

Los ángeles músicos del ábside de San Miguel de Daroca: estudio organológico

Faustino Porras Robles*

RESUMEN. En el presente artículo se lleva a cabo el estudio de los instrumentos musicales representados en uno de los mejores conjuntos de pintura gótica aragonesa: el del ábside de San Miguel de Daroca. Tras indicar la denominación específica de cada uno de ellos, se realiza una aproximación a su origen y un breve comentario sobre sus principales características organológicas.

ABSTRACT. In this article is carried out the study of musical instruments represented in one of the best sets of Aragon Gothic painting: the apse of San Miguel de Daroca. After indicating the specific name of each of them, it's made an approach to its origin and also a brief commentary on its main organologics features.

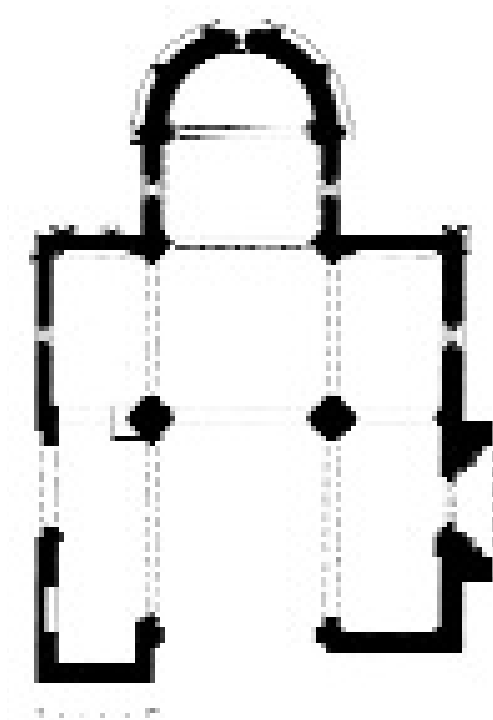
* Catedrático de Música. Musicólogo. Doctor en Arte.



Daroca, villa fundada en el s. VIII por los árabes, establecida en las posteriores décadas como una de las más importantes medinas de la Marca Superior de al-Andalus y sometida a parias por el Cid a finales del s. XI, fue conquistada en 1120 por Alfonso I de Aragón. Desde ese momento, convertida en frontera con Castilla y las tierras del Maestrazgo, y dotada con un fuero de repoblación que otorgaba a sus pobladores amplias libertades, conoció una época de verdadero esplendor que se tradujo en la creación de nuevos barrios y arrabales donde se erigieron numerosos templos, conventos y palacetes. Una de las iglesias que mejor ha conservado su impronta románica es la de San Miguel, popularmente conocida como de 'San Valero', en la actualidad desacralizada y utilizada para exposiciones, conciertos y todo tipo de actos culturales.

