

**ICONOGRAFIA MUSICAL DE NAVARRA
MERINDAD DE TUDELA***

TOMAS ALONSO Y GARCIA DEL PULGAR
ANGEL NAPAL OTEIZA
ISABEL AINCIA CARIDAD

INTRODUCCION

A la hora de acometer el estudio de la cultura espiritual de un pueblo, no pueden delimitarse ciertas prioridades en el momento de examinar la misma. Sin embargo, es significativo que se conozcan pueblos sin vivienda, sin el más ligero rastro de indumentaria, pero no sin música (1).

Esta afirmación, en ningún modo gratuita a nuestro juicio, confiere al estudio de la música, bajo el prisma de su sentido popular, una gran importancia que, por otra parte, es completamente asumida por los estudiosos del Folklore.

Circunscribiéndonos al País Vasco, podemos decir que el estudio de la música tradicional, en sus diversas manifestaciones, ha sido objeto en numerosas ocasiones de la atención de otros tantos folkloristas que están en la mente de todos. Pero a pesar de ello, se da una circunstancia, que consideramos muy importante, e íntimamente ligada con el plano musical del folklore vasco. Dicha circunstancia esta representada por el estudio de los instrumentos musicales, el cual constituye una base esencial para comprender con mayor exactitud toda la órbita musical en la que está inmerso el Pueblo Vasco, así como sus posibles relaciones con otros pueblos, dentro de las distintas áreas culturales de las que participa (2).

Es notorio que han existido valiosos intentos para ofrecer muestras de conjunto, en cuanto a instrumentos tradicionales se refiere, con cierta intención exhaustiva (3).

* El resto del material iconográfico se encuentra depositado en la Secretaría General de E. I. Donostia.

- (1) HABERLANDT, MICHAEL: «Etnografía». 2.^a ed. (Traducción y notas ampliatorias de D. Telleforo de Aranzadi). Barcelona, 1929, p. 145.
- (2) Por tal motivo, no debe extrañar que Juan Antonio Urbeltz manifieste, tras ofrecer una visión muy interesante de nuestras danzas, que «un estudio de este tipo quedaría incompleto si prescindiésemos de anotar algunas cuestiones generales sobre los instrumentos de música». URBELTZ NAVARRO, JUAN ANTONIO: «Dantzak». Bilbao, 1978, p. 233 y ss.
- (3) Es preciso reseñar aquí la gran aportación de DONOSTIA, P. JOSE ANTONIO DE: «Historia de las Danzas de Guipúzcoa, de sus melodías antiguas y sus versos/Instrumentos musicales del Pueblo Vasco». Zarauz, sin año, p. 57 y ss.

Posteriormente, el panorama bibliográfico se ha visto enriquecido con diversas monografías dedicadas a aquellos instrumentos que todavía gozan de plena vigencia entre nosotros y sólo a ellos, las cuales examinan sectores muy puntuales en cuanto a técnicas y melodías se refiere, si bien en la actualidad se ha ido ampliando la visión de los mismos, llegando incluso a abordar cuestiones de etnolingüística y a establecer esquemas comparativos, por otra parte necesarios para situar el instrumento analizado (4).

Sin embargo, entendemos que junto a las líneas de investigación ya citadas, a todas luces imprescindibles, deben situarse otras vías de estudio, como son la documental e iconográfica, que nos permitan abrir cauces complementarios o que sirvan de punto de partida para el estudio de aquellos instrumentos ya desaparecidos de la actualidad de nuestro folklore. Y es en éstas últimas consideraciones donde radica la finalidad del presente trabajo.

Es obvio que las vías propuestas plantean en ocasiones serios problemas de interpretación e identificación difíciles de resolver, pero también es cierto que marcan pautas históricas de entorno y desarrollo del instrumento musical que, en la mayoría de las veces, no se contemplan en las monografías aludidas (5). Esta circunstancia, necesaria en aquellos instrumentos que todavía perviven, se nos manifiesta fundamental en los desaparecidos.

La intencionalidad del estudio sobre iconografía musical de Navarra, cuya primera parte se dedica a la Merindad de Tudela, recoge en síntesis lo expuesto hasta ahora y en él, según se desprende de su lectura, están expuestos los ejemplos representados, a los que hemos podido tener acceso, procedentes de núcleos y conjuntos muy diversos, estilísticamente hablando, sin olvidar las obras pictóricas.

(4) Por citar algunos ejemplos:

OLAZARAN DE ESTELLA, P. HILARIO: «Txistu. Método de flauta vasca». Bilbao, 1932.
«Tratado de txistu y gaita». Pamplona, 1968.

LACUNZA: «Método de gaita navarra». Pamplona, 1968.

ANSORENA, ISIDRO: «Txistu ots gozoa nola?»; «Cómo obtener sonido dulce del txistu? San Sebastián, sin año.

BARRENETXEA, JOSE MARIANO: «Alboka. Entorno folklórico». Lecároz, 1976.

«La alboka». Eusko Ikaskuntza. San Sebastián, 1983.

«Apuntes de txistu». Galdakano, 1984.

URBELTZ NAVARRO, JUAN ANTONIO: «Notas sobre el xirolar en el País Vasco». Eusko Ikaskuntza. San Sebastián, 1983.

BELTRAN ARGUIÑENA, JUAN MARIA: «Azal doinuak: Sunpriñu eta Txulubite». CEEN, 29. Pamplona, 1978.

GAITEROS DE PAMPLONA: «Caubet Chubuko Arhan: Txanbela eta khantoriak». CEEN, 27-28. Pamplona 1977-78.

(5) Inclusive, los documentos registrados pueden llevarnos a reconstruir «sagas» de músicos tradicionales. En otro orden de cosas, hay pequeños datos documentales e iconográficos en la obra del P. Jose Antonio de Donostia; iconográficos en la del P. Hilario Olazaran de Estella; y puramente documentales, sobre un período muy interesante y en base a datos ya recogidos del Archivo General de Navarra fundamentalmente, en la obra de ANGLÉS, Mns. HIGINIO: «Historia de la música medieval en Navarra». Pamplona, 1970; etc.

Sería vano recordar que los períodos artísticos marcan directrices y modelos de interpretación totalmente dispares. Así pues, ello se traduce en una serie de aspectos estéticos y formales, en cuanto a temática se refiere, de los que lógicamente se ven afectadas las iconografías contempladas en éste estudio, ya que se ofrecen ejemplos de una clara impronta popular, mientras que otros presentan un carácter más restrictivo, si se quiere, aún a pesar de tener sus orígenes en la organografía tradicional.

La recopilación efectuada, sin que por otra parte pretenda ser exhaustiva, abarca la práctica totalidad de lo existente en ésta materia y es puramente descriptiva como corresponde a un primer estadio en la investigación. En tal carácter, se ha procurado llevar una metodología tendente a realizar un breve pero significativo bosquejo del entorno y situación específica de aquellas representaciones en las que figuran instrumentos musicales, para pasar a una posterior identificación de los mismos sin entrar, por lo general, en prospecciones comparativas, ya que esto será consecuencia de futuros trabajos planteados.

A la hora de establecer las posibles identificaciones, como síntesis fundamental del proceso seguido, se han dado una serie de problemas que responden a diversos factores, entre los que cabe destacar aquellos derivados de lo ya comentado respecto a los distintos movimientos artísticos y sus consecuencias estéticas; la propia personalidad y genio creativo del artista, al igual que su capacidad técnica, que inciden decisivamente en el resultado morfológico del instrumento representado; el estado en que se encuentra el patrimonio artístico de Navarra, lo cual, y sin que ello sirva de denuncia pues no es misión de éste estudio ni de sus responsables, se manifiesta fielmente a través de las reproducciones presentadas; etc. Sin embargo, no sólo han existido dificultades de ésta índole, ya que adjudicar nombre con exactitud, sobre todo a los instrumentos de unos determinados períodos, requiere prudencia y bastante tacto, máxime cuando en multitud de ocasiones únicamente podemos llegar a lo genérico: «nuestro tiempo es una época de análisis en la que queremos que cada cosa lleve su nombre minuciosamente especificado» (6).

Adelantábamos en líneas anteriores la futura proyección del presente trabajo. En efecto, un estudio de éstas características quedaría incompleto si no lo hiciésemos extensible al resto de las Merindades de Navarra, las cuales, a pesar de constituir viejas delimitaciones geográficas en el terreno de lo político, coinciden casi en su mayoría con áreas de cultura muy determinadas. Así mismo, no tendría significado alguno realizar tal recopilación si a continuación no se desarrollara un análisis estático y comparativo que situara en su justa medida todo el «corpus» de lo estudiado.

Por último, quisiéramos expresar nuestro más profundo agradecimiento a EUSKO IKASKUNTZA - SOCIEDAD DE ESTUDIOS VASCOS en la figura del Presidente de su Sección de Folklore, D. Juan Antonio Urbeltz, y del Secretario de su Delegación

(6) SALAZAR, ADOLFO: «La música en la sociedad europea». Madrid, 1983. Vol. I, p. 374. El mismo tipo de dificultades argumenta FERNANDEZ-LADREDA, CLARA: «Iconografía musical de la Catedral de Pamplona». Pamplona, 1985; quien cita a Salazar para éste y otros casos.

de Pamplona, D. Eugenio Arraiza; a D. Jesús M.^a Omeñaca, Delegado Diocesano de Arte Sacro del Arzobispado de Pamplona; a D. Javier Itúrbide, Director de la Institución Príncipe de Viana y, fundamentalmente, a todos los párrocos, priores y abadesas de la Merindad de Tudela, quienes sin sus atenciones y cooperación este estudio no habría visto la luz.

