

# LOS INSTRUMENTOS MUSICALES EN EL PÓRTICO DE LA GLORIA DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

M<sup>a</sup> Soledad Cabrelles Sagredo y Ángeles Fernández García



Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela.  
[https://es.wikipedia.org/wiki/P%C3%B3rtico\\_de\\_la\\_Gloria](https://es.wikipedia.org/wiki/P%C3%B3rtico_de_la_Gloria)

**L**a Catedral de Santiago de Compostela es una obra cumbre de la belleza del arte Románico europeo y contiene una de las portadas más ricas y hermosas, el Pórtico de la Gloria, donde prevalece el mensaje histórico del hombre del Medioevo como legado musical, religioso, escultórico, arquitectónico y cultural perteneciente al patrimonio universal de la humanidad.

El Románico es el primer arte sagrado cristiano occidental que se extiende rápidamente por toda Europa y, especialmente, por el Cami-

no de Santiago. En menos de dos siglos, levanta un volumen de edificaciones superior a cinco siglos de construcción del Imperio Romano por toda el área rural europea ligada a conventos y monasterios en una etapa de gran esplendor para las peregrinaciones europeas.

## Introducción

A partir del Siglo X, miles de fieles se dirigían a pie cada año, desde diversos puntos del continente europeo hacia el confín de la cristiandad para rendir tributo al Apóstol Santiago. De esta

manera, la ciudad de Santiago surgida junto a la tumba, se convirtió en destino de un incontenible movimiento de visitantes. Por ello, en un principio, el rey asturiano Alfonso II El Casto ordenó construir una capilla de piedra y arcilla que fue ampliada con tres naves por Alfonso III. Posteriormente, en el año 1075, por iniciativa de Alfonso VI, rey de León y Castilla, junto con el obispo de Santiago, Don Diego Peláez, colocaron la primera piedra de la catedral concebida como iglesia de peregrinación para acoger a un gran número de peregrinos. Por este motivo, se decidió disponer de un lugar específico donde reposar las reliquias de Santiago como espacio arquitectónico y artístico adecuado para transitar los fieles. Por ello, fueron concebidos los planos para una iglesia con planta de cruz latina, gran crucero, enorme cabecera con girola y una galería en torno al ábside por donde todos los fieles pudieran transitar sin dificultad. Las puertas laterales del crucero permitían la entrada y salida del templo a los que recorrían el deambulatorio hasta llegar a la tumba de Santiago, situada en la cripta, bajo el altar mayor y, así, evitar pasar por la nave central para no interrumpir el culto catedralicio.

Un elemento característico que encontramos en las iglesias de peregrinación y también está presente en Santiago es la tribuna, es decir, la galería situada sobre las naves laterales que permitía alojar un mayor número de peregrinos en esta segunda planta abierta a la nave central.

El obispo Diego Gelmírez finalizó la construcción de esta primera basílica románica y, bajo su mandato, la puerta de Platerías y la puerta de Azabachería fueron decoradas con ambiciosos detalles escultóricos para que los peregrinos contemplaran la belleza de estas entradas al templo como recompensa sensorial al esfuerzo realizado hasta alcanzar el final del camino.

Debido a la inclinación del terreno en el que se erigió la catedral, pronto afloraron graves problemas estructurales en el edificio que tendía a desplazarse y amenazaba con el derrumbe. La situación era preocupante y también suponía un desafío para los constructores de

aquella época pero, a fin de poder solucionarlo, se requirió a un hombre de ciencia, arquitecto y escultor excepcional, el Maestro Mateo, que era un genial artista y gran conocedor del diseño ornamental.

Fernando II de León contrató a Mateo para realizar las obras necesarias a fin de salvar dicha inclinación del terreno, consolidar la fachada con sus dos grandes torres que actúan como enormes contrafuertes y, sobre todo, la intervención con sus esculturas para el Pórtico de la Gloria, cuya firma inscribió en el dintel.

El arte del Siglo XII se esfuerza en alcanzar la máxima belleza para expresar el asombro y agradecimiento del don de la vida que experimenta y reconoce el ser humano de esta época, como la forma más perfecta de elevar las alabanzas a Dios. Por ello, dicha belleza está ampliamente representada y se muestra profusamente en las diferentes manifestaciones artísticas de las fachadas, muros y esculturas, así como en el Pórtico de la Gloria cuya referencia musical está presente en la catedral de Santiago a través de sus músicos de piedra.

