

TERCER CONGRESO GENERAL DE HISTORIA DE NAVARRA
NAFARROAKO KONDAIRAREN HIRUGARREN BATZARRE OROKORRA

Pamplona, 20-23 septiembre de 1994



Área II. CORRIENTES ARTÍSTICAS

Ponencia II. LA HISTORIA MUSICAL DE NAVARRA EN EL CONTEXTO EUROPEO

**CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DE LA ICONOGRAFÍA
MUSICAL EN NAVARRA: LA ERMITA DE SAN PEDRO
DE ECHANO**

BERTA MORENO MORENO

INTRODUCCIÓN

La iconografía es una fuente de información importante para profundizar en el estudio de cualquier período musical, pero resulta imprescindible para el conocimiento de épocas de las que no conservamos apenas restos de instrumentos, como es el caso de la Edad Media. Sin embargo, el estudio de este apasionante tema nos plantea numerosos problemas. En primer lugar, los instrumentos medievales no presentaban la uniformidad de los actuales, sino que, debido a su carácter artesanal, existían numerosas variantes de un mismo tipo, por lo que su identificación es, en ocasiones, muy difícil.

En el caso concreto de las representaciones musicales dentro de la estética del arte románico, hay que tener en cuenta que el artista no se propuso plasmar los instrumentos como un documento musical para la posteridad, sino que esta representación está habitualmente en función de un programa iconográfico. La consecuencia es que los instrumentos no se reproducen en ocasiones con la fidelidad que para nosotros sería deseable sino que, como señala Martine Jullian¹, la imagen musical actúa como un espejo deformante, que se adapta a las necesidades temáticas, se simplifica o amplifica según convenga, se estiliza, se adapta al marco, etc. Además siempre cabe la posibilidad de que el artista no tenga presente el instrumento real y se haya dejado guiar por la memoria, por la copia de otros modelos o, sencillamente, por su imaginación².

A estos problemas hay que añadir el de la nomenclatura: Adolfo Salazar explica cómo las denominaciones de instrumentos medievales que nos han llegado se refieren más bien a familias de estos; así, «un mismo nombre se puede aplicar a instrumentos diferentes, mientras que otras veces distintos nombres se aplican a un solo instrumento»³. Los instrumentos reciben diversas denominaciones en los distintos

¹ JULLIAN, M., L'image de la musique dans la sculpture romane en France en «*Cahiers de Civilisation Médiévale*» XXX, 1987, pgs. 33-44.

² Una opinión parecida, pero refiriéndose a las miniaturas de las Cantigas de Santa María, expresa ANGLÉS, H., La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio, Diputación Provincial de Barcelona, 1958, pg. 455.

³ SALAZAR, A., La música en la sociedad europea vol. I, Madrid, Alianza Editorial, 1989 (col. «Alianza Música» núm. 12), pg. 374-375.

idiomas e incluso varían según las regiones. Además, los testimonios literarios⁴ ofrecen a veces nombres que no son fácilmente identificables con las representaciones instrumentales contemporáneas, e incluso puede en ocasiones sospecharse si no se trata de tópicos de carácter retórico⁵. En este sentido, varios autores han advertido el peligro del «nominalismo», es decir, de la tendencia a buscar a toda costa un nombre para cada instrumento⁶.

LA ICONOGRAFÍA MUSICAL EN NAVARRA: BREVE SÍNTESIS DEL ESTADO DE LA CUESTIÓN

El tema de la iconografía musical en Navarra ha sido abordado por los investigadores desde diferentes puntos de vista.

Por una parte, algunos autores se han acercado a este tema desde una perspectiva que podemos denominar «organológica», buscando representaciones de instrumentos determinados o de familias de estos. En esta línea existen estudios concretos, de un único instrumento, en los que aparecen ciertas referencias a su iconografía. Ejemplo de ello serían los realizados por el Padre Donostia⁷, el Padre Olazarán⁸ y algunos artículos de la revista «Txistulari»⁹. También en este apartado es

⁴ *Sobre las fuentes que citan instrumentos musicales: DEVOTO, D., La enumeración de instrumentos musicales en la poesía medieval castellana en «Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Inglés», vol. I, Barcelona, 1958-61, pgs. 211-222. SALAZAR, A., Op. cit. vol. I, pgs. 359-363 y vol. II, pgs. 131-137. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R., Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense (tesis doctoral 101/82), 1982, t. I, pgs. 20-238. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I., Historia de la música española (1). Desde los orígenes hasta el «ars nova», Madrid, Alianza Editorial, 1983 (col. «Alianza Música» núm. 1), pgs. 338-340.*