Pamplona: 15 de noviembre de 1985.

ABLITAS. Parroquia de Santa María Magdalena

Los ejemplos iconográficos que hemos podido registrar en la iglesia de Santa María Magdalena se hayan ubicados en el coro, formando parte del conjunto orna-



Lámina 1. ABLITAS. Parroquia de Santa María Magdalena. Organo. Detalle.



Lamina 2. ABLITAS. Parroquia de Santa María Magdalena.
Organo. Querubín del extremo derecho.

mental de un órgano barroco tardío cuya caja tiene algunos añadidos del siglo XIX (Lám. 1), si bien parte de ella pudiera pertenecer al primitivo órgano de 1625-30 realizado por el maestro italiano Guido Baldo Fulgencio (1).

En cuanto a los aspectos técnicos de este instrumento, destaca la naturaleza de sus registros, dispuestos verticalmente, en los que, entre otros, se advierten para la

(1) Según informe de D. Aurelio Sagaseta Ariztegui que nos fue facilitado por el señor párroco de Ablitas. En dicho informe se contempla un pequeño resumen histórico en el que figuran maestros organeros, como el lerinés Joseph de Ripa (1709); el aragonés Pablo de Nasarre; Juan Cabezas (1775), de la localidad de Borja, y los hermanos Miguel y Gregorio Usaralde (1805), «vezinos de la ciudad de Zaragoza».

mano izquierda elementos como la «cimbala», bajoncillo, trompeta magna, violón, flautado mayor o el efecto de pájaros. Seguidamente se ubica el teclado, en donde se observa una decoración pictórica sobre tabla de carácter vegetal y, a continuación, los registros para la mano derecha, entre los que podemos señalar la trompeta real, «obue», corneta real, flauta travesera (madera), clarín y cometa de eco y clarín de campana, repitiéndose la «cimbala», trompeta magna y violón (2).

Las iconografías aludidas están constituidas por dos querubines, situados en los extremos de la caja del órgano, que tañen aerófonos a modo de trompas. Los representados en la parte izquierda, cuyo estado de conservación es más precario, sólo conserva la porción inferior del instrumento, mientras que en su opuesto no se da tal circunstancia, pudiendo apreciarse una especie de embocadura (Lám. 2). Otro aspecto destacable en éstas dos representaciones, además de una inequívoca disposición para soplar, reside en las posturas de las manos que, en algún momento, induce a pensar en una posible digitación, lo cual se nos muestra más patente en el querubín del extremo derecho, si bien éste hecho pudiera obedecer a cierta liberalidad artística.

ARGUEDAS. Parroquia de San Esteban

Al igual que sucediera con los ejemplos anteriores, las iconografías recogidas en esta ocasión proceden del órgano barroco, fechado en 1799 (3), que se ubica en el coro. Tales iconografías se sitúan en el remate superior de las molduras con que se adorna la tubería y están representadas por tres ángeles que tañen una flauta travesera, una trompeta, si bien este personaje la sostiene con la mano derecha mientras que con la izquierda sujeta otras de dimensiones más reducidas; y, por último, un violín en el que se intuyen ciertos resabios barrocos.

Este instrumento, que posee las características escotaduras y voluta, tiene cinco cuerdas, tendidas a lo largo del diapasón y tapa armónica, que están pintadas, apreciándose esta misma circunstancia en la representación del puente y cordal. No obstante, según podemos apreciar, carece de clavijero, oídos y botón; lo cual, junto con el cordaje, obedece a una falta de pericia por parte del imaginero, ya que las trazas presentadas no sólo en ésta, sino en las restantes iconografías que se contemplan, son bastante toscas (Lám. 3).

-
- (2) En dossier de D. Alejandro Usabiaga Astiarán también cedido por el señor párroco de Ablitas. Este documento, además de lo ya reseñado, detalla los pasos, intervenciones y elementos necesarios para la restauración del órgano.
En cuanto a un estudio técnico e histórico más detallado, véase SAGASETA, AURELIO y TABERNA, LUIS: «Organos de Navarra». Pamplona, 1985, pp. 19-22.
- (3) GARCIA GAINZA, M.C.; HEREDIA MORENO, M.C.; RIVAS CARMONA, J.; ORBE SIVATTE, M.: «Catálogo Monumental de Navarra». Vol. I. Merindad de Tudela. Pamplona, 1980, p. 13. (En lo sucesivo, citaremos esta obra con el nombre genérico de «Catálogo».)
También SAGASETA, AURELIO y TABERNA, LUIS: Op. cit., pp. 48-50.

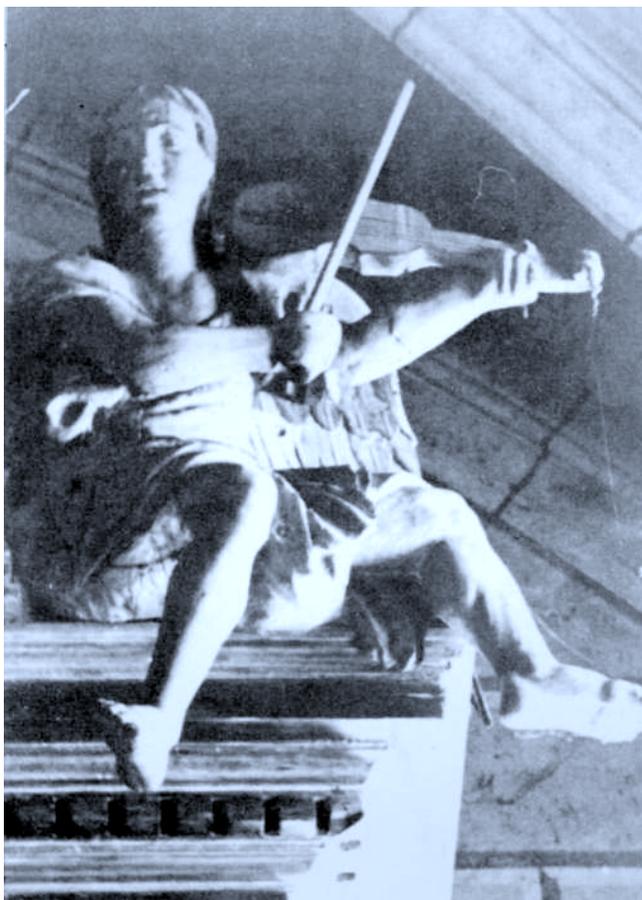


Lámina 3. ARGUEDAS. Parroquia de San Esteban.
Organo. Angel con violín.

BARILLAS. Parroquia de San Miguel

Las iconografías recogidas se localizan en un retablo gótico del tercer cuarto del siglo XV que, atendiendo a las normas estilísticas, puede adscribirse al círculo aragonés de Jaime de Huguet (4). Dicho retablo, que presenta un apretado programa iconográfico algo desordenado, se encuentra en el altar mayor y consta de banco y dos cuerpos de tres calles, separados por baquetones y guardapolvo, donde entre otros aspectos religiosos se advierte, además, la presencia de D. Carlos Pasquier de Agorreta y su mujer, al igual que una interesante secuencia heráldica (5).

(4) «Catálogo», pp. XXII y 23.

(5) Op. cit., p. 24.



Lámina 4. BARILLAS. Parroquia de San Miguel.
Retablo mayor. Tabla de la Coronación de la Virgen.

Las representaciones que son objeto de nuestra atención se encuentran situadas en la tabla dedicada a la Coronación de la Virgen (2.º cuerpo-2.º calle), donde observamos dos ángeles que tocan unos instrumentos similares a trompetas; las cuales, debido al tratamiento cromático, pudieran ser de madera. Sin embargo, es preciso tener en cuenta una serie de factores presentes en estas iconografías por los que dichos instrumentos, de alguna manera estilizados, tal vez fuesen de lengüeta, posibilidad que no debemos descartar.

Estos factores lo constituyen la ausencia aparente de embocadura, el extremo inferior del instrumento, terminado en un característico pabellón y que es visible en el ángel situado a la izquierda, y en la significativa disposición de los dedos, que suscita la idea de una posible digitación (Lám. 4).

CASCANTE. Parroquia de la Asunción

En la sacristía de este templo se conserva una pintura sobre tabla de finales del siglo XVI, que reproduce la escena de la Asunción de la Virgen (6) y donde podemos apreciar una serie de querubines adoradores, más otros dos que son músicos, sobre los que será preciso efectuar algunas consideraciones (Lám. 5).

El personaje de la izquierda conjuga una serie de aspectos, tanto en el instrumento que tañe como en la forma de sustentarlo, merecedores de una detenida reflexión, sin entrar en posibles licencias artísticas.



Lámina 5. CASCANTE. Parroquia de la Asunción.
Sacristía. Tabla de la Asunción de la Virgen.