Desde hace milenios, la música, por su naturaleza abstracta, intangible e invisible, ha sido considerada lenguaje divino porque dice pero no habla, aconseja pero sin palabras, solo emplea melodías desprovistas de significado semántico y, aun así, siempre revela algo a quien la escucha.

En un principio, el sonido es lo primero que incide en la constitución del entendimiento pero no en la organización del mismo que obedece a un proceso más tardío. Por tal razón, se considera el oído un elemento sensorial determinante en la formación de la conciencia, un sistema que contribuye a construir un ser perceptivo, que existe en tanto es capaz de escuchar los estímulos auditivos de su entorno. Oír y después escuchar, es presentir y presentir conduce a pensar, entender y comprender.

El oído es el sentido enteramente desarrollado en el nacimiento y también el que más da-

tos ha facilitado sobre la vida intrauterina. Tiene una capacidad primordial para captar mundos todavía desconocidos, no formulados por la palabra y no conceptualizados.

El sonido percibido a través del oído como el silbido del viento, el retumbar del trueno, el estallido del mar o la contaminación acústica de grandes urbes, aporta una tensión psicológica que se transforma en premonición, en un «estar alerta» ya que el sonido nos crea como individualidad y la música como parte de la colectividad. La combinación de sonidos y la ordenación de sus alturas o frecuencias (música) hace del hombre un ser comunicante, es decir, capaz de decir «yo» pero también «nosotros». Así, el vocabulario está relacionado con el valor sonoro de cada palabra que son las responsables de fijar conceptos. En cambio, la evocación y la trascendencia sigue perteneciendo y originándose en un plano considerado superior, el de la sonoridad.

En las sociedades primitivas, el poder acústico es predominante ya que estaba ligado a la evolución de los rituales, en cambio, en las culturas más desarrolladas la percepción auditiva disminuye en beneficio de la percepción visual.

Para el cazador primitivo el oído era el sentido más importante, ya que le proporcionaba un mayor radio de acción en sus maniobras de búsqueda. En las culturas musicales de Oriente existía una larga tradición que observaba un sinnúmero de músicos ciegos. Los egipcios de la Antigüedad simbolizaban el oído con una *liebre*, debido a la rapidez y sensibilidad que posee este animal sobre dicho sentido. Asimismo, pintaban una *oreja de toro* en señal de vigilancia y atención pues éste permanecía siempre alerta al mugido de las vacas para el apareo, significando ello la necesidad de escuchar con toda diligencia. María Zambrano refiere que la escucha de Apolo en el Templo de Delfos parecía situar «el oído divino en el centro del mundo», ese oído que como órgano o sentido es el que se emplea de modo más intermitente ya que en el escuchar está lo más penetrante y profundo de la atención que el ejercicio de la

vista no requiere. Todavía hoy, la escucha con los ojos cerrados se sigue practicando porque no solo agudiza la percepción auditiva sino que la hace más honda, más inteligible y nítida en nuestro interior. El pensar acústico no debe ser arrebatado al hombre contemporáneo ya que según Elías Canetti «el oído, no el cerebro, es la sede del espíritu».

La música facilita el encuentro interior de cada persona, genera un lenguaje que revela la idea de trascendencia y, además, es un elemento de comunicación e instrumento imitativo de la naturaleza.

El arte musical cumple un itinerario paralelo a nuestro desarrollo intelectual y espiritual ya que desde las más primitivas instancias del hombre prehistórico que entrechocaba piedras y palos o frotaba huesos, hasta el aislamiento del compositor en los albores del Siglo XXI, convertido en un autor de depuradas y complejas partituras, ha habido un largo proceso evolutivo a través de un ciclo de siglos transcurridos en que la música ha sido testigo privilegiado desde las primeras ceremonias iniciáticas, paradas militares de los césares, fastuosas danzas palaciegas del Renacimiento y Barroco hasta la actualidad. Todo ello ha constituido un importante acompañamiento sonoro para la humanidad que ha permitido escuchar desde el tañido íntimo de un instrumento hasta un conjunto orquestal de una sinfonía romántica o la emisión de ondas sonoras mediante sistema electroacústicos o informáticos, que son el resultado de expresiones y formas dialogantes de una misma voluntad humana creadora.