⁵ *TORRES, J., Interpretación organológica de la miniatura del folio 201-versus del código b.I.2 escurialense en «Revista de Musicología», vol. X-1987-núm. 1, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1987, pg. 121.*

⁶ *Entre otros, SALAZAR, A., Op. cit. vol. I, pg. 374 y TORRES, J., Op. cit. pg. 121.*

⁷ *DONOSTIA, J. A., Instrumentos musicales populares vascos en «Obras completas del Padre Donostia» t. II, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, pgs. 269-270.*

⁸ *OLAZARÁN, H., Txistu. Método de flauta vasca, Bilbao, 1932 y Tratado de txistu y gaita, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1972.*

obligado citar la tesis doctoral de Rosario Álvarez¹⁰, referida a todo el territorio nacional, pero en la que se estudian las representaciones de instrumentos cordófonos correspondientes al arte medieval navarro.

Por otro lado, nos encontramos con otros estudios enfocados desde un punto de vista geográfico, consistentes en recoger todos los instrumentos que aparecen representados en una zona más o menos amplia. Dentro de esta línea, cabría incluir algunos estudios generales sobre los instrumentos musicales de Navarra en los que aparecen ciertas referencias iconográficas, como alguno de los realizados por el Padre Donostia¹¹, Serafín Argaiz¹², Aurelio Sagasetta¹³ y Luis Taberna¹⁴. Mucho más específico es el trabajo realizado por Clara Fernández-Ladreda, que se centra en la iconografía musical de la Catedral de Pamplona¹⁵. También hay que citar los estudios

⁹ Entre otros, TEJADA, S., Iconografía del txistu en «Txistulari», núm. 2 (abril-Mayo-Junio 1955), pgs. 1-2. ASTIZ, M. A., Los ángeles también tocan el txistu en «Txistulari», núm. 13 (Enero-Febrero-Marzo 1958), pgs. 8-9. ALDAZÁBAL, L. de, Del ser y del sentir en «Txistulari» núm. 117 (1984), pgs. 4-5. Otro artículo aparecido en esta revista cita algunas representaciones de cornamusa: FERNÁNDEZ, J., Aportaciones para una iconografía musical del País Vasco en «Txistulari» núm. 94 (2º trimestre 1978), pg. 11. También recoge algunas representaciones de este instrumento URBELTZ, J. A., Notas sobre el xiolarru en el País Vasco en «Cuadernos de sección. Folklore» núm. 1, San Sebastián, Eusko Ikaskunza, 1983, pgs. 204-213.

¹⁰ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R., «Los instrumentos en la plástica española...»

¹¹ DONOSTIA, J. A., Música y músicos en el País Vasco en «Obras completas ...» t. II, pg. 8, simplemente cita los lugares donde aparecen representaciones, sin especificar los instrumentos.

¹² ARGAIZ, S., Los instrumentos musicales en Navarra durante la Edad Media en «Txistulari» núm. 65 (Enero-febrero-marzo 1971), pgs. 15-17.

¹³ SAGASETA, A., Instrumentos musicales en Navarra (siglos IX la XIX), en «Euskor» (Boletín informativo de la Orquesta Sinfónica de Euskadi), núm. 6 (dic. 1983), pgs. 21-25.

¹⁴ SAGASETA, A., y TABERNA, L., Organos de Navarra, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1985. Hay referencias a las representaciones de instrumentos que aparecen en las cajas de los órganos.

¹⁵ FERNÁNDEZ-LADREDA, C., Iconografía musical de la Catedral de Pamplona, en «Música en la Catedral de Pamplona» núm. 4, Pamplona, 1985.

realizados por Tomás Alonso y Angel Napal, que recogen las representaciones de instrumentos musicales por merindades¹⁶.

Otros investigadores se han acercado a este tema desde la historia del arte de un período concreto, como es el caso de Carmen Lacarra¹⁷.

Un punto de vista diferente es el propiamente iconográfico: el estudio de un motivo o de un tema más o menos amplio en relación con la música. En este sentido han trabajado algunos investigadores como Eukene Martínez de Lagos¹⁸, Tomás Alonso¹⁹, Esperanza Aragonés²⁰ o incluso musicólogos de la talla de Jacques Chailley²¹.