(6) Op. cit., p. 55.

El hecho de que se haya representado un instrumento que, a nuestro juicio, posee unos elementos muy definidos, es sumamente importante. Se trata de un cordófono frotado con mango en el que se aprecia perfectamente el clavijero, curvado en forma de hoz; el diapasón y tapa armónica, sobre los que se vislumbran tres cuerdas; el puente; los oídos, en forma de C, y escotaduras, además del cordal; tal profusión de datos, que emparentan al instrumento estudiado con sus congéneres más modernos, pudieran inducirnos a error si no tuviéramos en cuenta otro factor destacable: la forma de tomar el arco y el punto de apoyo del instrumento. Este hecho, nada desdeñable por otra parte, nos lleva a suponer que estamos, en un principio, ante una forma de viola o vihuela de arco (7), sin desechar la posibilidad de que sea un rabel, si bien con unas directrices morfológicas bastante evolucionadas.

Las violas, surgidas de una organografía tradicional muy concreta, tuvieron un gran peso específico durante el siglo XVI (8), presentando diversos tamaños a fin de adaptarse a las diferentes tésituras vocales con las que se mezclaba o doblaba (9). Dicha variedad era constatable en los tipos de violas designados por el término genérico de «viola de gamba» (cogida entre las piernas), denominadas así por la peculiar forma de tocar y donde la mano que empuñaba el arco quedaba con la palma hacia afuera (10).

A pesar de ello, tal y como se apuntaba anteriormente, existen indicios razonables que nos permiten considerar la posible conexión del instrumento representado con un rabel, aunque con notables visos de evolución morfológica (11) o incluso de transición hacia formas más técnicas.

En cuanto al querubín situado a la derecha del cuadro, tañe un cordófono pulsado con mango que podría ser identificado como un laúd o tal vez como una variante del mismo, aunque de dimensiones más reducidas, es decir: la mandora, la cual tuvo una enorme importancia y difusión durante los siglos XVI y XVII, inclusive siguió utilizándose en la música folklórica a lo largo del siglo XIX, y poseía un clavijero, en forma de cayado, además de cuatro dobles cuerdas metálicas, de sonoridad bastante débil, tañidas casi siempre son un plectro (12).

Sin embargo, al igual que pudiera suceder con el anterior ejemplar presentado, no debemos descartar algún tipo de hibridación, tanto morfológica como técnica.

Por otra parte, existía en el presbiterio de este templo de Nuestra Señora de la Asunción un antiguo retablo, que se destruyó en el mencionado incendio, realizado

(7) SALAZAR, ADOLFO: «La música en la sociedad europea». Madrid, 1983. Vol. I, pp. 376-7.

(8) TRANCHEFORT, FRANÇOIS-RENE: «Los instrumentos musicales en el mundo». Madrid, 1985, p. 157.

(9) SALAZAR, ADOLFO: Op. cit., Vol. II, p. 212.

(10) TRANCHEFORT, FRANÇOIS-RENE: Op. cit., p. 58 y nota 35.

(11) LOPEZ, MANUEL S.: «El rabel en Asturias». Revista de Folklore, 1985. Vol. 5, p. 88-92. Este trabajo constituye una buena prueba de esa evolución formal que se propone. También LOPEZ-CALO, P. JOSE: «La música medieval en Galicia». La Coruña, 1982, pp. 96-100.

(12) TRANCHEFORT, FRANÇOIS-RENE: Op. cit., p. 133. También LES MUSICIENS DE PROVENCE. VOL. I. ARION (disco editado por).



Figura 1. CASCANTE. Parroquia de la Asunción. Antiguo retablo mayor. Asunción de la Virgen. Detalle.
(Autor del dibujo: Alfonso Huici).

por Pedro González de San Pedro y Ambrosio de Bengoechea entre 1593 y 1601. En él se contemplaba la escena de la Asunción de la Virgen (2.º cuerpo-2.ª calle) (13), supuestamente rodeada de querubines músicos distribuidos en dos niveles de presencia (Fig. 1): el superior, donde los personajes aludidos muestran instrumentos relacionados con la mandolina y la guitarra, tal vez con la vihuela; mientras que el inferior, nuevamente se haya presente el último cordófono citado dando la replica a otro instrumento, ya referido anteriormente, y que en ésta ocasión podríamos encuadrarlo dentro de la gran familia de los rabeles a juzgar por su traza más primitiva.

Parroquia de la Victoria

Son varios los ejemplos instrumentales, ubicados en distintos recintos, que hemos podido constatar.

(13) «Catalogo», p. 55 y WEISE, G.: «Die plastik der Renaissance und des frühbarok im nördlichen Spanien». Tübingen, 1959. Vol. II, p. 78 y ss. La figura aludida está tomada de la última obra citada, donde figura como lamina 165.

BIURRUN SOTIL, TOMAS: «La Escultura religiosa y Bellas artes en Navarra durante la época del Renacimiento». Pamplona, 1935, p. 295: Pedro González de San Pedro era vecino de Tafalla y Ambrosio de Bengoechea lo era de Pamplona; ambos fueron discípulos de Miguel de Anчета.



Lámina 6. CASCANTE. Parroquia de la Victoria.
Capilla de Nuestra Señora de la Victoria.
Retablo de la Asunción. Detalle.

El interior de la capilla de San Francisco de Paula, fundador de la Orden Mínima, presenta una cúpula decorada con pinturas al fresco del siglo XVIII, cuya temática gira en torno a la Coronación de la Virgen y en la que figuran además el santo titular, los santos Juanes, Santa Cecilia y diversos ángeles (14).

En la citada obra se contempla parte de un órgano, de reducidas dimensiones, con una tubería compuesta por tres secciones, siendo de cinco unidades la sección central y de cuatro las dos restantes. Como dato complementario podemos señalar

(14) «Catálogo», p. 51.



Lámina 7. CASCANTE. Parroquia de la Victoria.
Retablo de la Asunción. Angel con arpa.

que, en la consola de dicho instrumento, está representada una partitura con un característico sistema de anotación.

Continuando por el lado del Evangelio, zona donde se ubica la anterior capilla señalada, se encuentra la de Nuestra Señora de la Victoria cuyo arco de entrada o acceso muestra otras pinturas murales, fechadas en 1593, que plasman el árbol genealógico de D. Luis Enríquez y Cervantes de Navarra junto a una serie de inscripciones relativas a éste personaje (15).

La capilla está presidida por el retablo manierista de la Asunción de la Virgen (Lám. 6), obra de finales del siglo XVI atribuible a Rolan de Moys, que cuenta con una gran pintura central sobre tabla donde se recoge dicha temática completada con las representaciones de San Francisco de Paula, Luis XI de Francia, D. Luis Enríquez y Cervantes de Navarra, así como otros personajes relacionados con la Orden de los Mínimos (16). No obstante, dentro del citado programa figurativo nos encontramos con la presencia de dos ángeles músicos, situados a ambos lados de la tabla, que muestran sendos cordófonos.

(15) Op. cit., p. 51.

(16) Op. cit., p. 51.

El primero de ellos, ubicado en la parte izquierda, tañe un cordófono pulsado con mango, del que apenas sí se aprecia el clavijero, al contrario que el mástil y caja de resonancia, y que podemos emparentar con la familia de los laúdes.

El segundo personaje aludido, que ocupa una posición similar al anterior en el margen derecho, sostiene un arpa, cuyo cordaje es todavía visible, que mantiene unas claras connotaciones medievales (Lám. 7).

CINTRUENIGO. Parroquia de San Juan Bautista

El retablo mayor, que preside el presbiterio de esta iglesia, presenta una traza compuesta por un banco con siete calles entre balaustres; tres cuerpos de cinco calles formadas por balaustres; y un ático con el mismo tipo de soportes coronado por frontón recto (17).

Dicho banco, obra del pintor aragonés Pedro de Aponte, muestra una sucesión de seis tablas que recogen diferentes escenas de la Pasión de Jesucristo. De este conjunto, en la pintura correspondiente a la representación de la Calle de la Amargura, podemos observar en segundo término a un personaje tocando un instrumento que guarda similitudes con la trompeta (18) y donde resalta, además de un inequívoco pabellón junto a una ligera curvatura su extremo superior, el tratamiento cromático que revela una clara intencionalidad en cuanto a la naturaleza metálica del instrumento. Por otra parte, la posición de las manos indican la ausencia de una posible digitación.

CORELLA. Parroquia de San Miguel

La parroquia de San Miguel, la más antigua de Corella, muestra en su interior, en la primera capilla del brazo del crucero, por el lado del Evangelio, un lienzo del siglo XVII sobre la Anunciación, que tal vez sea obra de Francisco de Crespo (19), y en cuyo programa iconográfico figuran tres ángeles músicos a los que nos referiremos a continuación.

(17) Op. cit., pp. 72-3.

(18) No obstante, se intuye una cierta conexión morfológica con los ejemplos comentados de Ablitas.

(19) «Catálogo», p. 95.