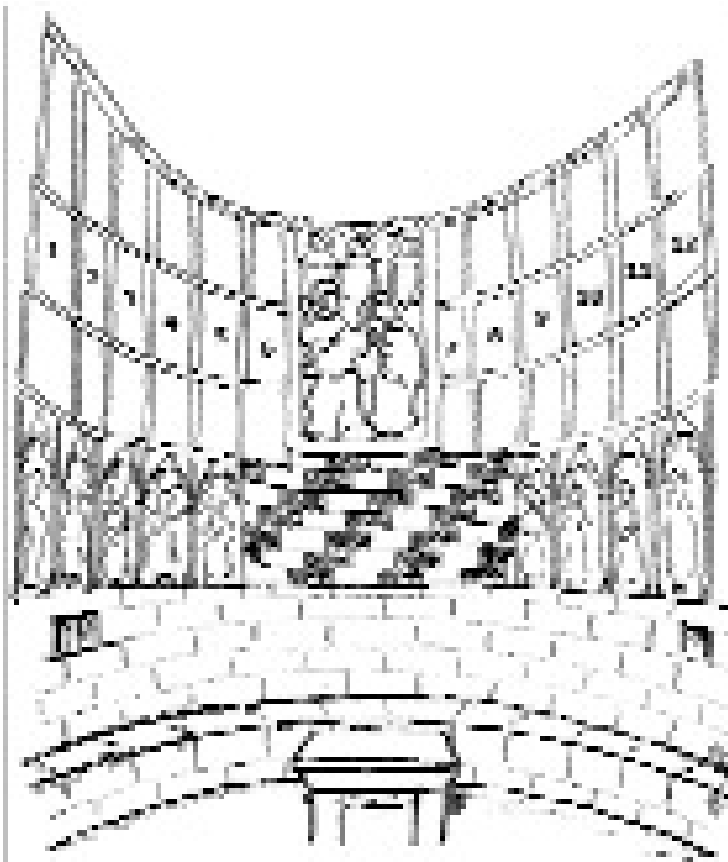
La iglesia de San Miguel

La iglesia de San Miguel, de factura románica, posee tres naves, crucero que no sobresale en planta, anteábside muy pronunciado, que antiguamente acogía al coro, y un ábside semicircular que es, sin duda, una de sus notas más características; además de los elementos citados, cuenta también con otros añadidos de época posterior a los pies y en el lado norte que carecen de interés para el presente trabajo.



Planta de la estructura románica de la iglesia de San Miguel.

El tambor absidial se articula exteriormente en cinco tramos divididos mediante grupos de tres semicolumnas que descansan sobre un pedestal; éste se corresponde en el interior, y a la misma altura, con un zócalo que actúa a modo de banco corrido; la cubierta interna es de bóveda de horno. En cuanto a su decoración, tras las obras de restauración llevadas a cabo en las últimas décadas del pasado siglo, lo más importante del interior es el conjunto mural que, a modo de gran retablo, cubre el muro del ábside. Se trata de unas pinturas del s. XIV y estilo francogótico, muy bien conservadas y realizadas al temple, en las que destaca como tema central la Coronación de la Virgen; a su alrededor se distribuyen cuarenta y ocho casetones formando cuatro filas horizontales y paralelas. La inferior es la más desarrollada y en ella están representados los doce apóstoles cobijados por arquillos de tracería gótica; forman dos grupos separados por una zona central en la que el artista ha intentado plasmar con una perspectiva un tanto ingenua una grada de ascenso hasta las figuras de Cristo y la Virgen. Las otras tres filas están ocupadas por ángeles ceroferrarios (la supe-



Ábside y situación de los ángeles músicos (Dibujo del autor).

rior), turiferarios (la inferior) y, la que nos interesa para este estudio (central), músicos con un amplio repertorio de instrumentos de la época. A pesar de su cronología gótica, el uso de cenefas en zigzag usadas para separar las figuras angelicales nos permite hablar de una clara influencia anterior, constituyéndose estas pinturas y otros conjuntos de la zona en una clara continuación de la tradición mural aragonesa de época románica (Bagüés, Ruesta, San Juan de la Peña, etcétera).

Los instrumentos que se hallan representados son los siguientes:

1. Laúd (caja ovalada)
2. Salterio (medio quatum con lado curvo)
3. Cuerno
4. Rabel
5. Rota (arpa-salterio)
6. Salterio (en 'T' con lados curvos)
7. Salterio (rectangular)
8. Laúd árabe
9. Órgano portativo
10. Cuerno
11. Viola de arco (con entalladuras centrales)
12. Címbalos

Descripción organológica

Ángel 1: Laúd

Se trata de uno de los instrumentos que más sintéticamente aparecen representados; tiene caja ovalada, mástil desarrollado y sin trastes, y clavijero circular en el que se hallan insertas nueve clavijas, número que no se corresponde con el de las cuerdas (seis). En la tapa frontal sólo se aprecia el cordal ya que la mayor parte de esta superficie está oculta por el brazo y la mano del ángel que no sostiene ningún tipo de plectro o pluma.