Ante esta dispersión de enfoques, parece evidente la necesidad de un catálogo que recoja todos los instrumentos representados en el arte navarro y sus características²²;

¹⁶ ALONSO Y GARCÍA DEL PULGAR, T., Experiencias en la elaboración de un catálogo iconográfico musical de Navarra en «Cuadernos de Etnología y Etnografía» núm. 52 (1988), pgs. 377-388. ALONSO Y GARCÍA DEL PULGAR, T., NAPAL OTEIZA, A. y AINCIA CARIDAD, I., Iconografía musical de Navarra: merindad de Tudela en «Cuadernos de Sección. Folklore», núm. 3, San Sebastián, Eusko Ikaskunza-Sociedad de Estudios Vascos, 1990, pgs. 231-282. ALONSO Y GARCÍA DEL PULGAR, T. y NAPAL OTEIZA, A., Iconografía musical de Navarra: Merindad de Estella 1 en «Cuadernos de Sección. Folklore», núm. 4, 1991, pgs. 125-166.

¹⁷ LACARRA, C., Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1974.

¹⁸ MARTÍNEZ DE LAGOS, E., Algunos temas profanos en el claustro de la Catedral de Pamplona en «Príncipe de Viana», núm. 197 (sept.-dic. 1992), pgs. 517-560.

¹⁹ ALONSO Y GARCÍA DEL PULGAR, T., Un ejemplo iconográfico de la danza social en Navarra en «Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra» núm. 52 (1988), pgs. 377-388.

²⁰ ARAGONÉS, E., Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago navarro en «Príncipe de Viana», núm. 199 (mayo-agosto 1993), pgs. 247-280. Este artículo forma parte de la tesis doctoral inédita titulada La representación del mal en el arte románico del Camino de Santiago en Navarra dirigida por Clara Fernández-Ladreda. Agradezco a su autora que me permitiera la consulta de su trabajo.

²¹ CHAILLEY, J., Les chansons de Thibaud de Champagne au réfectoire de Pamplona en «Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente» [Salamanca, 1985] vol. 1, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pgs. 101-108.

²² En este sentido, sería interesante la continuación del ya citado catálogo por merindades comenzado por Tomás Alonso y Angel Napal.

también sería conveniente realizar un estudio comparativo de los instrumentos que aparecen en los distintos períodos artísticos.

LA ERMITA DE SAN PEDRO DE ECHANO

La iglesia románica de San Pedro ad Vincula de Echano, situada en un despoblado cerca de Olóriz, fue construida en el último tercio del siglo XII²³. Desde el punto de vista estilístico, Azcárate²⁴ señala la influencia del maestro de Santa María de Uncastillo. Ciertamente, la forma de disponerse los personajes detrás de la arquivolta recuerda a la portada de esta hermosa iglesia aragonesa. Además, algunos de los instrumentos presentes en la portada de Santa María se repiten también con ciertas variantes en la ermita de Echano.

La portada y los canecillos del alero norte y del ábside ofrecen un gran interés desde el punto de vista de la iconografía musical.

A) Portada.

En la cuarta arquivolta aparecen representados una serie de personajes bajo el baquetón correspondiente, como si estuvieran sentados detrás de una mesa, dejando ver las piernas por debajo de ésta ([lám. 1](#)).

La representación ofrece varias curiosidades: cuatro de estos personajes tocan instrumentos musicales y dos de ellos (el primero y el tercero contando desde la izquierda) presentan sendas patas de palo sustituyendo a su pierna izquierda, mientras que el pie derecho aparece desnudo. El que está situado en décimo lugar

²³ GARCÍA GAINZA, M^a C., HEREDIA MORENO, M^a C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M., Catálogo Monumental de Navarra. vol. III: Merindad de Olite. Pamplona, 1985, pgs.356-358.

²⁴ AZCÁRATE RISTORI, J. M., Sincretismo de la escultura románica navarra en «Príncipe de Viana» XXXVII (1976), pg. 143.

empezando por la izquierda, tiene dos cabezas²⁵. Algunos aparecen en actitud reposada, con las manos sobre el bocel, otros las mantienen levantadas y varios muestran, además de las dos manos de la parte superior de la archivolta, otras dos por la parte inferior apoyadas en las rodillas²⁶.



Lámina 1

Pasemos a la descripción de los instrumentos de la portada. El primer cojo sopla un cuerno ([lám. 2](#)) que sostiene en su mano derecha, mientras agarra con su mano

²⁵ Dicha particularidad no aparece recogida en ninguno de los anteriores estudios sobre esta ermita: BIURRUN, T., *El arte románico en Navarra*, Pamplona, 1936, pgs. 677-678. OLCOZ Y OJER, F. de, *Monasterios, basílicas y ermitas Baldorbeses en «Príncipe de Viana»* núm. 64 (1956), pgs. 291-294. YARNOZ, J. M., *Restauración de la iglesia de San Pedro de Echano en «Príncipe de Viana»*, 1978, pgs. 479-481. LOJENDIO, L. M., *La España Románica. (7) Navarra*, Pamplona, 1978, pgs. 435. GÓMEZ GÓMEZ, A., *Cojos y miserables en la portada románica de Echano (Navarra) en «Príncipe de Viana»* núm. 198 (enero-abril 1993), pgs. 9-27.