Lámina 8. CORELLA. Parroquia de San Miguel.
Lienzo de la Anunciación. Angel con viola de gamba

El primero de ellos sostiene un instrumento que puede enmarcarse dentro de la familia de la «viola da gamba», a tenor de las directrices morfológicas observadas (20), las cuales indican la presencia de una clara voluta; un clavijero que presupone la existencia de seis cuerdas; un largo diapasón unido a una extensa tapa armónica, además del cordal. Tanto las escotaduras del instrumento analizado, como sus oídos, son amplios y, en lo que respecta a estos últimos, señalan una cierta transición hacia la definitiva implantación de la F. Por otra parte, el ángel que tañe esta viola emplea un característico arco (Lám. 8).

El resto de la iconografía musical representada en el citado lienzo de la Anunciación, se localiza en el ángulo superior derecho del mismo. Se trata de un pequeño conjunto instrumental integrado por un cordófono pulsado con mango, en primer termino, que responde a las peculiaridades del laúd, y un aerófono cuyo planteamiento organográfico señala a la «flauta de Pan» como única identificación. En dicho instrumento se observa una sola fila de al menos ocho tubos que, debido a la perspectiva,

(20) A este respecto, conviene recordar lo argumentado en función de la iconografía procedente de la parroquia de la Asunción de Cascante.



Lámina 9. CORELLA. Parroquia de San Miguel.
Lienzo de la Anunciación. Angeles con laúd y flauta de Gan.

parecen tener la misma longitud, si bien ello puede ser debido a un factor ya aludido como es el de la licencia artística que permite deformar la realidad en aras de una mayor efectividad plástica, aunque también nos es dado pensar que el instrumento representado pudiera ser copia de un modelo, correspondiente a otro lienzo, que tuviera las mismas características, aspecto que debe ser valorado a la hora de enjuiciar las posibles alteraciones morfológicas de los ejemplos iconográficos recogidos en este estudio (Lám. 9).

Por otra parte, es preciso recordar que la flauta de Pan se propagó en Europa desde la Edad Media hasta el siglo XVIII, localizándose actualmente en las regiones balcánicas y mediterráneas y en los Pirineos (21). Por lo que respecta al País Vasco, también estuvo vigente bajo el formato de una pieza plana de madera, a modo de cabeza de pájaro, en la que se practicaban los agujeros; sin embargo, en Portugal, adoptaba la forma de cabeza de caballo (22).

(21) TRANCHEFORT, FRANÇOIS-RENE: Op. cit., p. 223. Así mismo resultan muy interesantes las pp. 226-8, donde se hace alusión al «fresteu» provenzal, «naï» rumano, «zostinaje» yugoslavo, «kouwikli» lituano y demás flautas de Pan moravas, húngaras y soviéticas en general.

(22) URBELTZ NAVARRO, JUAN ANTONIO: «Euskal Folkloreari Sarrera». Hitzaldi Sorta. Iruña, 1982.

Parroquia de Ntra. Sra. del Rosario

También de Corella es el edificio barroco de Nuestra Señora del Rosario, en cuya nave correspondiente al lado de la Epístola, junto al retablo de San Pascual Bailón que preside el muro extremo del brazo del crucero, se encuentra un lienzo del siglo XVII que representa a San Antonio, copia del que pintara Vicente Carducho en 1631 para el retablo de la madrileña iglesia de San Gil y que en la actualidad se haya en el Museo de L'Ermitage de Leningrado (23). Dicha obra pictórica muestra a tres ángeles músicos, dispuestos desigualmente, que tañen diferentes cordófonos.

El ángel situado en la mitad del margen izquierdo, sostiene un instrumento que, al igual que en anteriores ocasiones, debemos identificarlo como una «viola de gamba» entre cuyas características más importantes destaca el clavijero, doblado en ángulo recto, que sigue esquemas propios del laúd; seis cuerdas y un artístico cordal en la parte inferior de la tapa armónica, la cual carece de escotadura si bien presenta unos peculiares oídos próximos a la definitiva F. De cualquier forma, es patente que la caja adopta forma de guitarra.

En el ángulo superior derecho del lienzo se contempla a los dos ángeles restantes en distintos planos. Aquel que ocupa una posición más alejada, tañe un cordófono pulsado con mango que pudiera tratarse de una mandora, aunque el hecho de no ofrecer una visión completa del instrumento dificulta su identificación. Sin embargo, el ángel situado en primer término, toca un arpa que presenta unas peculiares volutas ornamentales; una columna dividida en seis segmentos, también con fines decorativos; una tapa armónica con sus correspondientes oídos y un cordaje compuesto por unas treinta y seis unidades aproximadamente (Lám. 10).

Continuando con el examen de las diversas dependencias de la parroquia de Nuestra Señora del Rosario, llegamos al coro donde se ubica el órgano barroco, perteneciente al último tercio del siglo XVII, que cuenta con una exuberante decoración (24) y en cuyos registros ya se hace alusión a diversos instrumentos populares como la bombardas, violón u ocarina.

Los dos ejemplos iconográficos recogidos se localizan en la parte superior de las molduras laterales que adornan la tubería del órgano. Así pues, la iconografía procedente de la moldura izquierda está constituida por un querubín que exhibe lo que tal vez fuese la representación de una trompa. Por otra parte, dicho instrumento reúne una serie de características destacables: pequeña protuberancia en forma de embocadura, superficie labrada con disposición helicoidal y un marcado pabellós.

La iconografía que cierra el capítulo musical de este templo es también un querubín que, a diferencia del anterior, muestra un aerófono a modo de trompeta, o

(23) «Catálogo», p. 107.

(24) Op. cit., p. 109. Véase SAGASETA, AURELIO y TABERNA, LUIS: Op. cit., pp. 95-6.



Lámina 10. CORELLA. Parroquia de Nuestra Señora del Rosario.
Lienzo de San Antonio.

al menos así puede entenderse la intencionalidad del imaginero, construida a base de una chapa de latón, cerrada en forma cónica, con un ligero achatamiento en la zona destinada a la embocadura.

Ambos personajes adoptan una clara actitud de soplar y, según la postura de sus manos, rebelan la ausencia total de digitación.

Convento del Carmen

En dicho convento se encuentra la capilla de Santa Teresa, abierta en el lado del Evangelio, donde podemos admirar un retablo manierista, probablemente ejecutado



Lámina 11. CORELLA. Convento del Carmen. Capilla de Santa Teresa.
Lienzo de la Aparición de la Virgen y San José a Santa Teresa.

por Fray Alonso de San José en 1639, que enmarca un gran lienzo de Pedro de Orrente, pintor de la escuela de Toledo de la primera mitad del siglo XVII, representando la Aparición de la Virgen y San José a la santa titular y que recoge un conjunto instrumental, repartido a ambos lados del cuadro, donde se combinan aerófonos pulsados y frotados (25).

Por lo que respecta al primer grupo, situado a la izquierda del lienzo, se observa cómo el ángel que ocupa un segundo plano tañe un instrumento que pudiera empa-

(25) «Catálogo»; p. 113.

rentarse con el laúd, debido a la peculiar forma de su caja de resonancia; a la anchura del diapasón en el que se aprecian los trastes; y a la posición, presumiblemente oblicua, del clavijero.

El ángel que completa este primer grupo exhibe un instrumento, a primera vista muy evolucionado, que nos recuerda a lo que posteriormente será el violoncello.

Enfrentados al primer dúo se encuentra un segundo, cuyos componentes tañen lo que posiblemente fuese una «lira da braccio» (26) y un arpa que posee un oído similar al del actual violín (Lám. 11).

FITERO. Parroquia de Sta. María la Real

El antiguo monasterio cisterciense de Santa María la Real, tras diversas vicisitudes históricas, ha pasado a convertirse en una parroquia bajo la misma advocación, por lo que al templo y claustro se refiere, mientras que el resto de las dependencias son propiedad del Ayuntamiento o de particulares.

En su interior, concretamente en el brazo del crucero, avanzando por el lado del Evangelio, encontramos un lienzo de la primera mitad del siglo XVII que representa a San Joaquín con la Virgen Niña vistiendo el hábito del Carmelo (27). A pesar de estar bastante deteriorado, puede vislumbrarse, en el ángulo superior izquierdo del mismo, la figura de un querubín tocando un instrumento que, a juzgar por su traza, tal vez tuviera conexiones con la guitarra. No obstante, en el ejemplo comentado, destacan las amplias escotaduras, al igual que llama la atención la ausencia de la caja de resonancia. Todo ello parece señalar que estamos ante un caso de arbitrariedad artística en lo que a organografía instrumental se refiere.

Por otra parte, en el ángulo superior derecho de la citada obra pictórica se sitúa un dúo de querubines instrumentistas. El primero de ellos tañe un extraño aerófono que pudiera ser la representación de una trompeta, si bien tiene un diminuto pabellón cónico apenas remarcado. Esta circunstancia, unida a la largura y extrema delgadez del instrumento, junto con la aparente posición de la cara y manos del querubín, nos induce también a considerar la posibilidad de que el instrumento en cuestión sea algún tipo de flauta.

Por lo que respecta al segundo personaje, éste muestra un arpa que posee ciertos resabios medievales.

Otra muestra iconográfica de gran densidad se ubica en el órgano barroco del siglo XVII, situado en uno de los extremos de la nave central, que cuenta con una profusa decoración a base de follaje, frutos, músicos y otras figuraciones (Lám. 12).