Del laúd se ha venido diciendo que fue un instrumento introducido en el s. VIII por los árabes en la Península Ibérica desde donde llegó al resto de Europa; sin embargo, podemos comprobar cómo, a finales del s. I d. C., fue utilizado como motivo ornamental en determinadas obras funerarias hispano-romanas¹, lo que confirma su existencia y uso en nuestro territorio seis siglos antes de lo que tradicionalmente se

(1) PORRAS ROBLES, F.: *Los Instrumentos Musicales en el Románico Jacobeo: estudio organológico, evolutivo y artístico-simbólico*. Tesis doctoral. Alicante. F. Porras (ed), 2007, p. 119.

ha afirmado. Podemos decir, por tanto, que antes de que se generalice el laúd árabe (s. XIII y siguientes), existieron en nuestro territorio otros tipos que podemos observar desde el siglo IX (pinturas de San Miguel de Lillo, Asturias) hasta los inicios del s. XIII (Pórtico del Paraíso orensano e iglesia de Ochánduri), sin olvidar ejemplos tan significativos como los del capitel del pórtico de la catedral de Jaca (fin s. XI), del Pórtico de la Gloria (fin. s. XII) o de la arquivolta de San Miguel de Estella (de hecho, estas diferencias tipológicas ya habían sido apreciadas por algunos especialistas hace años)².

Ángel 2: Salterio

El salterio es uno de los instrumentos más apreciados en la época medieval; ello se debió, en primer lugar, a su sonido armonioso y refinado, lo que lo hacía especialmente indicado para todas las referencias beatíficas y, en segundo lugar, al hecho de que, desde la temprana Edad Media, se buscasen símiles alegórico-simbólicos entre las cítaras (denominación ambibológica que incluía a todos los instrumentos de cuerda) y la figura de Cristo redentor crucificado³.



1. Ángel con laúd
(Archivo fotográfico del autor)



2. Ángel con salterio
(Archivo fotográfico del autor)

(2) JENSEN, S.: "Reconstrucción de los instrumentos sobre un estudio comparado" en *El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*. Santiago de Compostela. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago, 1989, pp. 148 y 149.

(3) En los *Commentarii in Apocalipsis*, de Victorino de Pettau, se dice que "(...) la cítara, hecha de cuerdas tensas sobre una madera, significa la carne de Cristo unida al madero de la pasión...".

También en esta iglesia es el más representado (en tres ocasiones), aunque con ligeras variantes estructurales; éste es un 'medio qânûm' o medio caño con forma de ala, con el lado oblicuo curvado, algo muy habitual en el periodo gótico. Cuenta con treinta y cinco clavijas⁴ sin cabeza distribuidas a lo largo de cuatro de los cinco laterales del instrumento y las cuerdas se puntean con un plectro. La tapa armónica presenta cuatro rosetones resonadores, el central de mayor tamaño, y está recorrida en todos sus lados por un cordal⁵ con forma de sogueado.

Este instrumento, proveniente del mundo persa e introducido en Europa por los árabes, ofrecía diversas posibilidades en cuanto a su técnica interpretativa: sus cuerdas podían ser pulsadas con los dedos, punteadas con el cañón de una pluma de ave o con dediles metálicos; en la Edad Media también podrán ser golpeadas con pequeñas baquetas o varillas aunque, en este caso, lo más correcto es hablar de dulcemele, dulcema o dulcimer, denominaciones que aluden a la dulzura y melodiosidad de su sonido. Finalmente, podía apoyarse sobre las rodillas, como se hacía en Oriente o, tal y como sucede en las pinturas de San Miguel, sujetarse contra el pecho, a la manera occidental.

Ángel 3: Cuerno

Si hay un aerófono presente en la decoración de la mayor parte de las construcciones medievales, éste es el cuerno de caza. Proveniente del olifante asiático, un verdadero cuerno de marfil tallado, y llegado a Europa gracias a intercambios comerciales o presentes cortesanos⁶, su rica ornamentación pronto lo convirtió en signo de ostentación y demostración de poder, aunque gradualmente el marfil será substituido por asta de toro o vaca y el instrumento pasará a estar en manos de pastores, monteros y militares. Si bien las funciones relacionadas con dichas actividades son las que con más frecuencia podemos contemplar, no faltan ejemplos relacionados con escenas apocalípticas o, como este caso, marianas.