²⁶ Tampoco se recoge este detalle en los estudios anteriores.

izquierda un cuchillo que apoya sobre la mesa. Este cuerno ya había sido definido como tal por Olcoz y Ojer²⁷, quien señala como nuestro músico «sopla fuertemente y parece llamar al banquete», y por el Padre Hilario Olazarán²⁸. Posteriormente, Agustín Gómez²⁹ definió a este aerófono como una tuba, pero esta denominación no nos parece adecuada³⁰. El término latino *tuba*, según señala Rosario Álvarez³¹, designaba «una trompeta recta de conicidad progresiva, con boquilla y pabellón ligeramente acampanado», es decir, un instrumento muy diferente a este. Es verdad que la *tuba* apocalíptica se plasma en los beatos y otras representaciones medievales tanto en forma de cuernos o trompas como de trompetas, pero, en este caso, ni el instrumento ni el cojo que lo hace sonar tienen ninguna relación con el tema de la Apocalipsis.

El cuerno recibe semejante nombre por estar realizado sobre el asta de un animal, cuya punta se horada o recorta para formar la embocadura. El sonido se produce por la vibración de los labios al soplar a través del instrumento, bien directamente, o bien por una abertura lateral, como en la flauta travesera³². En este caso, el mal estado en el que se conserva la parte de la embocadura no nos permite saber si la posición lateral en la que se encuentra el aerófono se debe a la «ley de la frontalidad» o bien a que realmente el soplo se realizaba lateralmente.

En cuanto a su función, este instrumento, por sus características acústicas, era utilizado primordialmente para emitir señales sonoras: lo usaban los pastores, vigías

²⁷ OLCOZ Y OJER, *Op. cit.* pg. 292.

²⁸ OLAZARÁN, H., *Tratado ...*, pg. 47.

²⁹ GÓMEZ GÓMEZ, A., *Op. cit.* pg. 10.

³⁰ El autor no utiliza letra cursiva, por lo que se supone que está utilizando un término castellano, y el instrumento que actualmente se conoce como «tuba» en nuestro idioma tiene poco que ver con el que sopla este primer personaje.

³¹ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R., La iconografía musical de los Beatos de los siglos X y XI y su procedencia en «Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte» (Universidad Autónoma de Madrid), vol.V, 1993, pg. 204.

³² CALAHORRA, P., Iconografía musical en el románico aragonés en «Aragonia sacra» II, 1987, pg. 74.

de las ciudades, guerreros o cazadores³³. En ocasiones, aparecen tañidos por plañideras en escenas fúnebres³⁴. En las representaciones apocalípticas la *tuba*, interpretada como un cuerno, aparece en manos de los ángeles para anunciar grandes acontecimientos como la resurrección de los muertos o la apertura de los siete sellos. En el extremo opuesto, el cuerno también se considera como uno de los instrumentos propios del diablo³⁵. Los más ricos de estos instrumentos eran los realizados en colmillo de elefante, denominados por esta circunstancia «olifantes», que solían estar ricamente tallados y se consideraba como un atributo de caballeros de alto linaje en la Europa medieval³⁶. En este caso, la presencia del cuchillo nos hace relacionarlo inmediatamente con la cinegética. Agustín Gómez³⁷ señala la semejanza con la representación del mosaico de Lescar (Bearn), donde aparece un cazador cojo con un cuerno y a punto de disparar una flecha con su arco. Pero también vemos una imagen parecida en una de las arquivoltas de la portada de Santa María de Uncastillo, donde se representa un cazador con un cuerno en la mano izquierda y un cuchillo en la derecha. En este caso claramente trata de cazar al animal que aparece en la dovela siguiente.

³³ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R., Los instrumentos musicales del Apocalipsis figurado de los Duques de Saboya: entre el símbolo y la realidad en «*Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*», V, 2, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989, pgs. 49.

³⁴ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R., Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos: su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos en «*Revista de Musicología*» vol. X-1987-núm. 1, pg. 84.

³⁵ ARAGONÉS, E., La representación del mal... pg. 384 y Música profana... pg. 273, donde recoge textualmente una cita de HAMMERSTEIN, R., «Diabolus in musica». Studien zur Ikonographie der Musik das Mittelalters, Bern und München, 1974, pgs. 92-93.

³⁶ TRANCHEFORT, F., Los instrumentos musicales en el mundo, Madrid, Alianza Música, 1985 (col. «Alianza Música», núm. 20), pg. 273. SACHS, C., Historia universal de los instrumentos musicales, Buenos Aires, Editorial Centurión, 1947.

