtico de la Gloria...*, op. cit., p. 185.

18. I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, *Historia de la música española. I: Desde los orígenes hasta el 'ars nova'*, Alianza Editorial, Madrid, 1983, p. 345.

una simple onomatopeya que expresaba el silbo del viento. La *viula* occitana pasaría a ser *fidula* en alemán antiguo y dejaría de tener una relación con el instrumento de viento para referirse al de cuerda frotada, que emitía un sonido continuado y penetrante como la vihuela de arco. Su variadísima representación en el Medievo ha hecho siempre difícil su clasificación pese a lo cual en el siglo xvi se diferenciaron entre *viola de gamba* y *viola de braccio*, según la posición en que se ejecutaba: sobre las rodillas o sostenida con el brazo y apoyada sobre el hombro; de la primera derivó la familia de las violas (*violas da gamba discanto, contralto, tenor, pequeño tenor, gran bajo y sub-bajo*) y de la segunda la familia de los violines.¹⁹ Constan de cuerpo y mango; las clavijas estaban dispuestas de frente, en un clavijero plano; las cuerdas, entre tres y cinco (tres y cuatro en Santo Tomé), se extendían entre el clavijero y el cordal pasando por un puente recto o en arco. Su representación española más antigua data del s. x y aparece en el Beato de la Biblioteca Nacional.

Hay quien ha diferenciado en Santo Tomé un rabel; tal instrumento, derivado del *rabé* morisco, era un laúd corto modificado en los siglos x y xi para ser tocado con arco. El musicólogo citado anteriormente, Fernández de la Cuesta, lo describe como fruto de las diversas modificaciones que sufre el *rabé* o *rabab*, con cuerdas dobles, clavijero en forma de hoz y clavijas laterales y anota que su primera representación hispánica data del s. xiii, exactamente de la Cantiga 170.²⁰

Desarrollábamos anteriormente la idea de que los maestros-escultores de los pórticos románicos tomaran la palabra *cítara* como sinónimo de instrumento de cuerda. Este mensaje parece evidente, según Baines, para aquellos instrumentos de cuerdas que se tensan sobre una caja armónica plana y sin mástil y así define a los salterios como arpas-cítaras pudiéndose describir como arpas cuya estructura exterior ha sido sustituida por una caja sonora plana cuyas cuerdas pasan por encima de ella, unidas a unos clavos en un extremo y a las clavijas de afinación en el otro. Las formas más típicas serían de caja trapezoidal, podrían sostenerse bien contra el pecho (¿el instrumento de nuestro anciano 15?) o sobre las rodillas (ancianos 10 y 13), se tocaban con un par de plectros (o largas púas) y fueron corrientes en Occidente desde el s. xii.²¹ Los ejemplares sorianos –al menos los que se apoyan sobre las rodillas– han sido citados una y otra vez como dulcemeles mas estos –de cuerdas golpeadas– no se registran en las fuentes iconográficas y literarias hispanas hasta el siglo xv.

No parece haber ninguna duda de que el instrumento que afina el undécimo anciano es un arpa. López-Calo²² al estudiar los instrumentos del «Pórtico de la Gloria» indica que, aunque el arpa había sido representada muchas veces en la miniatura en manos del rey David, y en la misma escultura en capiteles, etc., antes de los comienzos de la representación escultórica de los 24 Ancianos en los pórticos, en

19. U. MICHELS, *Atlas de Música, I*, Alianza Editorial, Madrid, 1985, p. 39.

20. I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, *Historia de la música...*, op. cit., p. 345.

21. A. BAINES, «Instrumentos folklóricos antiguos», en BAINES (ed.), *Historia de los Instrumentos musicales*, Taurus, Madrid, 1988, p. 199-200.

22. J. LÓPEZ-CALO, *El Pórtico de la Gloria...*, op. cit., p. 174.

ninguno de éstos aparece, si no es en el de Soria, en que el artista puso una. Posiblemente fuera para atenerse con mayor fidelidad a las "cítaras" del Apocalipsis...» El ejemplar soriano, además, presenta la particularidad de estar siendo afinado con una llave, siendo el único caso en escultura hasta que el Maestro Mateo la copie, y perfeccionándola, la incorpore a uno de sus ancianos.