Organológicamente podemos hablar de un instrumento muy sencillo: cuerpo curvo de sección cónica, sin boquilla y con cuatro o cinco orificios modificadores del sonido, un claro antecedente de la corneta renacentista; en la boca mayor del tubo cuenta con unas incisiones ornamentales.

(4) El número no es seguro ya que el brazo derecho del ángel dificulta la visión.

(5) Este término es el que utilizan algunos autores para designar la pieza a la que se atan las cuerdas y que, además, sirve para elevarlas de la tapa. Véase LUENGO, F.: "Los instrumentos del Pórtico" en *El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*. Santiago de Compostela. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago, 1989, p. 102.

(6) TRANCHEFORT, F. R.: *Los instrumentos musicales en el mundo*. Madrid. Alianza Música, 1985, p. 273.



3. Ángel con cuerno
(Archivo fotográfico del autor)



4. Ángel con rabel
(Archivo fotográfico del autor)

Ángel 4: Rabel

El rabel, cordófono con arco denominado por los árabes *rabâb*, es introducido en España por dicha civilización hacia el siglo XI; esta incorporación tardía y, quizá, su origen oriental serán las causas por las que sus representaciones sean escasas durante el románico⁷, algo que cambiará radicalmente con posterioridad: desde el gótico y hasta el siglo XVI aparecerá habitualmente en esculturas, miniaturas y decoración de retablos. Originalmente se trata de un instrumento de caja almendrada y mástil realizado en la misma pieza, que finaliza en un clavijero inclinado con forma de hoz o pala. La tapa de resonancia tenía dos partes diferenciadas: la inferior (tabla armónica) de cuero y la superior de madera en la que se realizaban los orificios resonadores. Contaba con dos o tres cuerdas que se tensaban mediante clavijas dispuestas lateralmente y se frotaban con un arquillo no demasiado desarrollado. Respecto a su técnica interpretativa, igual que sucedía con el salterio, también podía hacerse sonar apoyándolo sobre la pierna (a la manera oriental) o a la altura del hombro (a la occidental). Todas estas características son coincidentes con el rabel de Daroca, excepto el número de clavijas (cuatro, aunque una de ellas está oculta por la ménsula del arco), el de cuerdas (seis), y la existencia de un pequeño cordal rectangular al que éstas se fijan.

Ángel 5: Rota (arpa-salterio)

La rota puede ser considerado como un instrumento híbrido ya que posee características comunes al arpa y al salterio. Del primero adopta la disposición vertical (apoyada sobre el hombro del instrumentista) y la técnica (cuerda pulsada) mientras que del salterio toma la caja (triangular) de lados rectos, los rosetones resonadores de la misma y los puentes. El resultado final es un instrumento de tamaño semejante al de un arpa que se hace sonar dispuesto perpendicularmente al pecho del músico; cuenta con cuerdas tendidas paralelamente a ambos lados de la caja y, por tanto, con clavijas alineadas en la consola formando dos filas. En la época medieval debió de ser un instrumento bastante popular ya que, a partir del románico, aparece esculpido a lo largo de todo el norte peninsular, desde Aragón (comarca de las Cinco Villas) hasta Galicia, llegando por el sur a Soria⁸; a lo largo del gótico seguirá siendo un instrumento muy apreciado aunque, a partir del s. XV caerá en desuso hasta casi desaparecer. La existencia de dos juegos de cuerdas nos plantea la duda de su función musical: podría tratarse de un mero recurso para ampliar la extensión del instrumento o una forma de modificar el timbre puesto que instrumentos posteriores, como la arpaneta, disponían de cuerdas de distinto material para dar coloraturas diferentes; la primera posibilidad estaría más próxima a la música polifónica mientras que, la segunda, se adecuaría mejor a la monódica.



5. Ángel con rota
(Archivo fotográfico del autor)



6. Ángel con salterio
(Archivo fotográfico del autor)

(8) *ibidem*, p. 454.