(26) SALAZAR, ADOLFO: Op. cit., Vol. II, pp. 230-2.

(27) «Catálogo», p. 172.

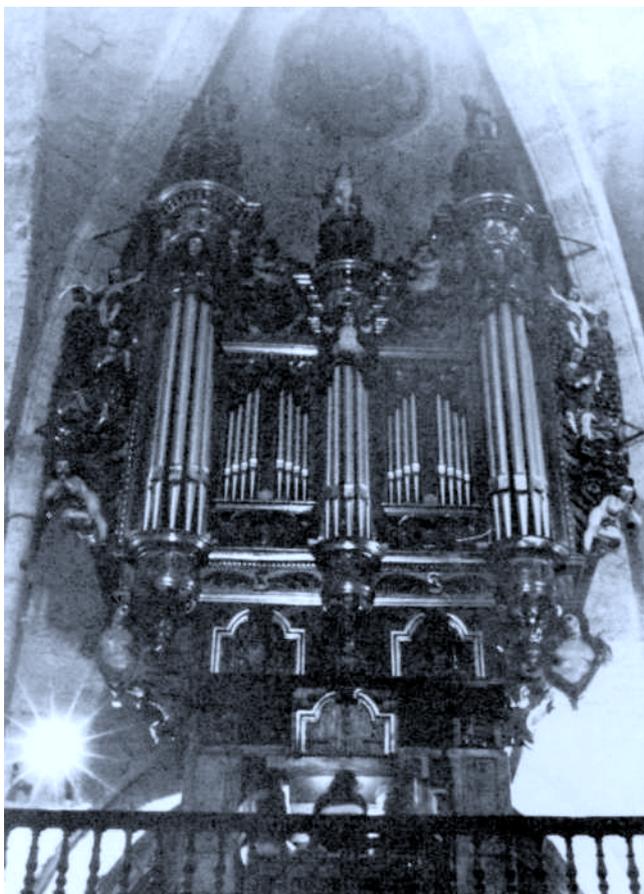


Lámina 12. FITERO. Parroquia de Santa María la Real.
Organo barroco del siglo XVII.

Encima de él figura una leyenda pintada al fresco que hace referencia al autor y año de conclusión (28).

Ya en los dos primeros paneles decorativos podemos apreciar diferentes cordófonos y así el ángel correspondiente al de la izquierda, cuya representación se halla inmersa en una decoración exótica con aves y plantas, exhibe un instrumento cuyos caracteres morfológicos recuerdan a los de una mandora, si bien figuran en él dos cuerdas únicamente.

(28) Op. cit., p. 176. SAGASETA, AURELIO y TABERNA, LUIS: Op. cit., pp. 143-4.

Dentro de una ambientación similar a la anterior, se sitúa el otro ángel correspondiente que muestra lo que en principio pudiera identificarse como un rabel, en función de la tipología del arco, número de cuerdas y oído del instrumento y forma de sustentar el mismo. No obstante, cabe destacar la particular hechura del mencionado cordófono que recuerda a instrumentos más evolucionados. En este sentido, debemos añadir que los dos ejemplos iconográficos comentados hasta ahora, procedentes del órgano barroco, poseen ciertas connotaciones populares.

De igual forma, toda la base ornamental que enmarca la tubería se completa con pequeños personajes músicos relacionados entre sí, aunque ubicados en zonas opuestas.

Comenzando por el lado izquierdo, se observa al primero de estos personajes mostrando un aerófono de sección cónica cuyo exterior adopta un formato Octogonal. Dicho instrumento, de difícil identificación, carece de embocadura y pabellón.



Lámina 13: FITERO. Parroquia de Santa María la Real.
Órgano barroco. Personaje con guitarra.

Su opuesto correspondiente tañe otro instrumento también de sección cónica que, a pesar de la existencia de embocadura, suscita la idea de ser un oboe primitivo o dulzaina y más si se tiene en cuenta la peculiar postura que adoptan los dedos del músico.

Volviendo al lado izquierdo, nos encontramos con la representación de una guitarra de ocho cuerdas, las cuales se unen a un destacado cordal, a pesar de que no figura la caja de resonancia ni se observa traste alguno en el diapasón (Lám. 13).

La réplica es dada por un laúd de iguales características en cuanto a número de cuerdas, cordal y ausencia de caja de resonancia se refiere. No obstante, parece como si el personaje que toca el instrumento lo hiciera mediante un plectro (Lám. 14).



Lámina 14. FITERO. Parroquia de Santa María la Real.
Organo barroco. Personaje con laúd.



Lámina 15. FITERO. Parroquia de Santa María la Real.
Organo barroco. Personaje con pandereta.

En las molduras superiores que adornan la tubería, se sitúan otros dos personajes complementarios con instrumentos de viento a modo de trompetas, en desigual estado de conservación, cuyos esquemas morfológicos recuerdan algunos ejemplos presentados (29).

Ya en el ático de la tubería, sobre unos pequeños cuerpos cilíndricos, se encuentran los últimos músicos que completan la decoración del órgano. Uno de ellos, correspondiente a la zona central, muestra un instrumento que se relaciona con los comentados en el anterior párrafo, mientras otro exhibe un membranófono al que podemos identificar como una pandereta que ha perdido precisamente la membrana y cuya caja, provista de sonajas, es de madera (Lám. 15).

En la sacristía de este antiguo monasterio cisterciense se halla un lienzo de Vicente Berdusán, del último tercio del siglo XVII, que recoge la Transverberación de Santa Teresa (30). En dicha pintura se contemplan dos ángeles músicos: el primero sostiene un instrumento similar al laúd, en el que se aprecia la abombada caja de resonancia;

(29) Compruébese el caso de la parroquia de San Esteban de Arguedas.

(30) «Catálogo», p. 176.

ICONOGRAFIA MUSICAL DE NAVARRA

mientras que el segundo tañe un arpa, de al menos veinticinco cuerdas, con artística columna que no se une al extremo de la tapa armónica, sobre la cual no figuran los oídos aunque sí el clavijero (Lám. 16).

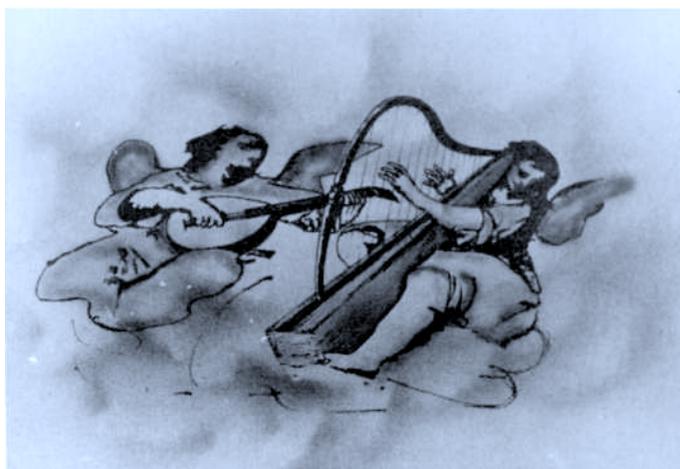


Lámina 16. FITERO. Parroquia de Santa María la Real. Sacristía.
Lienzo de la Transverberación de Santa Teresa. Detalle.

LA OLIVA. Monasterio de Sta. María la Real de la Oliva

El templo, considerado como un perfecto exponente de la escuela hispano-languedociana, data del último cuarto del siglo XII, concretamente de 1164 a 1198, y pertenece al más puro estilo cisterciense siendo, por tanto, de una gran austeridad ornamental. No obstante, el elemento decorativo de la portada gótica, de hacia 1300, es un factor importante en la misma donde destaca la cornisa, en cuyos canecillos y metopas se desarrolla un programa iconográfico, de influencia románica, sumamente interesante que combina aspectos religiosos y mitológicos con aquellos relativos al bestiario, oficios, etc. (Lám. 17 a 20).

De esta manera, podemos comenzar con el personaje que inicia la secuencia musical. Se trata de una figura humana (2.º canecillo) que conjuga en sí el uso de la flauta y el tambor, constituyendo un claro ejemplo de «tambor bordón» tan usual en nuestro País. No obstante, ambos instrumentos poseen ciertas características que son precisas reseñar.

La flauta, sostenida con la mano izquierda, es corta, recta y se aprecia claramente el corte en bisel o «luz» a continuación de la embocadura; sin embargo, la posición de los dedos de la mano puede resultar un tanto equívoca, aunque es bastante frecuente tal postura en las diferentes representaciones de este instrumento consultadas por nosotros (31). Igualmente, junto al brazo izquierdo, se encuentra un pequeño tambor de caja extremadamente delgada sobre la cual están dispuestas las cuerdas que tensan ambos parches, siendo el anterior de éstos el golpeado por una gruesa baqueta sujeta con la mano derecha (Lám. 21).

Dicha representación, sin duda una de las más conocidas, es citada por diversos autores (32).

Continuando en el examen iconográfico, nos encontramos con el siguiente personaje (4.º canecillo), quien exhibe una cornamusa o gaita utricular que, en principio, reúne todos los elementos fundamentales del instrumento, si bien precisan de algunas matizaciones al respecto.