³⁷ GÓMEZ GÓMEZ, A., op. cit. pg. 13.



Lámina 2

El siguiente personaje ([lám. 2](#)) es definido por el Padre Olazarán³⁸ como un posible cantor. En realidad, el personaje no presenta ninguna actitud que nos lleve a concluir semejante cosa, y no se diferencia en su actitud de otros compañeros de arquivolta que, al igual que él, apoyan las manos sobre el baquetón y mantienen la boca cerrada.

La tercera dovela ([lám. 2](#)) está ocupada por un músico también cojo, de larga cabellera, con los carrillos hinchados, que toca un instrumento aerófono recto, de tres agujeros, colocando la mano izquierda en la parte superior y la derecha en la inferior. Se resaltan los tres agujeros y entre ellos se apoyan pegados los dedos índice y corazón de cada mano, mientras que el pulgar, anular y meñique sostienen el instrumento por debajo, en una posición en la que es prácticamente imposible tocar.

³⁸ OLAZARÁN, H., *Op. cit.*, pg. 47.

Biurrun la denomina «flauta cuadrada»³⁹, y Agustín Gómez⁴⁰ «flauta», mientras que el Padre Hilario Olazarán⁴¹ escribe un capítulo referido a este instrumento que titula «Gaitero (?) de Echano». Sin embargo, reconoce que «el instrumento que toca no es por su forma lo mismo que hoy día vemos y llamamos gaita o dulzaina». El mismo autor descarta que pueda tratarse de una flauta recta que, según señala, «suele ser más redonda e igual de tubo, como la que tañe el fino artista de la portada de Leyre». La flauta a la que se refiere el Padre Olazarán es tocada por una especie de demonio con la mano izquierda; la mano derecha ha desaparecido, pero probablemente estaría situada en la parte superior. Ciertamente en las representaciones medievales no aparecen habitualmente flautas con la sección cuadrangular, pero tampoco parece que haya ningún motivo para incluirlo en la familia de las gaitas o dulzainas, que tienen forma cónica⁴². Mi opinión es que el artista ha intentado plasmar un instrumento de la familia de la flauta recta o de pico, pero sin contar con un modelo directo, sino reproduciendo el recuerdo que él tenía de este instrumento y buscando una simplificación de las líneas y que la imagen fuera comprensible y clara para cuantos la contemplaran.

En la novena arquivolta se vuelve a repetir la representación de un músico tocando el cuerno en posición lateral ([lám. 3](#)), aunque esta vez sin cuchillo ni pata de palo y con cuatro manos.

³⁹ BIURRUN, *Op. cit.* pg. 678.

⁴⁰ GÓMEZ GÓMEZ, A., *Op. cit.*, pg. 10.

⁴¹ OLAZARÁN, H., *Op. cit.* pg. 47.

⁴² DONOSTIA, J. A., *Instrumentos ...*, pg. 281. OLAZARÁN, H., *Op. cit.* pg. 38.



Lámina 3

La última representación de un músico que aparece en esta arquivolta ocupa la decimosexta dovela ([lám. 4](#)). Se trata también de un aerófono⁴³ que se acerca al tipo «flauta de Pan» o siringa, instrumento relacionado desde la Antigüedad con el ambiente pastoril, aunque también se tocaba en grupo con ocasión de fiestas populares⁴⁴. Estaba compuesto por una serie de cañas o flautas decrecientes, sin agujeros (por lo que cada una produce un único sonido), normalmente tapadas por su base, y sobre cuyo orificios superiores que están a la misma altura el flautista coloca sus labios y los desliza lateralmente, produciendo una melodía. En este caso se sigue uno de los modelos utilizados en Europa durante la Edad Media⁴⁵: una pieza de

⁴³ GÓMEZ GÓMEZ, A., *Op. cit.* pg. 10, la denomina «flauta» sin establecer ninguna diferencia con la anterior.

⁴⁴ TRANCHEFORT, F., *Op. cit.* pg. 223.

⁴⁵ TRANCHEFORT, F., *Op. cit.* pg. 226.

madera en la que se han practicado una serie de conductos desiguales. Este tipo aparece también, por ejemplo, en Santa María de Uncastillo⁴⁶ (lám. 5), donde los siete agujeros correspondientes a otros tantos tubos productores de sonidos quedan a la vista. En el caso de Echano la embocadura queda oculta, mientras que se han representado en la parte frontal de la caja unos agujeros que, como fácilmente se puede comprender, no tendrían ningún sentido en un instrumento real (entre otras razones, es casi imposible controlar con los dedos de las manos los siete orificios). Parece que la intención del tallista, lo mismo que ocurría con el anterior aerófono, fue reproducir un instrumento de la familia de la siringa, pero sin contar con un modelo directo.