La rota de San Miguel, en general, coincide con las características descritas aunque muestra dos particularidades: la primera, referida a la forma de la caja (trapezoidal en vez de triangular) y, la segunda, relacionada con la prolongación de uno de sus brazos, cualidad que le confiere un cierto parecido con las kytaras griegas y que, probablemente, se trate de una licencia del maestro que realizó las pinturas. Por lo demás, la caja dispone de cuatro rosetones amplificadores del sonido, las clavijas (alrededor de 35) están dispuestas en dos planos diferentes evidenciando los dos juegos de cuerdas, y el ángel se encuentra afinando el instrumento con la característica llave en forma de 'T', actitud bastante habitual en este tipo de representaciones.

Ángel 6: Salterio

El último ángel del lado izquierdo del ábside, próximo a la escena de la coronación de la Virgen, sostiene entre sus manos un salterio con forma de "T" y lados curvos, dispuesto frontalmente y apoyado contra su pecho. Tiene un número de clavijas que no podemos precisar con exactitud ya que algunas están ocultas por el brazo, aunque podemos afirmar que es semejante al que hemos descrito con anterioridad. En este caso, la tapa también posee cuatro rosetones y el cordal es liso; el ángel está en actitud de tensar las cuerdas con la llave mientras que, con el plectro, comprueba la afinación.



7. Ángeles con salterio
(Archivo fotográfico del autor)



8. Ángel con laúd
(Archivo fotográfico del autor)

Ángel 7: Salterio

Para mostrar un repertorio completo de la variada tipología del salterio, el maestro de San Miguel nos presenta, a continuación, uno rectangular que, en lo fundamental, es semejante a los que ya hemos comentado. Las únicas diferencias se refieren a la forma de la caja, en número de tornavoces (aquí, cinco) y el de clavijas, algo más reducido que en los ejemplos anteriores ya que sólo están dispuestas en los lados menores del cuerpo resonador.

Ángel 8: Laúd árabe

Tal y como hemos comentado anteriormente, en cuanto al origen y tipología del laúd, las opiniones son variadas; Pedrell⁹ afirma que pertenece a una familia más amplia formada por tres grupos: las guitarras, con caja plana y clavijero vertical o ligeramente inclinado; los laúdes, propiamente dichos, con caja cóncava y clavijero inclinado, y las pandoras o mandoras, con características mixtas. Sachs¹⁰, cuyas ideas son las más extendidas, habla de tres tipos de laúd medieval, uno de los cuales, el de cordal frontal, sería el que más desarrollo tuvo en los países islámicos dando nombre específico a todo el grupo (ár.: al' ud, madera). Tendría el cuerpo amplio y abombado por la parte trasera, tapa de madera con orificios (más tarde rosetones), y clavijero inclinado en el que se insertaban lateralmente las clavijas. Este modelo, que ya aparece representado en el 'bote de Almoguira'¹¹, recipiente cordobés de marfil del s. IX, será el que, a partir del s. XIII vaya imponiéndose en todo el territorio hispano desde donde pasará al resto de Europa. Tales son, precisamente, las características de este laúd de Daroca: posee cordal frontal con forma de 'U', nueve clavijas, un tornavoz o rosetón central y mástil con trastes. Las cuerdas, que son punteadas con un plectro, se unen en el extremo inferior de la caja, sugiriendo la existencia de un botón de sujeción, pieza completamente inútil aquí al desempeñar la misma función que el cordal, por lo que debemos pensar en una aportación fantasiosa del autor de las pinturas. La mitad inferior del perímetro de la tapa cuenta con una banda, posiblemente, de refuerzo.

Ángel 9: Órgano portativo

Situado a la derecha del anterior, encontramos un ángel que toca un pequeño órgano portátil, cualidad de la que toma el nombre: portativo. Su disposición frontal nos permite ver la tubería formada por dieciséis tubos biselados y el teclado sobre el que se situaría el 'secreto' o distribuidor de aire; en la parte posterior se encontrarían los pequeños fuelles, aquí completamente ocultos.

(9) PEDRELL, F.: *Emporio científico e histórico de Organografía Musical Antigua Española*. Barcelona. Juan Gili, libre-ro. 1901, p. 32.