El odre, situado bajo el brazo izquierdo, adopta el característico formato de saco y presenta un desconchamiento circular en su cuello que suponemos sería el emplazamiento de algún componente de la cornamusa. Por otro lado, no debemos perder de vista ciertos indicativos complementarios como el rostro del tañedor, la ausencia de marcas en el mismo y la presencia de éstas en su hombro, o la propia perspectiva de las erosiones, que pueden arrojar alguna luz a la hora de establecer una definitiva concepción organográfica.

(31) BARRENETXEA, JOSE MARIANO: «Apuntes de txistu». Galdakao, 1984, p. 25.fig. 9 y 10, p. 26-fig. 11 y 12, p. 28.fig. 14 y 15, p. 29-fig. 16.

NOVOA GONZALEZ, M.ª CARMEN: «La gaita y la cornamusa en Galicia y Francia». La Coruña, 1980, fig. 19.

(32) Entre otros OLAZARAN DE ESTELLA. P. HILARIO: «Txistu. Tratado de flauta vasca». Bilbao, 1932, p. XXIV y figura adyacente. DONOSTIA, P. JOSE ANTONIO DE: «Instrumentos musicales del Pueblo Vasco», Zarauz, sin año, p. 69. SAGASETA ARIZTEGUI, AURELIO: «Instrumentos musicales en Navarra». Euskor n.º 6, 1983. Figura en p. 22.



Lámina 17. LA OLIVA. Monasterio de Santa María la Real.
Fachada principal. Detalle.



Lámina 18. LA OLIVA. Monasterio de Santa María la Real.
Fachada principal. Detalle.

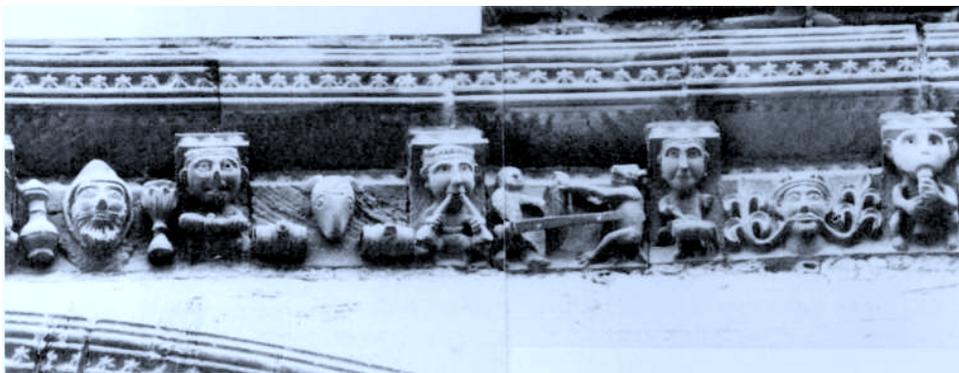


Lámina 19. LA OLIVA. Monasterio de Santa María la Real.
Fachada principal. Detalle.



Lámina 20. LA OLIVA. Monasterio de Santa María la Real.
Fachada principal. Detalle.

En otro orden de cosas, la embocadura o unión del puntero con el odre está labrado en forma de cabeza humana, circunstancia muy común en la iconografía medieval que recuerda a cornamusas representadas en las Cantigas de Santa María y que podemos hacer extensible a aquellas otras con cabezas de animales (33).

Otra particularidad de este instrumento radica en la peculiar forma del puntero melódico, donde reposa la mano izquierda del músico, sobre el que se vislumbran tres zonas netamente diferenciadas asumidas en la pieza comentada: la primera, constituida por el cuello del puntero, parece ser cilíndrica y trasciende hasta un punto de transición, oculto por la mano, donde continúa el cuerpo central con forma de paralelepípedo, figurando en su extremo inferior, exponente de la última zona a reseñar, una prolongación que abarca en anchura algo más de la mitad del anterior cuerpo citado, por lo que existe parte de él sin cubrir, terminando en un corte transversal.

Por ahora, hemos hecho alusión al brazo y mano izquierdos con sus respectivos asentamientos; sin embargo, la mano derecha se encuentra apoyada en una extraña protuberancia esférica, lo que permite tener una visión casi completa del puntero. Tal circunstancia, a todas luces intencional, demuestra que el personaje no tañe sino que sólo muestra la cornamusa, en contraposición con el resto de los representados, a

(33) URBELTZ NAVARRO, JUAN ANTONIO: «Notas sobre el xirolarru en el País Vasco». Eusko Ikaskuntza. Cuadernos de Folklore n.º 1, 1983, p. 213. Incluso ya en las mismas Cantigas hay ejemplo de ello, como entre otros muchos autores recoge NOVOA GONZALEZ, M.ª CARMEN: Op. cit., figs. 13-14. BOONE, HUBERT: «La Comemuse». Bruxelles, 1983, p. 36 y figs. 8, 9 y 25.



Lámina 21. LA OLIVA. Monasterio de Santa María la Real.
Fachada principal. Canecillo.

excepción de uno sobre el que no hay datos fehacientes, que sí están tocando (Lám. 22).

Naturalmente, hemos intentado describir el estado *actual* del instrumento y somos conscientes de los riesgos que implica el no considerar la meteorización como factor determinante en estos casos e inclusive, la limitación del espacio destinado al desarrollo escultórico de la figura humana y su instrumento, como también una aparente incapacidad artística a tenor de la desproporción existente en las figuras. Por todo ello, creemos necesario analizar detenidamente los datos aportados hasta el momento para tratar de asentar el perfil organográfico del instrumento.



Lámina 22. LA OLIVA. Monasterio de Santa María la Real.
Fachada principal. Canecillo.

Si convenimos en que la erosión presentada por el odre era el emplazamiento del portaviento, que la del hombro izquierdo correspondía al del roncón, presumiblemente de corta longitud debido al espacio concedido, y que la morfología del puntero no presentaba inicialmente alteraciones, estaremos ante un tipo muy conocido de cornamusa que conecta, organográficamente hablando, con la representada en la copia del Privilegio de la Unión, por ejemplo, que se conserva en el Archivo Municipal de Pamplona, si bien ésta data del siglo XV (34). En cambio, si mantenemos como

(34) IRIBARREN, JOSE M^a: «Estampas del Folklore navarro». PV, 1944. Figura adyacente a p. 416 y p. 419, en la que cita el documento haciéndolo proceder del siglo XVI y refiriéndose al instrumento como «zampoña». El mismo ejemplo es citado por CARO BAROJA, JULIO: «El Carnaval». Madrid 1965; figura adyacente a p. 256; y por URBELTZ NAVARRO, JUAN ANTONIO: Op. cit., pp. 204-7, entre otros.



Lámina 23. LA OLIVA. Monasterio de Santa María la Real.
Fachada principal. Canecillo.

premisas válidas lo relativo al portaviento y puntero, y despreciamos la posible significación de las marcas o erosiones en el hombro del tañedor, argumentando acciones de índole meteórico en tanto en cuanto afectan a partes importantes pero también insignificativas de todo el conjunto iconográfico, tendremos un instrumento que sigue los mismos esquemas de la cornamusa representada en la pintura mural, de mediados del siglo XIV, de la Anunciación a los Pastores, por citar uno de los numerosos ejemplos y tal vez el más conocido de Navarra, que procede de la iglesia de San Pedro de Olite y que en la actualidad se conserva en el Museo de Navarra (35).

(35) Son varios los autores que, por uno u otro motivo, se hacen eco de esta Anunciación a los Pastores. Véase por ejemplo URBELTZ NAVARRO, JUAN ANTONIO: *Op. cit.*, pp. 208 y 209-fig. 15, quien analiza la cornamusa en cuestión. Así mismo, hace referencia a ella FERNANDEZ-LADREDA, CLARA: «Iconografía musical de la Catedral de Pamplona». Pamplona,



Lamina 24. LA OLIVA. Monasterio de Santa María la Real.
Fachada principal. Canecillo.

A nuestro juicio, consideramos que la segunda valoración efectuada se puede aproximar más al perfil de la cornamusas estudiada, en función de los diversos ejemplos, más o menos coetáneos, existentes en Navarra (36), los cuales se difunden a lo largo de un área geográfica muy concreto.

1985, p. 19 donde además se recogen varias cornamusas que figuran en dicho templo, las cuales coinciden con la tipología de la segunda valoración presentada.

Este tema, bajo el punto de vista pictórico, se contempla en LACARRA DUCAY, M.^a CARMEN: «La pintura mural gótica en Navarra». Pamplona, 1974, pp. 274-5 y lámina 28. También, como estudio de la indumentaria del siglo XIV, en ARIZMENDI AMIEL, M.^a ELENA DE: «Vasco y Trajes». Vol. I. San Sebastián, 1976, p. 49 y fig. 25.

(36) Tanto Fernández-Ladreda como Urbeltz son un claro exponente de lo manifestado.

El siguiente músico (7.º canecillo) muestra un cordófono sostenido con la mano izquierda y apoyado contra el mentón al que podemos identificar como una vihuela de arco. En ella se aprecian con claridad el clavijero, de forma triangular, el diapasón y la tapa armónica con dos oídos, puente y cordal. Por otra parte, agentes externos han destruido parte de esta figura y, en consecuencia, el arco del que estaría provisto el citado músico (Lám. 23).