Lámina 4

⁴⁶ CALAHORRA, P., *Op. cit.*, pg. 66. LACASTA, J., Nuevas aportaciones a la iconografía musical en el románico del «Viejo Aragón» en «Nassarre», VI, 2 (1990), pgs. 122 y 140-141. También en CALAHORRA, P., LACASTA, J. y ZALDÍVAR, A., *Iconografía musical del románico aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993, pgs. 68-69.



Lámina 5

Los cuatro aerófonos que se representan en la portada tienen en común el carácter popular. Se trata de instrumentos relacionados con actividades y gentes sencillas, como pastores, cazadores, etc. Pero también cabe preguntarse si el artista simplemente escogió unos instrumentos fáciles de reproducir y que no abultaran demasiado, teniendo en cuenta el escaso espacio del que disponía.

Respecto al significado del conjunto, Biurrun⁴⁷ apunta la posibilidad de que estos músicos representen «una fiesta celebrada por el Señor de Echano y de la Baldorba»; ésta es, quizás, la primera impresión que podemos tener al contemplar la portada. Una explicación parecida, aunque también sucinta, es la ofrecida por Olcoz y Ojer para quien, como hemos transcrito anteriormente, el personaje con el cuerno «parece llamar al banquete»⁴⁸. De todas formas, al margen de la posición alrededor de la mesa y, posiblemente, del cuchillo que empuña el primer personaje, no encontramos

⁴⁷ BIURRUN, *Op. cit.* pg. 678.

⁴⁸ OLCOZ Y OJER, F., *Op. cit.* pg. 292.

ningún elemento que nos lleve a pensar que se trata de un grupo de comensales. Para Uranga e Iñiguez⁴⁹, «los hombrecitos prensados por el rollo forman una orquesta de cojos»; parece exagerado denominar así a una formación en la que solamente dos de sus componentes carecen de la pierna izquierda. Últimamente, Agustín Gómez⁵⁰ ha dado otra interpretación: la presencia de dos cojos y de un individuo que muestra sus mangas rotas los identifica como un grupo de pobres, miserables o marginados. Sin embargo, algunos de ellos como el segundo que toca el cuerno y el que hace lo propio con la siringa, muestran entre sus piernas unos pliegues de vestiduras que no parecen en absoluto propias de mendigos.

Sin ánimo de profundizar en la iconología de la portada, que no es objeto de este estudio, pienso que probablemente se han tomado ciertos modelos de Santa María de Uncastillo (hombre con cuerno y cuchillo, flauta de Pan, personajes mesándose los cabellos o con las manos en alto...), y, al igual que en la iglesia aragonesa⁵¹, quizá simplemente se representa una mezcla de personajes populares, cotidianos, bufonescos, grotescos o ridículos.

⁴⁹ URANGA, J. E. e IÑIGUEZ, F., *Arte medieval navarro, vol. III, Pamplona, 1973, pg. 11.*

⁵⁰ GÓMEZ GÓMEZ, A., *Op. cit.*

⁵¹ LACOSTE, J., *La décoration sculptée de l'église romane de Santa María de Uncastillo (Aragón) en «Annales du Midi», vol. LXXXIII, núm. 102, avril-juin, 1971, pgs. 157-163.*



Lámina 6

B) Canecillos.

También los modillones de esta ermita muestran interés para nuestro estudio sobre iconografía musical. Desgraciadamente, gran parte de ellos aparecen mutilados, desfigurados o incluso desaparecidos. Sin embargo, al menos dos de ellos son claramente identificables como instrumentos.



Lámina 7

El primero de ellos está situado en la pared Norte y representa a un personaje, aparentemente con ricas vestimentas ([lám. 6](#)), que tañe con el arco un cordófono⁵² que podemos identificar como una vihuela de arco⁵³. El cuerpo de dicho instrumento constaba de dos tapas de la misma forma (en este caso son periformes); la inferior era plana o ligeramente abombada, y en la superior, también plana, se abrían los oídos en forma de media luna. En el caso que estamos analizando, el mango aparece como una prolongación de la caja y el clavijero presenta forma exagonal, y en él se insertan cuatro clavijas que, probablemente, corresponderían a otras tantas cuerdas, aunque su número no se distingue. No hay restos visibles de puente ni de cordal. Rosario Álvarez⁵⁴ distingue dos modos posibles de tañer la vihuela: el «oriental»,

⁵² No aparece en la citada tesis de Rosario Álvarez ni en la de Esperanza ARAGONÉS.