(10) SACHS, C.: *Historia Universal de los instrumentos musicales*. Buenos Aires. Ed. Centurión, 1947, pp. 239 y ss.

(11) PORRAS ROBLES, F.: op. cit. p. 120.

Si queremos hablar de su origen debemos remontarnos a la Grecia helenística: tradicionalmente su construcción se ha atribuido a Ctesibio de Alejandría (s. III a. de C.) quien logró que la presión del aire fuese más o menos constante gracias a una columna de agua, de donde proviene su denominación primitiva, *h₂draulis*. Para la invención de este instrumento fue necesario conjuntar aspectos físicos (dinámica de fluidos, distinta compresibilidad del aire y del agua), mecánicos (bombas, válvulas, etc) y sonoros (tubos biselados), lo que ha llevado a algunos teóricos a establecer una relación evidente entre aquel primitivo órgano y la flauta de Pan o siringa. Esta hipótesis se vio reforzada a principios del siglo XX cuando, en una excavación de Egipto, fue hallada una pequeña terracota que representa a un músico que canta y sostiene en sus manos una flauta de Pan; sobre sus orificios insufla aire mediante un tubo que, a su vez, está conectado a un odre hinchado gracias a un fuelle accionado por los pies del músico¹². Hickmann¹³ hace referencia a otra estatuilla con similares características descubierta en un anticuario de El Cairo, lo que le lleva a pensar que este procedimiento fue frecuente y se habría originado gracias al interés del músico por poder cantar mientras hacía sonar su instrumento; en cualquier caso, estaríamos frente a un instrumento neumático, verdadero antecedente del que podemos contemplar en estas pinturas.



9. Ángel con portativo
(Archivo fotográfico del autor)



10. Ángel con cuerno
(Archivo fotográfico del autor)

(12) SACHS, C.: *op. cit.* pp. 137 y 138.

(13) HICKMANN, H.: *Musicologie Pharaonique*. Baden Baden. Ed. Valentin Koerner., 1987, pp. 100 y 101.

Respecto a las características estructurales de los portativos bajomedievales, se trataría de instrumentos extremadamente simples: reducido número de tubos (de 8 a 20) y un único registro¹⁴; no poseerían, por tanto, tubos de lengüetería sino que todos serían flautados ya que, aunque en algunas representaciones la tubería aparece formando dos filas, ello se haría para economizar espacio¹⁵. Respecto a la técnica, el hecho de no poder utilizar más que una mano para accionar las teclas, puesto que la otra se ocupaba de los fuelles, hacía que lo más habitual fuese la realización de simples melodías o determinados intervalos armónicos (4^a, 5^a y 8^a) considerados en esta época como los más consonantes o eufónicos.

Ángel 10: Cuerno

Volvemos a encontrar un cuerno semejante al comentado con anterioridad pero de mayor tamaño. A pesar de la disposición de los dedos y aunque la pintura no nos permite afirmarlo con rotundidad, parece que, en este caso, no existen orificios modificadores del sonido, por lo que estaríamos frente a un cuerno natural. Su gran simplicidad sólo es alterada por un conjunto de incisiones circulares decorativas.

Ángel 11: Viola de arco

Del instrumento que nos ocupa, tal y como sucede con casi todos los medievales, podemos encontrar diferentes denominaciones: Sachs habla de *vuela*¹⁶, Tranchefort hace referencia al *fidel* o *fiedel*¹⁷, Pedrell introduce la posibilidad de llamarlo *viola de arco* o *vihuela de arco*¹⁸ y en otros manuales se establecen similitudes entre este instrumento, los rabeles y las gigas. ¿Cuál es el término más adecuado?

En opinión de la mayor parte de estudiosos citados, la *vuela* sería una denominación genérica que englobaría toda una familia de instrumentos de cuerda muy extendida por Europa, Asia y el norte de África; en un primer momento no contarían con arco sino que éste habría sido adoptado alrededor del siglo IX para poder prolongar los sonidos musicales¹⁹; donde primero aparece documentada su utilización es en Oriente, en la zona de la actual Uzbekistán, aunque pronto esta práctica se extendió a la India y China y, por el sur, a la zona islámica.