El siguiente personaje a examinar (10.º canecillo) constituye una representación especial, a juzgar por su corona, sobre el que intuimos, vistas las trazas de toda la secuencia iconográfica de la comisa, una cierta vinculación con un tipo de manifestación popular muy arraigada en toda la cultura tradicional europea. Así mismo, resulta destacable la particular naturaleza del posible instrumento, si es que es uno, que tañe, por cuanto lo relaciona con el «aulos» o flauta doble, en el que se reflejan las em-



Lámina 25. LA OLIVA. Monasterio de Santa María la Real.
Fachada principal. Canecillo.

bocaduras, anchos pabellones y una especie de flecos (?) que cuelgan del extremo inferior del instrumento y que, tal vez, pudieran tener una misión ornamental del mismo. No obstante, la postura de las manos denota la inexistencia de digitación, por lo que no debe desecharse la posibilidad de estar ante dos trompetas tocadas por un mismo personaje (Lám. 24).

Esta misma circunstancia se repite en otra iconografía situada en el claustro del monasterio de Santa María la Real de la Oliva sobre la que volveremos más adelante.

La figura que cierra el capítulo instrumental (12.º canecillo), por lo que a la portada principal se refiere, constituye un notable ejemplo del bestiario esculpido pues resulta ser la plasmación de un simio que se revela como el «alter ego» de cada uno de los músicos comentados (37).

El instrumento que toca dicho animal posee una embocadura y pabellón claramente marcados; sin embargo, podemos apreciar cómo la parte central está compuesta por dos tubos curvados en forma de S que se separan mediante un rebaje practicado entre ambos. Esta característica sólo puede apreciarse en el intervalo que queda entre las dos manos.

Por todo ello, parece lícito establecer ciertos lazos, más o menos formales, con la alboka (Lám. 25).

Según aludíamos más arriba, el claustro de éste monasterio cisterciense es otra dependencia donde hemos podido registrar dos nuevas iconografías. La primera de ellas se sitúa en una clave de la crujía sur y representa la figura de un ángel con un instrumento muy similar al que muestra el personaje ocupante del décimo canecillo de la portada principal (38).

Resulta extremadamente difícil la identificación del siguiente instrumento, representado en una mészula de la crujía norte, por cuanto tanto él como la figura que lo sustenta se hayan en franco deterioro. A pesar de ello, únicamente se conserva parte de la caja de resonancia en cuya tapa armónica se coloca la mano del músico sobre tres cuerdas.

Estos elementos, ya de por sí insuficientes, no resultan aclaratorios aunque, vista la forma que sugiere dicha caja de resonancia y el número de cuerdas, podemos conjeturar sobre la posibilidad de que el cordófono sea una cedra o algún instrumento análogo (Lám. 26).

(37) MALAXECHEVERRIA, IGNACIO: «El bestiario esculpido en Navarra». Pamplona, 1982, pp. 211-4.

(38) Aquí no figuran flecos.



Lámina 26. LA OLIVA. Monasterio de Santa María la Real.
Claustro. Ménsula de la crujía norte.

MONTEAGUDO. Parroquia de Sta. M.^a Magdalena

De escaso interés podemos considerar los ejemplos iconográficos contemplados en la parroquia de Santa María Magdalena. Son querubines, de moderna factura, hechos con molde en escayola sobredorada que presentan desiguales proporciones.

Dichas imágenes se localizan en los nuevos tableros, que sustituyen a los originarios, del banco perteneciente al retablo mayor, de estilo churrigueresco, realizado por Francisco Gurrea, arquitecto de Tudela, en 1699 para el templo de San Miguel de la citada localidad y adquirido por la parroquia de Monteagudo en 1806 (39).

(39) «Catálogo», p. 221.

En el tablero de la izquierda figuran tres querubines, de los cuales el correspondiente al plano central toca lo que debe ser una flauta travesera extremadamente corta, tal vez un pícolo, que es sujetado, en la zona próxima a la embocadura, por la mano izquierda, mientras que la derecha se sitúa en el extremo opuesto, donde existe un ligero curvamiento hacia afuera debido, posiblemente, a algún defecto del molde.

Los ángulos inferiores izquierdo y derecho están ocupados por otros dos querubines que tañen un violín de cuatro cuerdas y un aerófono que puede identificarse como una dulzaina, respectivamente.

El tablero de la derecha presenta la misma disposición: el personaje central toca una pandereta percutida con su mano derecha, en cuya caja se aprecian cinco pequeños segmentos, dispuestos regularmente, que representan las sonajas.

Los ángulos inferiores muestran el mismo programa iconográfico que el anterior tablero comentado.

TUDELA. Iglesia Catedral

La catedral de Tudela es un templo protogótico que data del último tercio del siglo XII y gran parte del siguiente. Su construcción se inició hacia 1168, bajo el reinado de Sancho el Sabio, utilizando para ello el solar de una mezquita del siglo IX, donde se levanta el actual templo catedralicio.

Al exterior, ejecutado en sillería, se abren tres portadas. La más antigua es la correspondiente al lado sur que, como la situada al norte, sigue esquemas románicos. Este mismo estilo, aunque mucho más evolucionado, lo encontramos en la gran portada de la fachada principal, de finales del siglo XII o principios del XIII, que recibe el nombre de portada del Juicio.

Dicha portada presenta un complejo y rico panorama iconográfico en sus arquivoltas y capiteles, los cuales parece ser que en un principio fueron policromos al igual que los del claustro.

En la clave de la tercera arquivolta correspondiente a dicha portada, se sitúa la representación del rey David tocando el arpa de forma un tanto peculiar, ya que el instrumento se dispone paralelamente al tañedor y no perpendicularmente.

Este arpa, de clara morfología medieval, posee un doble juego de cuerdas ancladas en siete puntos de la consola, al contrario de lo que sucede en la tapa armónica, donde parece existir una duplicidad de anclajes (Lám. 27).

Por otra parte, el tímpano, que está sin decorar aunque se considera la posibilidad de que estuviera adornado con esculturas, se apea en dobles ménsulas donde, al exterior, figuran ángeles músicos anunciando el Juicio Final (40).

(40) Op. cit., p. 242



Lámina 27. TUDELA. Catedral. Portada del Juicio. Clave de arquivolta.

Los instrumentos tocados por estos personajes son trompas u olifantes que, en desigual estado de conservación, pueden verse representados a ambos lados de la portada del Juicio. Presentan un ligero arqueamiento en la zona próxima a la embocadura, para después desarrollar en progresión un tubo cónico, conforme a la tipología más general de estos instrumentos.

En la fachada principal, junto a la portada ya referida y por su lado izquierdo, se sitúan los contornos de una pequeña ciudad sustentada por tres ménsulas decoradas con una figura de hombre sobre una ave, una arpía (41) y un unglado, que a nuestro

(41) MALAXECHEVERRIA, IGNACIO: Op. cit., figura de p. 34.



Lámina 28. TUDELA. Catedral. Fachada principal. Ménsula.

juicio podría ser la representación de un unicornio, tañendo un cordófono sin mango (42).

Sobre la primera conjetura planteada respecto a la naturaleza del animal y su posible identificación con un unicornio, debemos señalar que en la cabeza de este ungalado se observan erosiones de distinto grado entre las que destaca una, tal vez la más profunda, que coincide con la testuz, sitio donde se alojaba el cuerpo del mítico animal, pleno de significados, el cual es bastante frecuente en los bestiarios escritos

(42) Dejamos a los especialistas la posible vinculación simbólica que tengan entre sí y con respecto a la ciudad que sustentan.

y esculpidos del Medioevo europeo. Además, volvemos a verlo representado, esta vez duplicado, en el claustro catedralicio, concretamente en el grupo de capiteles del pilar angular de la crujía oeste con la sur (43).

El instrumento representado parece constar de una caja de resonancia triangular, sobre la que se hallan tendidas seis cuerdas, sin que figure el clavijero, oídos, etc. Todo ello, unido a las trazas del citado cordófono, pudiera indicar que se trata de una cítara medieval en triángulo, también conocida con el nombre de «medio canon» (Lám. 28). Aún cuando no debe desecharse la posibilidad de una arpa toscamente ejecutada o la simbiosis de ambos instrumentos.

En el interior del templo, concretamente en el muro del trascoro, se encuentra una gran pintura que narra la Resurrección de los Muertos. Es de estilo manierista de comienzos del siglo XVII, con marcos añadidos en 1804 por Joaquín Royo, denotando cierta conexión estilística con Juan de Lumbier (44).

Dicha obra presenta en su mitad superior un dúo de ángeles tocando largas trompetas de anchos pabellones, cuyo formato genérico se constata nuevamente en el instrumento de otro ángel situado en la capilla de Santa Ana o en el del pórtico que cubre la portada norte, también llamada de Santa María.

En los capiteles que adornan la crujía occidental del claustro podemos encontrar dos ejemplos iconográficos del máximo interés.