⁵³ Sobre la etimología, estructura, origen y evolución de este instrumento, ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R., Los instrumentos musicales en la plástica..., pgs. 979-1044. REMNANT, M., The diversity of medieval fiddles en «Early Music», enero 1975, pgs. 47-51. VILLANUEVA, C. et al. El Pórtico de la Gloria: Música, Arte y Pensamiento, Santiago de Compostela, 1989.

⁵⁴ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R., Op. cit. pgs. 990-991.

sosteniéndolo verticalmente con la mano izquierda o apoyándolo en la rodilla, y el «europeo», descansando la caja en el hombro o en el pecho, como es este caso, en el que el instrumento se coloca, por su gran tamaño, oblicuamente.

La vihuela de arco es el cordófono que más se represente en el románico navarro. Aparece, entre otros monumentos, en Artaiz, Sangüesa⁵⁵, San Miguel de Estella⁵⁶, Monasterio de la Oliva⁵⁷, Eunate, San Martín de Unx...

Ya en la parte del alero correspondiente al ábside encontramos un interesante aerófono ([lám. 7](#)). El Padre Olazarán se refiere a él diciendo que es parecido al del «hombrecillo gaitero» de Sangüesa⁵⁸. Por su parte, Esperanza Aragonés⁵⁹ lo define como una trompa. Sin embargo, observamos algunos indicios que nos llevan a clasificarlo dentro de la familia de los albugues. El albugue o *alboka*⁶⁰, como se le conoce en el País Vasco, está compuesto por dos tubos o cañas con agujeros (por este motivo se le conoce también como «albugues» en plural), en cuyos extremos se colocan sendas lengüetas simples. Estas dos lengüetas están colocadas dentro de un cuerno pequeño, a través del cual el instrumentista sopla de una forma ininterrumpida. El sonido se amplifica gracias a un pabellón de resonancia, también

⁵⁵ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R., *Op. cit.* pgs. 1050-1052. La autora señala cuatro vihuelas de arco en la portada de Santa María la Real de Sangüesa; debe tratarse de un error, ya que solamente existen dos.

⁵⁶ ALONSO Y GARCÍA DEL PULGAR, T. y NAPAL OTEIZA, A., *Iconografía ... Merindad de Estella-1 en «Cuadernos de Sección. Folklore»* núm. 4, pg. 148.

⁵⁷ *Idem*, *Iconografía... Merindad de Tudela en «Cuadernos...»* núm. 3, pg. 265.

⁵⁸ OLAZARÁN, H., *Op. cit.*, pg. 48.

⁵⁹ ARAGONÉS, E., *Música profana...*, pg. 266

⁶⁰ *Sobre el albugue*, CALAHORRA, P., *Op. cit.*, pg. 73. *Sobre la alboka*, GARCÍA-MATOS, M^a C., *Algunos instrumentos folklóricos en la Colegiata de Toro en «Revista de Folklore»* 2 *, Valladolid, 1982. LARREA Y RECALDE, La alboka en *«Euskalerrriaren Alde»* núm. 20 (1930), San Sebastián; este artículo ha sido varias veces reeditado y su contenido se repite prácticamente igual en autores como el PADRE DONOSTIA, *Op. cit.* pgs. 278-281 y CRIVILLÉ, *Historia de la música española* (7). El folklore musical, Madrid, Alianza Editorial, 1983 (col. «Alianza Música» núm. 7), pgs. 375-378. BARRENECHEA, M., La alboka en *«Cuadernos de Sección. Folklore»* núm. 1, 1983. *Sobre su etimología*, ARANZADI, T., Alboka y albugues (dos pies para un banco musical-transfilológico) en *«Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra»*, Pamplona, 1915.

de cuerno, que se coloca en el extremo inferior. Suele representarse tocado por pastores o gentes de pueblo⁶¹.

Los indicios que nos llevan a pensar que este instrumento es un albugue son sus dos extremos en forma de embudo, el hecho de que los dedos de las dos manos no estén situados en la misma línea, sino separados como si estuvieran manejando dos hileras diferentes de orificios y los carrillos extremadamente hinchados del instrumentista, como si estuviera almacenando el aire para garantizar el soplo continuo.

Un albugue semejante al de este tañedor aparece también en la iglesia de Santa María de Uncastillo⁶² (lám. 5), aunque en este caso se pueden distinguir las dos cañas, mientras el pabellón final de resonancia ha desaparecido. También aparece este instrumento tocado por un simio en un canecillo de la fachada principal del Monasterio de la Oliva⁶³ y en la parroquia de Santa María Magdalena de Tudela⁶⁴.