Por último, hemos de ocuparnos del organistrum. Los eruditos desconocen su origen aunque apuntan a una derivación del *monocordio* pitagórico. En el s. x estaba ya plenamente definido. Se trata de un instrumento de cuerdas frotadas no efectuadas con arco sino con una rueda y que, además de las cuerdas que, por medio de trastes, producen la melodía, tiene uno o dos bordones fijos, los cuales, a lo largo de toda la pieza que se ejecuta, producen un sonido bajo tenido. Este hecho –señala López Calo–,²³ prácticamente idéntico con el principio estético del «organum» primitivo, hace que el organistrum sea uno de los instrumentos más representativos de la estética musical de la Alta Edad Media. Lo curioso es que ningún artista lo había incluido entre los instrumentos de los 24 Ancianos antes que el de Santo Tomé, si bien de forma rudimentaria –compárese con el de Santiago– y en una situación extrema dentro de la arquivolta y no central como en el Pórtico de la Gloria. Digamos, para no confundir, que aunque *organistrum* es su primitivo nombre ha recibido otros como *sinfonía*, *zanfonia* y *zarrabete* en Castilla; *sinfonía*, *sanfona*, *zanfoña* o *zanfona* en Galicia; y *sanfonía* y *viola de rada* en Cataluña.²⁴

Orígenes, paralelos e influencias

Se ha dicho, lo ha dicho Gaya y es ya inevitable tópico, que en Santo Tomé hay un paralelismo o seguimiento directo de lo poitevino, lo cual no parece inexacto pero, salvo en lo que se refiere a la fachada, nada hay en nuestro edificio que recuerde la barroquización francesa y más bien se aprecia, como ha recordado Izquierdo Bertiz,²⁵ la sobriedad del románico final hispano –San Pedro de Ávila, catedral de Zamora– y su conexión con el círculo de maestros aragoneses de San Juan de la Peña, Huesca y Agüero, con lo burgalés de Moradillo de Sedano, Ahedo de Butrón y Cerezo de Río Tirón, lo navarro de San Nicolás de Tudela y lo segoviano de La Peña de Sepúlveda.

Es particularmente interesante contemplar las innumerables semejanzas entre Santo Tomé y las iglesias de Moradillo de Sedano y Ahedo del Butrón, al norte de Burgos. En Moradillo, tímpano y primera arquivolta repiten, casi en su totalidad, el esquema iconográfico del monumento soriano; los 24 Ancianos aparecen presididos, como en Soria, por un ángel, cuentan con instrumentos de cuerda y redomas idénticos a los sorianos e incluso los manipuladores del organistrum aparecen en el mismo lugar de la arquivolta que en Santo Tomé. La única diferencia es que algunos de

23. *Ibidem*, p. 175.

24. I. FERNÁNDEZ CUESTA, *Historia de la música...*, op. cit., p. 345-346.

25. J. M. IZQUIERDO BERTIZ, «El Arte Románico», en J. A. PÉREZ RIOJA (dir.), *Historia de Soria*, C.E.S., Soria, 1985, vol. I, p. 265-296.

los ancianos mantienen sobre sus rodillas libros abiertos. En Ahedo ángel y ancianos se repiten, sólo que aquí son 20 los personajes esculpidos y no 24 y los músicos del organistrum ocupan un lugar de privilegio, a la derecha del ángel que preside y divide la arquivolta, y no en un lateral.

Músicos tocando a la par el organistrum podemos verlos también –quizás en un hipotético camino de ida, o vuelta, a, o de, Santiago– en la Colegiata de Santa María de Toro y en una ménsula del Palacio de Gelmírez, en la propia ciudad compostelana. La idea que de alguna manera aquí se insinúa, es decir, un camino de influencia y transmisión iconográfica desde Soria hasta Santiago, no parece descabellada si se admitiera el año 1150 como datación para el portal soriano, tal y como proponen T. Seebas, A. K. Porter y M. Durliat. En tal supuesto el Maestro Mateo se habría inspirado en Santo Tomé, y así lo entiende López-Calo al considerar que de no ser así la obra del maestro soriano habría supuesto un retroceso, algo difícil de admitir dada la categoría de éste. ¿Que el Maestro de Santo Tomé se inspiró a su vez en modelos franceses como Oloron, Aulnay, Moissac? Es lo que siempre se ha admitido, mas no hemos de olvidar que en el Beato de El Burgo de Osma, fechado en 1086, ya se representa a los Ancianos y a los «cuatro Vivientes» del Apocalipsis en parecidas formas a como se esculpen más tarde en los pórticos.

El programa iconográfico de Santo Tomé

Abusamos los profesores, cuando explicamos a nuestros alumnos la escultura, del papel didáctico, pedagógico o enciclopédico que ésta tiene en el edificio románico aludiendo, cuando nos encontramos con fachadas tan decoradas como la de Santo Tomé, al tópico de la «Biblia en piedra para iletrados». Izquierdo Bertiz lo ha puesto de manifiesto en el trabajo anteriormente citado y en el que también menciona la inexistencia, salvo excepciones, de programas iconográficos.