## El Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela

La catedral de Santiago de Compostela, cuya construcción tuvo lugar desde el año 1075 hasta 1211, con su Pórtico de la Gloria es un magnífico testimonio de la grandeza del arte románico en el contexto histórico medieval.

En términos generales, el pórtico de un templo tiene gran importancia en el planteamiento arquitectónico sobre la construcción de un edificio destinado al culto religioso ya que simboliza la *puerta y camino hacia el origen o principio*, con independencia de las imágenes que allí están expuestas.

En este caso, el Pórtico de la Gloria y sus músicos de piedra mantienen el mensaje de su época. En sus imágenes abunda la perfección técnica (sobre todo en el Siglo XII que el tamaño estaba adaptado a la perspectiva del observador) y transmiten un relato cuya esencia permanece y atrae por su propia belleza mostrando sentimientos y juicios de valor del artista de la Europa del Medioevo.

Comprender la mentalidad del hombre del Románico es fundamental para alcanzar la posición humana que permita captar las realizaciones de su cultura, de su pensamiento, de su arte y de su trabajo. El objetivo de su vida estaba centrado en algo superior que no puede manipular ya que es inmutable a sus posibilidades, de modo que el impacto social de tal perspectiva era muy amplio.

El hombre del Medioevo estaba familiarizado con los símbolos e ideas expuestas a través de esculturas en los templos, por lo tanto, era más fácil comprender los conceptos abstractos a través de imágenes concretas que leer textos ya que la mayor parte de la población era analfabeta y se dedicaba a las tareas del campo.

El hambre no era un fenómeno extraño, no solo por razones climáticas sino por la rapiña que provocaban las guerras territoriales de los señores junto con unos impuestos excesivos. La esperanza de vida apenas sobrepasaba los 40 años. A los riesgos de muerte ocasionados por la inestabilidad política, había que añadir las enfermedades y las pestes que asolaban Europa. Esta provisionalidad para afrontar circunstancias adversas hacía más vivo el deseo de felicidad y de trascendencia. El hombre deseaba olvidar el destino trágico (muerte) y era aliviado con la

búsqueda religiosa para encontrar nuevas respuestas frente a la evidencia de la realidad.

A través de la contemplación de la belleza de la obra escultórica, podía trascender los límites constructivos y utilizar la capacidad de comunicación que permite utilizar el arte como instrumento de acercamiento al ámbito divino. Además, a través de dicha contemplación, se facilitaba a los fieles la superación del analfabetismo general existente y les hacía partícipes del mensaje expresado con las figuras a fin de poder aliviar sus interrogantes e inquietudes humanas.

Quienes visitaban el Pórtico podrían percibir el sentimiento de asombro ante una belleza que les aproximaba a la comprensión de las limitaciones de su propia humanidad y, por ello, daban gracias elogiando el trabajo realizado en la catedral en nombre de todos los peregrinos de Europa, como se puede comprobar con la lectura de los documentos archivados en el actual Museo de las Peregrinaciones, en la ciudad de Santiago de Compostela.

El concepto de peregrino lo han abordado varios autores dependiendo de cada época histórica. El rey Alfonso X El Sabio (1221-1284) en una de las obras jurídicas más importantes del medioevo, *Las Siete Partidas*, describe a los peregrinos como los que caminan y, alejados de su tierra, van a visitar el sepulcro de Santiago. También el poeta italiano Dante (1265-1321), en su obra *Vita Nuova (XL)* aborda el concepto de peregrino de dos modos, es decir, como cualquiera que está fuera de su patria o bien como quien va y vuelve a la sepultura de Santiago.

Los peregrinos de los Siglos XI al XIII transitaban hacia la ciudad de Santiago de Compostela inmersos en una mística envolvente, según descripciones que de ellos han dejado escrito los cronistas de aquella época.