A nivel general, podríamos hablar de dos tipos de *vuelas*²⁰: las que poseen caja pequeña y mástil largo y estrecho cuyo extremo inferior actúa como pica, y las de mástil corto, realizado formando una pieza con la caja, sin pica; el primer grupo es utiliza-

(14) RIEMANN, H.: *Historia de la Música*. Barcelona. Labor, 1930, p. 30.

(15) SOPEÑA y GALLEGO: *La Música en el Museo del Prado*. Madrid. Ministerio de Educación y Ciencia, 1972, p. 35.

(16) SACHS, C.: *op. cit.* p. 262.

(17) TRANCHEFORT, F. R. *op. cit.* p. 153.

(18) PEDRELL, F.: *Diccionario Técnico de la Música*. Barcelona. Isidro Torres (ed.), 1901, p. 493.

(19) SACHS, C.: *op. cit.* pp. 206 y 241.

(20) TRANCHEFORT, F. R.: *op. cit.* p. 143.

do en Oriente Medio y Asia, mientras que el segundo tuvo como área de difusión el Oriente Próximo, norte de África y toda la Europa mediterránea. Las que aparecen representadas en los edificios medievales españoles pertenecen, lógicamente, a este último grupo y, según su origen y sus cualidades (tamaño, forma, etc.) reciben denominaciones específicas como el rebâb del que ya hemos hablado (también conocido como rabeq, rabel o rubeba) y la fídula o viola de arco (para diferenciarla de otras violas cuyas cuerdas eran pulsadas con los dedos, viola de mano, o con púa, viola de péndola o péñola). Jerónimo de Moravia (*Proctatus de Musica*)²¹ hace la distinción entre ambos instrumentos: el rabel contaría con dos o tres cuerdas, la caja más periforme y estrecha, tapa de piel y madera y fondo redondeado, descripción que es completada por Sachs²² quien afirma que, además, el clavijero solía tener forma de hoz. Todo lo dicho se matiza con la opinión de Salazar²³ al indicar que la giga sería una variante de la fídula con tamaño más reducido, caja almendrada con fondo cóncavo, clavijero plano y dos o tres cuerdas.

Por su parte, la fídula tenía caja plana o ligeramente abombada y su contorno podía presentar multitud de variantes aunque las más abundantes eran las periformes o almendradas, las ovaladas y las de forma “en ocho”²⁴; sobre la tapa armónica se solía



11. Ángel con viola de arco
(Archivo fotográfico del autor)



12. Ángel con címbalos
(Archivo fotográfico del autor)

(21) SOPEÑA y GALLEGO: *op. cit.* p. 42.

(22) SACHS, C.: *op. cit.* p. 266.

(23) SALAZAR, A.: *La Música en la sociedad europea. Desde los primeros tiempos cristianos*. Madrid. Alianza editorial, 1982, p. 381.

(24) PORRAS ROBLES, F.: *op. cit.* p. 521.

practicar dos oídos en forma de “C” o “D”, aunque también podemos encontrar ejemplos con un único oído central, con cuatro o con pequeños orificios de resonancia. El mástil era corto y sin trastes y finalizaba en un clavijero (pentagonal, circular, romboidal o trapezoidal. etc.) ahuecado por la parte posterior en el que se insertaban las clavijas; entre éstas y el cordal, frontal e independiente, se tensaban las cuerdas: tres o cuatro durante los siglos X-XII y cuatro o cinco a partir del XIII, de las que, la más grave, podría ser utilizada como bordón²⁵. Igual que sucedía con otros instrumentos, la fídula también podía tocarse a la manera oriental, sobre la rodilla, u occidental, apoyada contra el pecho. Las fídulas o vielas medievales darán origen a las renacentistas que, durante el Barroco, serán substituidas por la actual familia del violín.