Una de esas excepciones es Santo Tomé, para el que contamos con un análisis reciente formulado por E. Sainz Magaña. Señala Sainz que en Santo Tomé existe tal programa y se basa en el desarrollo de la idea de la Redención; el Antiguo Testamento (con escenas del origen del Universo, del hombre, del pecado, de la caída del hombre en éste y del triunfo del Bien sobre el Mal y a la inversa) se refleja en los capiteles de la portada, en sus ábacos, en los capiteles de las arquerías y en el rosetón; el Nuevo Testamento (nacimiento, infancia, muerte y resurrección de Cristo) se configura en las arquivoltas; y en el tímpano se une todo, el Antiguo y el Nuevo, y Dios preside en toda su Majestad con su Hijo, el Redentor. Todo está perfectamente armonizado, equilibrado, simétrico, todo concebido para dirigir la vista al tímpano que, por lo demás, aparece coronado por el rosetón: el Sol, la luz que ilumina, Dios. Y los ancianos bordeando el tímpano adquieren aquí, sin duda, su verdadero sentido, el sentido de la alabanza a Dios Padre y Redentor.²⁶

26. E. SAINZ MAGAÑA, «Estudio iconológico y simbólico de la fachada de Santo Domingo», *Celtiberia*, 66, Soria, 1983, p. 363-373.

Hay quien ha escrito²⁷ que el hombre no puede prescindir del placer de la música como no puede prescindir del mirar y de saciar su apetito. Esa música, escriben otros (Jacobo de Leodium, hacia el s. XIV, en su *Speculum musicæ*), se extiende a casi todo: a Dios, a las criaturas incorpóreas y corpóreas, celestiales y humanas, a las ciencias teóricas y a las prácticas.

Aureliano, monje del s. IX del monasterio de Moutiers-Saint-Jean, hizo una distinción de la música en tres tipos que perduraría a todo lo largo de la época románica. La más perfecta de las músicas es la mundana, la que producen los elementos del cielo y de la tierra, la variedad de los principios y la sucesión de las estaciones. De ella no oímos sus sonidos pero percibimos sus efectos: la armonía rítmica del cosmos. Esa música primera se refleja en el microcosmos, en el hombre que, a su vez, crea la música humana, la que con su armonía funde la fuerza vital de la razón con el cuerpo, al igual que funde éste con el alma. El tercer tipo de música es el que se produce con los instrumentos, con la garganta humana, con los órganos, con las cítaras, con las liras y muchos otros. A medida que avance la Edad Media y que el mundo románico deje paso al gótico esta música instrumental, la menor en la escala, llegará a ser más que ninguna otra.

La música de Dios, la del Universo, la de esos seres metafísicos y trascendentes era inaudible pero, como la instrumental, debía ser representada, pues en el Apocalipsis estaba escrito: «Y en medio del trono y de los cuatro seres vivos, y en medio de los ancianos, vi un Cordero que estaba como degollado, con siete cuernos y siete ojos, que son los siete espíritus de Dios, enviados a toda la tierra. Y fue, y lo tomó de la mano derecha del sentado en el trono. Y cuando tomó el libro, los cuatro seres vivos y los veinticuatro ancianos cayeron delante del Cordero, cada cual con una cítara y copas de oro llenas de perfumes, que son las oraciones de los santos. Y cantaban un cántico nuevo diciendo: Digno eres de tomar el libro y abrir sus sellos, porque fuiste degollado y con tu sangre rescataste para Dios hombres de todas las razas, lenguas, pueblos y naciones, y les hiciste ser reino y sacerdotes de nuestro Dios; y reinarán sobre la tierra.»²⁸

Final

Y esto es todo cuanto hemos podido deducir de la contemplación en vivo de la arquivolta, de sus fotografías –magnífico trabajo el de A. Plaza como se podrá comprobar en las imágenes que ilustran el texto– y de la bibliografía –eterna gratitud debo en este sentido a J. del Rincón– que, además de los títulos mencionados se

27. J. SUREDA, «Musica est Scientia liberalis», en X. BARRAL I ALTET y J. SUREDA, *Historia del Arte Español. La época de los Monasterios. La plenitud del románico*, Planeta, Barcelona, 1995, t. IV, p. 130.