A mediados del Siglo XI, para satisfacer las necesidades básicas que todo viaje exige, los reyes, obispos, monjes y nobles aportaron gran parte de su patrimonio como ayuda económica

para crear lugares de hospitalidad y acogida a los peregrinos. Así, a lo largo del Camino de Santiago, fundaron, promovieron y construyeron múltiples monasterios, iglesias, capillas y hospitales que, directamente o por iniciativas particulares, han dejado testimonio de la ruta jacobea, como el Hospital en Carrión de los Condes de la Condesa Teresa, el Hospital de Foncebadón cerca de Rabanal del Camino que empezó a levantar el ermitaño Gaucelmo y el Monasterio de San Juan de Ortega, llamado así por la cantidad de ortigas y maleza que contenía el lugar, quien fue el primero en edificar un albergue y después una capilla para los peregrinos a Santiago con ayuda de familiares y amigos que, después, se convertirá en el mencionado Monasterio.

La Iglesia consideraba, siguiendo la tradición judaica, que la música religiosa debía ser solo vocal al ser el canto sagrado una especie de oración cantada y, aunque en esa época existían ya muchos instrumentos como flautas, salterios, siringas, cítaras y tímpanos, la Iglesia solo los tenía presentes para usos paganos mientras que el canto estaba muy integrado en la liturgia por ser la forma más perfecta de entonar las alabanzas a Dios. Este planteamiento se fue sustituyendo poco a poco y en el texto de *Los Comentarios del Apocalipsis de San Juan*, donde se narra la visión del cielo de San Juan, ya aparece el arpa como instrumento musical acompañante de la voz.

Las copias del Beato difundieron la imagen de una miniatura en la que se representaban a los ancianos con instrumentos musicales en alabanza a la divinidad. A partir del Beato, la inclusión de miniaturas en los Códices se extiende, imitando la representación de los 24 ancianos alrededor del Cordero o el Pantocrátor que será un motivo muy frecuente en las esculturas de los pórticos de las catedrales y de las iglesias.

La catedral de Santiago de Compostela ya gozaba de una tradición musical anterior a la construcción del Pórtico de la Gloria, recogida en el Códice Calixtino y también en la Historia Compostelana.

El Códice Calixtino, 20 años anterior al Pórtico de la Gloria, describe a los peregrinos tocando una gran variedad de instrumentos musicales (cítaras, liras, tímpanos, flautas, caramillos, trompetas, arpas, violas y ruedas británicas o galas). Unos pertenecen a la música popular y otros a la música culta.

La Historia Compostelana es una crónica escrita en latín que recoge las empresas realizadas por Diego Gelmírez, Arzobispo de Santiago desde el año 1120. Fue escrita entre 1107 y 1149 aproximadamente y describe el recibimiento que hicieron los santiagoenses al Obispo Gelmírez en el año 1111, a la vuelta de su cautiverio con estas palabras «*salió a encontrarle toda la multitud de los compostelanos, cantando y tañendo tímpanos, cítaras y otros instrumentos músicos*».

Todo lo anterior, pone de manifiesto la gran diversidad de instrumentos musicales que se conocían en Galicia con anterioridad a la construcción del Pórtico de la Gloria.

También se admitía la música instrumental y popular en los santuarios de peregrinación, como expresión de piedad y alabanza. Según documentos del Archivo Catedralicio, se conoce el inmenso gozo que el Papa Calixto II (año 1100) sentía al escuchar el canto de los fieles con el acompañamiento de instrumentos musicales delante del altar cuando predicaba en la catedral compostelana.

El Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela fue realizado por el Maestro Mateo y sus colaboradores por encargo del Rey de León Fernando II que donó 100 maravedíes por año entre 1168 y 1188, fecha de su finalización, aunque la conclusión del conjunto se retrasó hasta 1211, año en que se consagró el templo con la presencia del rey Alfonso IX. Posteriormente, algunas de las figuras originales del Maestro Mateo fueron retiradas al construirse la actual fachada del Obradoiro.

Las representaciones de músicos e instrumentos musicales durante la Edad Media son

bastante frecuentes y esa tradición artística se prolongó posteriormente durante décadas formando composiciones que eran auténticas *Biblias de Piedra* con la finalidad de cumplir una doble función, es decir, religiosa y didáctica.

El Pórtico de la Gloria posee una de las representaciones de músicos con instrumentos más perfectas y completas de todas las existentes. Por primera vez, las esculturas se vuelven y rotan, es la cumbre del arte románico, con un tratamiento individualizado de los personajes donde las estatuas se independizan del soporte y las figuras tienen un mayor dinamismo expresado a través de los pliegues de sus vestidos que pierden rigidez. A través de la iconografía, este escultor muestra la música como vehículo para acercar al hombre caminante hacia la divinidad.