Por último, me gustaría llamar la atención sobre el objeto que aparece en el canecillo contiguo al que acabamos de comentar y que se repite también en el primer modillón, bajo el alero de la portada (láms. 7 y 8). Se trata de un pequeño barril del que surge una especie de tubo en el que introduce su boca el individuo que lo sostiene. Esta imagen ha sido descrita anteriormente⁶⁵ como «figura bebiendo de un barril» y es calificada habitualmente por los historiadores de arte como la representación de «el borracho». Sin embargo, algunos músicos han visto en este objeto un posible instrumento aerófono. Así, el Padre Olazarán se pregunta con mucho humor:

⁶¹ ALVAREZ, R., *Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos...*, pg. 83.

⁶² CRIVILLÉ, J., *Op. cit.* pgs. 377-378. CALAHORRA, P., *Op. cit.* pgs. 63 y 66. LACASTA, J., *Op. cit.*, pg. 141. CALAHORRA, P., LACASTA, J. y ZALDÍVAR, A., *Op. cit.*, pg. 66.

⁶³ Aparece calificado como «instrumento que mantiene ciertos lazos, más o menos formales, con la alboka» en ALONSO Y GARCÍA DEL PULGAR, T., NAPAL OTEIZA, A. y AINCIA CARIDAD, I., *Op. cit.* pg. 266; en cambio, Esperanza ARAGONÉS lo cita en unas ocasiones como trompa (*Música profana...*, pg. 268; La representación del mal... pg. 383) y en otras lo describe como «mono trompetista» (*Música profana...*, pg. 271; La representación del mal..., pg. 385).

⁶⁴ ALONSO Y GARCÍA DEL PULGAR, T., NAPAL OTEIZA, A., y AINCIA CARIDAD, I., *Op. cit.* pgs. 276-277, observan relaciones formales con la alboka.

⁶⁵ GARCÍA GAINZA, M. C., HEREDIA MORENO, M. C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M., *Op. cit.*, pg. 358. ARAGONÉS, E., *La representación del mal ...*, tesis inédita, pg. 254.

«¿Será un instrumento de percusión o zambomba actuada por el soplo? O ¿será un bebedor de vino navarro de Murchante (dieciocho grados y medio)?»⁶⁶.



Lámina 8

Otros musicólogos han calificado representaciones semejantes a las de Echano como un instrumento aerófono⁶⁷. Lo cierto es que la posición que adopta el hombre con el barril es mucho más apta para soplar que para sorber líquido. Esta circunstancia todavía es más evidente en otras representaciones de este motivo en el románico navarro, como San Adrián de Vadoluengo⁶⁸, donde el tubo que surge del barril es más ancho y más largo. Desde luego, se trataría en todo caso de un instrumento popular, pero también lo son el resto de los representados en esta ermita. Podría

⁶⁶ OLAZARÁN, H., *Op. cit.* pg. 48.

⁶⁷ Así, Juan José Rey, en un vídeo sobre Los instrumentos musicales en la España Medieval, incluso realiza un intento de reproducir el posible sonido de este pequeño barril.

⁶⁸ ARAGONÉS, E., *Ibidem*, recoge otros ejemplos del mismo motivo en Sangüesa, Olóriz, Olleta, Arce...

estar realizado todo él de madera o bien con sus dos laterales cubiertos por membranas, como parece apuntar el Padre Olazarán con la denominación «zambomba actuada por soplo»⁶⁹. En cuanto a su posible sonido, lógicamente no se trataría de un instrumento melódico. Más bien puede pensarse que emitiría un sonido grave continuo, al modo del bordón en la gaita. Incluso, si se sujetara entre las rodillas, como parece ser este caso, se podría producir algún tipo de percusión con las manos en los laterales.

Quizá existieran otras representaciones de instrumentos en otros canecillos, pero por el mal estado en el que se encuentran o incluso por su desaparición, en la actualidad es imposible asegurarlo.

Parece evidente que se distinguen al menos dos manos distintas en la elaboración de los instrumentos de esta ermita: los de la portada, realizados con cierta dosis de imaginación, y los de los canecillos, más realistas, aunque dentro de una clara tendencia a la simplificación. Sin embargo, tanto los cuernos y flautas de pico o de Pan como los albogues y la vihuela se pueden englobar dentro de los instrumentos populares, con los que, probablemente, los artífices de estas esculturas habían visto a los grupos itinerante de juglares interpretar sus melodías.

Así pues, en esta pequeña y poco conocida iglesia rural podemos contemplar una de las más hermosas muestras de cultura musical popular dentro del románico navarro.

⁶⁹ OLAZARÁN, H., *Op. cit.* pg. 48.