28. SAN JUAN, *Apocalipsis*, ed. de J. M. VALVERDE, Bruguera-Libro Amigo, Barcelona, 1981, (V. 6-10), p. 47-48.

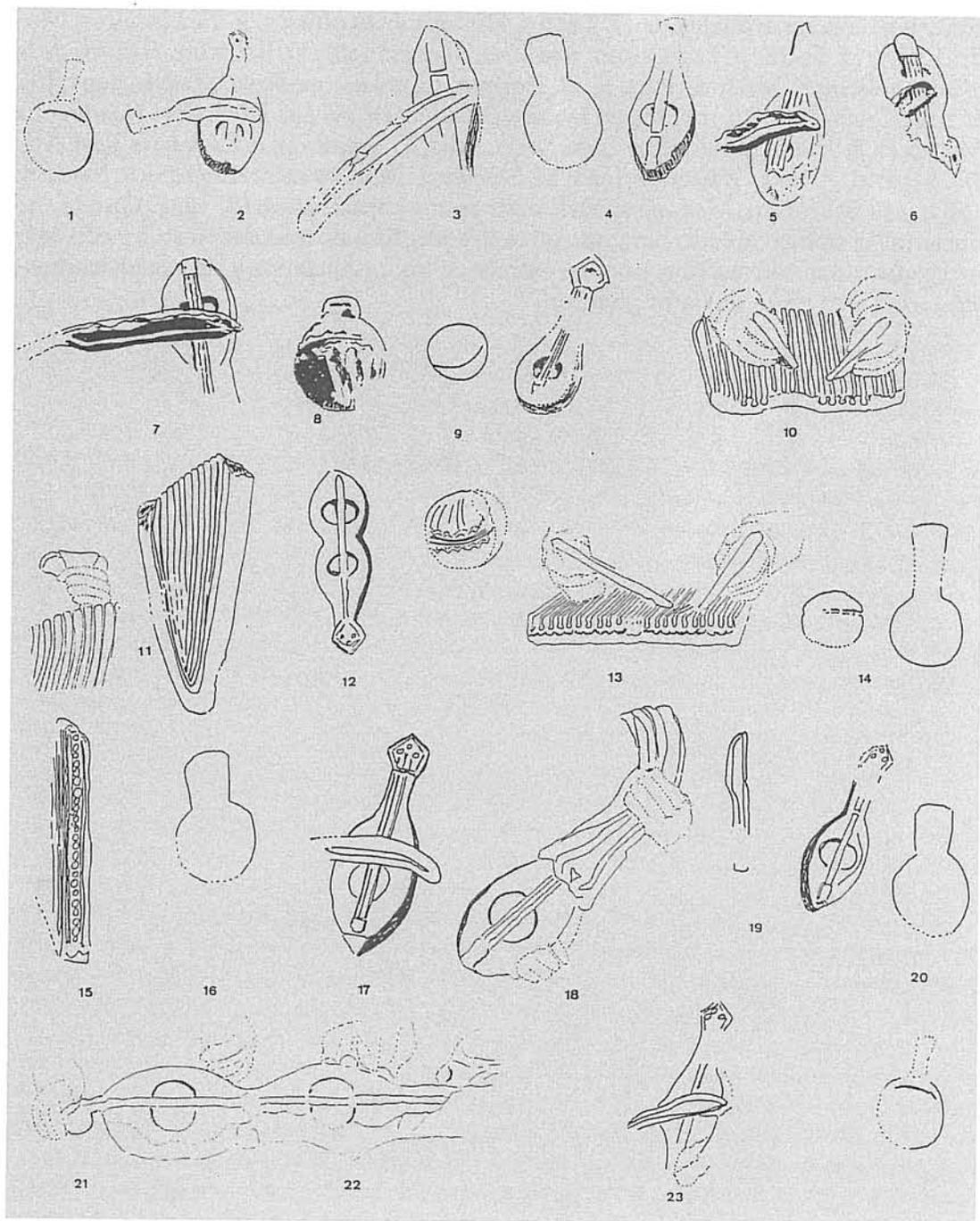


Fig. 25. Instrumentos musicales de los 24 Ancianos (Croquis a partir de fotografías, según J.A. Gómez-Barrera).

completa con los trabajos de G. Cattin, *Historia de la Música, 2. El Medioevo*, Madrid, 1987; H. Focillon, *La escultura románica*, Madrid 1986; D. S. Grout, *Historia de la música occidental*, Madrid, 1984; R. H. Hoppin, *La música medieval*, Madrid, 1991; J. J. Martín González, «La música en las artes plásticas», en *Las Edades del Hombre. La Música en la Iglesia de Castilla y León*, León, 1991; G. Reese, *La música en la Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial, 1988; M. Schapiro, *Estudios sobre el románico*, Madrid, 1985; y S. Sebastián, *Mensaje simbólico del arte medieval*, Madrid, 1994. Queda, no obstante, el trabajo abierto para que otros investigadores, más despiertos y con más luces que quien esto escribe, puedan extraer de los 24 Ancianos y de sus instrumentos toda la vivencia que aún guardan.