En el tímpano está plasmado el trono divino con 24 ancianos sentados, vestidos con túnicas, adornados con coronas en sus cabezas y sosteniendo en sus manos los instrumentos musicales. Estos músicos de piedra, al igual que en el Apocalipsis, parecen anunciar que los peregrinos disfrutarán de una nueva vida después de haber visitado la tumba del apóstol Santiago.

### **Los instrumentos musicales del Pórtico de la Gloria**

La música de la Edad Media presenta determinadas características que evolucionaron a lo largo de todo este dilatado período histórico y, aunque existieron algunas variaciones, siguieron manteniéndose los fundamentos esenciales.

La notación musical aparece y se desarrolla notablemente ya que pasa de ser, al comienzo, un simple método mnemotécnico a convertirse en un recurso básico para la escritura musical al hacer posible la sincronización de las voces con la fijación de sonidos y duraciones, desde las primeras composiciones libres (tropos y secuencias) hasta las complejas polifonías de los siglos XIII y XIV.

En un principio, la monodia religiosa era cantada en latín y sin acompañamiento instrumental para servir a la palabra divina. Esta composición musical poseía solo una línea melódica. Los estilos de canto practicados en la iglesia de Oriente y en la sinagoga judía eran utilizados con frecuencia, así como la teoría musical griega transmitida por Boecio. En cambio, la monodia profana usaba temas y formas que evidenciaban las influencias de la cultura árabe con empleo habitual de instrumentos en su interpretación.

Posteriormente, la polifonía fue desplazando a la monodia litúrgica ayudada por el desarrollo de la notación musical. Esta composición musical poseía varias líneas melódicas simultáneamente. Los intervalos musicales más habituales eran de 4ª, 5ª y 8ª que eran los considerados consonantes. Los inicios de la polifonía coinciden con el incremento del poder de la Iglesia, tanto en el ámbito espiritual como temporal debido a las Cruzadas, la cultura monástica, la construcción de catedrales y el florecimiento de las universidades teológicas como la de Salamanca, Coimbra y París. A finales del siglo XIII y durante el siglo XIV, la polifonía profana tiene un progresivo afianzamiento y encontrará un contexto muy adecuado para realizar su evolución. La presencia de instrumentos para doblar o sustituir las voces se hace cada vez más habitual y la polifonía profana incrementa su protagonismo.

En la arquivolta del Pórtico de la Gloria, legado pétreo del arte románico medieval, podemos observar el conjunto formado por veinticuatro ancianos sentados con veintinueve instrumentos musicales esculpidos de forma muy detallada.

Algunos ancianos, además del instrumento musical tienen en sus manos una vasija o utensilio redondo que, probablemente, servía como contenedor de líquidos, instrumento para afinación o idiófono percutido con el dedo o con otro objeto que acompañaba rítmicamente las melodías. Se desconoce la intención del Maestro Mateo al representar dichos objetos pero,

botánicamente, se trata de la «*lagenaria siceraria*» conocida como calabaza de peregrino, botijo de pastor o calabaza vinatera. Según las investigaciones de López-Calo (calabaza, redoma) y Porras Robles (dolio), en su Tesis Doctoral, han desarrollado estudios y diversos análisis sobre su función musical, aunque nunca tendremos *certeza absoluta* de su sonoridad ya que, como menciona Jota Martínez, no poseían orificios modificadores del sonido lo que permite intuir que produciría una única nota, de tono grave y poca variedad sonora. También es posible que, quizás, el Maestro Mateo solo hubiera querido representar unos recipientes para agua o vino como bebida auxiliar en la pausa de los músicos, aunque los estudiosos sobre este tema lo consideran poco probable.