La viola de S. Miguel se corresponde con el tipo ‘en forma de 8’ por los estrangulamientos centrales de la caja. Posee un mástil proporcionado y un clavijero circular en el que se insertan lateralmente cinco clavijas; las cuerdas se tienden entre éstas y el cordal triangular situado en la parte inferior de la tapa; respecto a los oídos, dispone de dos, con forma de ‘C’, colocados próximos a los hombros del instrumento. Se hace sonar a la manera occidental frotando las cuerdas con un arquillo, de talón diferenciado, que impide comprobar la existencia del puente.

Ángel 12: Címbalos

El último ángel está representado haciendo sonar unos címbalos, dos idiófonos entrechocados cuyo timbre y altura dependía del tipo de metal utilizado (bronce, cobre o, incluso, metales preciosos) y de su mayor o menor oquedad. En el centro de cada uno de ellos se practicaban unos pequeños orificios por los que se hacía pasar un cordón de cuero utilizado para la sujeción.

Aunque en Grecia y Roma fueron utilizados en ritos orgiásticos y báquicos²⁶, su inclusión en esta escena beatífica probablemente se deba a uno de los versículos del salmo 150:

¡Aleluia!
Alabad a Yavé en su santuario,
.....
Alabadlo con címbalos sonoros,
Alabadlo con címbalos triunfantes.

(25) De hecho así podemos verlo en los instrumentos que se han reconstruido recientemente a partir de los del Pórtico de la Gloria, y que hoy se exponen permanentemente en la *Fundación Barrié de la Maza* de La Coruña.

(26) SACHS, C.: op. cit. p. 143.

Conclusión

- Podemos afirmar que el conjunto de ángeles con instrumentos musicales del ábside de San Miguel de Daroca posee un alto valor para el estudio y conocimiento de la organología medieval tanto por la variedad de los ejemplos reproducidos como por su detallismo y excelente estado de conservación.
- A pesar de su cronología y estética plenamente gótica, los instrumentos representados se sitúan en un estadio intermedio entre los siglos del románico y la plena Baja Edad Media; de hecho, todos los de Daroca podemos hallarlos fácilmente en muchas de las portadas del s. XII y, sin embargo, otros como las cornetas o las chirimías, habituales en las arquivoltas góticas, aquí no aparecen.
- Aunque en las pinturas de San Miguel sigue sin existir interés por la descripción organológica, es de señalar que, salvo en ocasiones muy concretas, su autor reflejó con realismo y precisión los instrumentos que, probablemente, conocía. Esta, más que aceptable, fidelidad al original se debería, en nuestra opinión, al intento de solemnizar, enriquecer y revalorizar una temática (mariana) y una escena (la asunción y coronación de la Virgen) que, desde el siglo anterior, estaba substituyendo paulatinamente a las visiones teofánicas propias del románico.

Bibliografía

- AA. VV. (1989): *El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*. Santiago de Compostela. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago.
- HICKMANN, H. (1987): *Musicologie Pharaonique*. Baden Baden. Ed. Valentin Koerner.
- PEDRELL, F. (1901): *Emporio científico e histórico de Organografía Musical Antigua Española*. Barcelona. Juan Gili, librero.
- (1902): *Diccionario Técnico de la Música*. Barcelona. Isidro Torres (ed.).
- PORRAS ROBLES, F. (2007): *Los Instrumentos Musicales en el Románico Jacobeo: estudio organológico, evolutivo y artístico-simbólico*. Tesis doctoral. Alicante. F. Porras (ed.).
- RIEMANN, H. (1930): *Historia de la Música*. Barcelona. Labor.
- SACHS, C. (1947): *Historia Universal de los instrumentos musicales*. Buenos Aires. Ed. Centurión.
- SALAZAR, A. (1982): *La Música en la sociedad europea*. Desde los primeros tiempos cristianos. Madrid. Alianza editorial.
- SOPENA y GALLEGOS (1972): *La Música en el Museo del Prado*. Madrid. Ministerio de Educación y Ciencia.
- TRANCHEFORT, F. R. (1985): *Los instrumentos musicales en el mundo*. Madrid. Alianza Música.