Los instrumentos musicales del Pórtico de la Gloria son los siguientes:

- FÍDULA OVAL, VIOLA OVAL O VIOLA DE ARCO. El término fídula procede del latín medieval *fitola*, *fidel*, *vidula* o *vitula*, aunque también se ha llamado *rabel* por el parecido con el *rabel árabe*. Es un cordófono de cuerda frotada con arco, cuya forma es similar al violín pero presenta un cuerpo más largo, con 3 a 5 cuerdas y un clavijero en el extremo del mástil. Su ejecución puede realizarse sobre el hombro, brazo o en posición vertical apoyado sobre el muslo. Durante la Edad Media alcanzó gran popularidad siendo utilizado por trovadores y juglares. Las aberturas de la caja de resonancia tienen forma de «B» y otros en forma de «D», con clavijero que también varía ya que algunos adoptan forma de rombo y otros de almendra. Las fídulas de tres cuerdas aparecen en los ancianos 1, 7 y 22 y las fídulas de cinco cuerdas en los ancianos 2, 6, 23 y 24. El instrumento del anciano 3 se encuentra en una posición girada y su mástil ha desaparecido.

- FÍDULA EN OCHO O VIOLA EN OCHO. Es una variación de la viola oval y su nombre es debido a la forma del número ocho que posee la caja de resonancia con dos círculos similares, unidos y reforzados por dos cuñas. Pertenece, igualmente, a la familia de los cordófonos frotados con

arco. El número de cuerdas no varía y, a diferencia de las fídulas ovales, posee tapas planas. Los clavijeros tienen toda forma trapezoidal y las clavijas asoman su cabeza por el reverso del clavijero. La forma que caracteriza a este instrumento podría estar relacionada con la simbología bíblica del número 8 que representa el inicio de una nueva vida o resurrección, referida tanto a la propia Resurrección de Cristo como a la acontecida en el ser humano. Aparece en los ancianos 11, 14, 15 y 16.

- ARPA. Es uno de los instrumentos más conocidos desde la Antigüedad en Asia, África y Europa, como podemos comprobar en las representaciones que existen en cámaras funerarias egipcias, bajorrelieves de Babilonia y en la Andalucía árabe. Es un cordófono de cuerda pulsada. Los tamaños de las arpas son similares, aunque varía el número de cuerdas. El clavijero tiene una curva cóncava que lo une al mástil. La caja acústica aumenta su grosor de abajo hacia arriba, dato a tener en cuenta debido a que la mayoría de las arpas tienen un mayor espacio para las notas graves. Aparece en los ancianos 8 y 19.

- SALTERIO. Probablemente, su origen se encuentra en el sudeste asiático. Es un instrumento de cuerda pulsada con los dedos o bien con plectro o púa. Tiene un número variable de cuerdas. No existe acceso a dichas cuerdas con las dos manos ya que la caja sonora se presenta a lo largo de una cara del instrumento y no hay agujeros para proyectar el sonido. Esta caja de resonancia o caja sonora es plana y el material elegido para su construcción es la madera. La simbología de su forma triangular remite, al igual que las arpas y las cítaras, a la Trinidad. En Europa apareció en el Siglo XII y, se utilizó mucho a partir del Siglo XIII al XV. Con frecuencia fue representado en muchas ilustraciones y en esculturas. Aparece en el anciano 5, cuya arpa tiene nueve clavijas con un plectro en las manos, y también en el anciano 18, aunque su número de clavijas es imposible concretar porque están bajo los ropajes.

- CÍTARA. Este instrumento ha sido uno de los más citados en las fuentes medievales o clásicas (Apolo *citaredo*). Se toca con plectros, varillas o una pluma de ave como en el caso del anciano 17. Aparece en el anciano 10, cuya cítara posee doce cuerdas y en el ya citado anciano 17 pero, en este caso, es imposible observar el número de cuerdas.

- LAÚD. Tiene un origen muy antiguo. Etimológicamente, la palabra deriva del árabe (al-ud, literalmente «la madera»), aunque las investigaciones recientes de Eckhard Neubauer sugieren que «ud» es una versión arabizada del nombre persa «rud» que significa cuerda, instrumento de cuerdas o laúd. En Irán, desde el S.VIII a C., existen referencias sobre ellos. Posteriormente, al principio de nuestra era, desde China e India se propaga por el Oriente islámico y, debido a las migraciones árabes, es llevado por todo el Mediterráneo hasta Al-Andalus. Es un cordófono de cuerda pulsada por un plectro y fabricado en madera. Al igual que la fídula en ocho, el laúd carece de diapasón porque el mástil sigue el mismo plano que la caja. El clavijero tiene dos agujeros por donde circulan las cuerdas y se encuentra ligeramente desplazado de la línea de la caja de resonancia, como las actuales guitarras, pero menos que los laúdes de Oriente Próximo. Las clavijas tienen forma semiesférica. Aparece en los ancianos 9 y 20.

- ORGANISTRUM. El origen del término es una contracción en latín de *organum* (forma polifónica del siglo XI-XII) e *instrumentum* (instrumento). Existen representaciones muy interesantes, pero el que encontramos en este Pórtico de la Gloria fue esculpido con más detalles y une las dos mitades del arco central a través de dos músicos que lo sujetan sobre las rodillas. Es un instrumento de cuerda frotada con una rueda giratoria. Debido a su gran tamaño y complejidad, necesita de dos intérpretes para su correcto funcionamiento como podemos observar en la imagen, es decir, el anciano 12 sería el encargado de accionar la manivela que frota sus tres cuerdas y el anciano 13 acortaría las cuerdas para lograr la diferente altura de las notas.

En el mástil hay una sucesión de once teclas rectangulares que se hunden, presionando con la mano, para que suenen las notas. La caja de resonancia presenta la forma en ocho con dos círculos unidos por cuñas, como en la citada fídula. El círculo superior tiene una notable decoración floral que también está presente en todo el borde del instrumento a modo de círculos tallados, así como en el mástil cubierto en su tapa superior de una celosía. El sistema de teclas del organistrum implica una manipulación lenta y, por ello, la función de este instrumento sería de bordón dentro de un conjunto instrumental. Aparece en los mencionados ancianos 12 y 13.

El Maestro Mateo, aunque evitó los instrumentos de viento, ha dejado representados en el Pórtico de la Gloria, a modo de relato en piedra, los instrumentos más habituales de la época que son una muestra excelente para el estudio de la organología medieval. Algunos de ellos ya eran conocidos en Galicia por haber sido introducidos a través de las rutas europeas pero otros, en cambio, eran utilizados en zonas próximas o en otros lugares de la península ibérica. En 1963, un equipo de luthiers de diversas partes de Europa acompañados de investigadores y profesores españoles, colaboraron conjuntamente para realizar un extraordinario trabajo de reconstrucción en madera de los instrumentos esculpidos por el Maestro Mateo. Todo ello ha supuesto un innovador recurso y notable avance para poder escuchar los sonidos tal y como sonarían en el Siglo XII, así como facilitar futuros estudios y profundizar sobre estos temas en posteriores exploraciones musicales.

Por último, destacamos la importancia otorgada a la música, a través de este conjunto escultórico del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela, como protagonista pétreo de un arte que posee un lenguaje universal, intangible e invisible y, además, es comunicación sin palabras entre diferentes culturas.



## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, M.R.: Los instrumentos musicales del Apocalipsis figurado de los Duques de Saboya: entre el símbolo y la realidad. Revista aragonesa de Musicología. Zaragoza, 1989.
- ANDRÉS, R.: Diccionario de Instrumentos Musicales. Ediciones Península. Barcelona, 2001.
- ANDRÉS, R.: El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura. Editorial Acanalado. Barcelona, 2008.
- ANDRÉS, R.: El luthier de Delf. Música, pintura y ciencia en tiempos de Vermeer y Spinoza. Editorial Acanalado. Barcelona, 2013.
- BELL, N.: La música en los manuscritos medievales. Editado por The British Library. Londres, 2001.
- BORDAS IBÁÑEZ, C.: Instrumentos musicales históricos en las colecciones españolas. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Madrid, 2001.
- BORDAS IBÁÑEZ, C.: Música y artes plásticas. Una representación y otra mirada más al Pórtico de la Gloria. En LOLO, Begoña (ed.). Campos interdisciplinarios de la Musicología. Sociedad Española de Musicología. Madrid, 2001.
- CABRELLES SAGREDO, Mª S.: El juego musical como factor potenciador de la atención y la memoria para mejorar el proceso de aprendizaje musical en el ámbito escolar. Tesis Doctoral. UNED. Madrid, 2009.
- CABRELLES SAGREDO, Mª S. y FERNÁNDEZ GARCÍA, A.: Los Instrumentos Musicales en el Pórtico del Paraíso de la Catedral de Orense. Revista de Folklore, N° 450. Fundación Joaquín Díaz. Valladolid, 2019.
- CABRELLES SAGREDO, Mª S.: La imagen sonora de las estaciones del año en la composición musical a través de diferentes épocas históricas. Revista Doce Notas. Madrid, 2022.
- CARBÓ ALONSO, F.: El Pórtico de la Gloria. Misterio y Sentido. Ediciones Encuentro. Madrid, 2009.
- CHUECA GOITIA, F.: Breve historia del Urbanismo. Alianza Editorial. Madrid, 1970.
- COMELLAS, J.L.: Historia sencilla de la música. Editorial Rialp. Madrid, 2007.
- DÍAZ J. y DELGADO, L.: Instrumentos Musicales en los Museos de Urueña. Fundación Joaquín Díaz. Museo de la Música. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Valladolid, 2002.
- GIEDEON, S.: Espacio, tiempo y arquitectura. Editorial Reverte. Madrid, 2009.
- GONZALEZ LAPUENTE, A.: Diccionario de la Música. Alianza Editorial. Madrid, 2003.
- KOOLHAAS, R.: Espacio Basura. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2008.
- LÓPEZ ARANGUREN, J.L.: Moral de la vida cotidiana, personal y religiosa. Círculo de Lectores, S.A. Barcelona, 1987.
- LÓPEZ-CALO, J.: La música medieval en Galicia. Fundación Pedro Barrié de la Maza Conde de Fenosa. A Coruña, 1982.
- LÓPEZ-CALO, J.: Los instrumentos del Pórtico de la Gloria: su reconstrucción y la música de su tiempo. Fundación Pedro Barrié de la Maza Conde de Fenosa. A Coruña, 2002.
- LÓPEZ-CALO, J.: Colección Música Hispana. Número 17. Editorial Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Madrid, 2012.
- LORENZO ARRIBAS, J.: El sonido de la música medieval. Voz, discografía y problemas de recepción. Revista Scherzo, N° 331. Madrid, 2017.
- MARÍAS, J.: La felicidad humana. Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1987.
- MARTÍNEZ, J.: Instrumentos Musicales de la tradición medieval española (S.v al xv). Colección de Jota Martínez y Mara Aranda. Editorial Círculo Rojo. 2019.
- MOSTERÍN, J.: Grandes temas de la Filosofía actual. Salvat Editores, S.A. Barcelona, 1984.
- PÁNIKER ALEMANY, S.: Los signos y las cosas. Editorial Kairós. Barcelona, 1969.
- PÁNIKER ALEMANY, S.: Filosofía y Mística. Una lectura de los Griegos. Barcelona, 1992.
- PÉREZ, M.: Comprende y ama la Música. Editorial Musicales, S.A. Madrid, 1998.
- PÉREZ, M.: El Universo de la Música. Editorial Musicales, S.A. Madrid, 1998.
- PORRAS ROBLES, F.: Los instrumentos musicales en el románico jacobeo: estudio organológico, evolutivo y artístico-simbólico. Tesis Doctoral. UNED. Alicante, 2007.
- PORRAS ROBLES, F.: Crónica del descubrimiento, catalogación y construcción del dolio, un antiguo aerófono del románico hispánico. Revista Folklore, N° 386. Fundación Joaquín Díaz. Valladolid, 2014.
- PORRAS ROBLES, F.: Dolia Sonantia. Toneles sonoros. Revista de Folklore, N° 372. Fundación Joaquín Díaz. Valladolid, 2014.
- SCHLOSSER, J. von: El arte de la Edad Media. Barcelona, 1981.
- TRÍAS, E.: La filosofía y su sombra. Editorial Seix Barral. Barcelona, 1983.

TRÍAS, E.: La edad del espíritu. Círculo de Lectores, S.A. Barcelona, 2001.

TRÍAS, E.: Lógica del límite. Círculo de Lectores, S.A. Barcelona, 2003.

URRESTI, M.F.: La España expulsada. La herencia de Sefarad y Al-Ándalus. Editorial Edaf, S.L. Madrid, 2009.

VALDEÓN, J.: Las raíces medievales de España. Real Academia de la Historia. Madrid, 2002.

VARELA DE VEGA, J.B.: Anotaciones históricas sobre zanfona. Revista de Folklore N° 0. Obra Social y Cultural de Caja España. Valladolid, 1980.

YARZA LUACES, J.: Arte y Arquitectura en España 500-1250. Editorial Cátedra, S.A. Madrid, 2004.