El primero de ellos, bastante deteriorado, pudiera relacionarse directamente con el de la tercera ménsula comentada perteneciente a la fachada principal. Así pues, podemos identificarlo como un «medio canon» del que se conserva parte de la caja de resonancia, sin ningún tipo de oído, donde figuran quince órdenes de cuerdas dobles unidas a un clavijero de veinte anclajes (45). Por otra parte, todavía se adivinan la posición que ocupaba la mano derecha del instrumentista sobre el cordaje (Lám. 29).

La siguiente iconografía anunciada también es una cítara cuya caja, parcialmente destruida, parece seguir un formato rectangular. Sobre ella se conservan alrededor de doce órdenes de cuerdas dobles que se unen a las clavijas, de las cuales quedan quince dispuestas en zig-zag, situadas en la cara exterior de la citada caja de resonancia.

(43) «Catálogo», p. 251 y MALAXECHEVERRIA, IGNACIO: Op. cit., p. 239 y en general todo el capítulo, dedicado al unicornio (pp. 229-244), donde el citado autor, además de exponer simbologías con la pureza y virginidad, con alusiones a Jesucristo como un significado moralizante, hace referencia al «paradigma del unicornio» de C.G. JUNG común a la alquimia y a los mitos y leyendas de los más diversos ámbitos. Inclusive, siguiendo esquemas del investigador suizo quien afirma la existencia de una estrecha relación entre la simbología alquímica y las metáforas eclesíásticas, se cuestiona la posibilidad de que estos unicornios enfrentados del claustro de la Catedral de Tudela encierran en sí el elemento del mal, constituyendo una «coniuncto oppositorum» para expresar el «monstrum hermaphroditum» de la alquimia.

(44) «Catálogo», p. 265. Lo argumentado para lámina 28 en LOPEZ-CALO, P. JOSE: Op. cit., p. 95 y 101.

(45) Nótese la aproximación organográfica de este instrumento con el de la lámina 28.



Lámina 29. TUDELA. Catedral. Claustro. Capitel de la crujía occidental.

Estos datos nos revelan que se trata de un «canon entero», el cual está colocado encima de las rodillas del músico quien emplea dos largos plectros, siendo el más claro el correspondiente al de la mano izquierda (Lám. 30). Esta circunstancia es posible entroncarla en la Edad Media (46).

Por último, y como cierre del capítulo iconográfico musical de ésta catedral, digamos que en el archivo se guarda una tabla con la representación del Juicio Final, del siglo XVI, copia del Bosco, en la que figuran los característicos personajes del mencionado autor aunque con una impronta que los vincula a los pintores de la escuela

(46) TRANCHERFORT, FRANÇOIS-RENE: Op. cit., p. 185.



Lámina 30. TUDELA. Catedral. Claustro. Capitel de la crujía occidental.

aragonesa de la segunda mitad del siglo XVI, sobre todo en lo que respecta al grupo de bienaventurados, cercanos al estilo de los Pertús (17). Y es aquí, enmarcado por el citado conjunto de bienaventurados, donde se encuadra Jesucristo Sedente en Majestad rodeado por cuatro ángeles que tocan dos trompetas y dos trompas alternativamente.

No obstante, la zona de la tabla más influenciada por el maestro de Hertogenbosch es la inferior, correspondiente al Infierno. En él, sumido en una típica ambientación dislocada y angustiosa, figura un extraño personaje con cuerpo humano y cabeza de

(47) «Catálogo», p. 278.



Lámina 31. TUDELA. Catedral. Archivo. Tabla del Juicio Final.

pájaro, tal vez un gorrión, que tiene un enorme buche de donde surge un roncón, proyectado sobre su hombro derecho, terminado en pabellón a modo de embudo. Por otra parte, sostiene con sus manos un largo puntero, de análogas características a la pieza anteriormente comentada, cuya embocadura se introduce en el pico. Además de ello, existen signos inequívocos de digitación.

El personaje representado parece asumir en su propio organismo la función de una cornamusa o, al menos, parte de ella, puesto que su buche desempeña la misión de un odre (Lám. 31). Esta interesante actitud es desconocida en las obras que existen en la Península Ibérica de Hieronymus Aken alias «Bosch» (48).

En otro orden de cosas, numerosos especialistas en la producción del citado autor, han investigado sobre la presunta significación que puedan tener los instrumentos musicales en su obra. De tal forma, y ciñéndonos a la puerta del tríptico de «El Jardín de las Delicias» que hace alusión al Infierno, en correspondencia temática con la zona inferior de la tabla de Tudela, se ha relacionado la gran cornamusa que allí figura con los instintos invertidos, la vanidad, la estupidez humana e, inclusive, se ha considerado como un símbolo erótico (49).

(48) MATEO GOMEZ, ISABEL: «El Bosco en España». Madrid, 1965. En especial las láminas de la obra y en particular las referentes al «Infierno» del tríptico «El Jardín de Las Delicias».

(49) MATEO GOMEZ, ISABEL: Op. cit., pp. 20 y 36 —nota 24, donde se cita a Fraenger, Ruysbroeck, Aretino, Castelli, etc.

Parroquia de Sta. M.^a Magdalena

En la ménsula izquierda, sobre la que se apoya el tímpano de la portada principal de este edificio románico de la segunda mitad del siglo XII, se encuentran dos ángeles tañendo trompas que no presentan peculiaridades dignas de resaltar.

Sin embargo, podemos contabilizar otra nueva iconografía en los modillones donde descansa la comisa románica, por encima de la ya citada portada principal (50). Se trata de un personaje ataviado con «brial», debajo del cual se aprecia una pequeña saya hasta medio muslo, muy en consonancia con la indumentaria de la época (51).

Vista la secuencia iconográfica de estos modillones, donde están representadas diversas actividades u oficios (52), parece lógico pensar que el citado personaje representa a un ministril o juglar (53) cuyo instrumento, a tenor de las directrices morfológicas presentadas, mantiene connotaciones muy vinculadas a un tipo concreto de nuestra organografía instrumental.

El instrumento en cuestión es un aerófono compuesto por dos pabellones: el superior, a modo de embocadura, apoyado en los labios del músico y el inferior, parcialmente destruido, que intuimos más grande y expandido que el anterior. Entre ambos, se extiende un soporte longitudinal, supuestamente semicilíndrico, donde se asientan dos tubos perfectamente diferenciados con perforaciones simétricas, de las cuales cuatro están a la vista y dos pensamos que ocultos por los dedos de las manos, de tal forma que constituyen los tubos melódicos del instrumento.

Además de lo ya comentado, creemos conveniente fijar la atención sobre la peculiar posición de los dedos y en la forma de sujetar dicho aerófono (Lám. 32).

Según se desprende de la lectura anterior, resulta fácil suponer la relación existente entre el ejemplar estudiado y la alboka, en base a coincidencias puramente formales, claro está. Sin embargo, el número y situación de los orificios, unido a la peculiar ubicación de las manos y a la ausencia del «yugo», parecen desvincularlo como tal, aun cuando mantiene esquemas fundamentales con ella (54).

(50) «Catálogo», p. 293.

(51) Compárese con ARIZMENDI AMIEL, M.^a ELENA DE: Op. cit., Vol. I, p. 42-fig. 18, p. 50-fig. 23, p. 52-fig. 27, etc.

(52) «Catálogo», p. 293.

(53) ANGLES, Mns. HIGIO DE: «Historia de la música medieval en Navarra». Pamplona, 1970, p. 208.

(54) José Mariano Barrenetxea, en conferencia pronunciada el 14-8-1984 en el Palacio Vallesantoro de Sangüesa, argumenta la existencia de instrumento similares a la alboka que carecen de yugo. Inclusive, instrumentos bitubulares de seis orificios en paralelo que, de alguna manera, se relacionan con el estudiado por nosotros. BAINES, ANTHONY: «Bagpipes». Oxford, 1973, pp. 39-41 y fig. 17. También habla de la alboka en pp. 53-4. Por otra parte, véanse los estudios de BARRENETXEA, JOSE MARIANO: «Alboka. Entorno folklórico». Lecároz, 1976; y «La alboka». Eusko Ikaskuntza. Cuadernos de Folklore n^o 1, 1983, pp. 155-170. LOPEZ-CALO, P. JOSE Op. cit., p. 124 donde figura un instrumento con idéntico al estudiado y que procede del Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Ioro. Dicho autor lo toma de GARCIA-MATOS, H.C.: «Algunos instrumentos folklóricos en la Colegiata de 1020». Revista de Folklore. Valladolid, 1982, pp.-15-9.



Lámina 32. TUDELA. Parroquia de Santa María Magdalena.
Fachada principal. Modillón de la cornisa.

No obstante, a pesar de las posibles disquisiciones que puedan surgir en tomo al presente tema, no deben perderse de vista las cuestiones de tipo artístico ya aludidas en anteriores pasajes de este estudio.

Convento de las MM. Capuchinas

La iglesia barroca de las MM. Capuchinas exhibe un lienzo en su interior, por el lado de la Epístola, en el muro extremo del brazo del crucero, cuya composición gira en tomo a la Virgen y San José imponiendo un collar a Santa Teresa, del que es autor Vicente Berdusán y está fechado en 1696 (55).

(55) «Catálogo», p. 349.

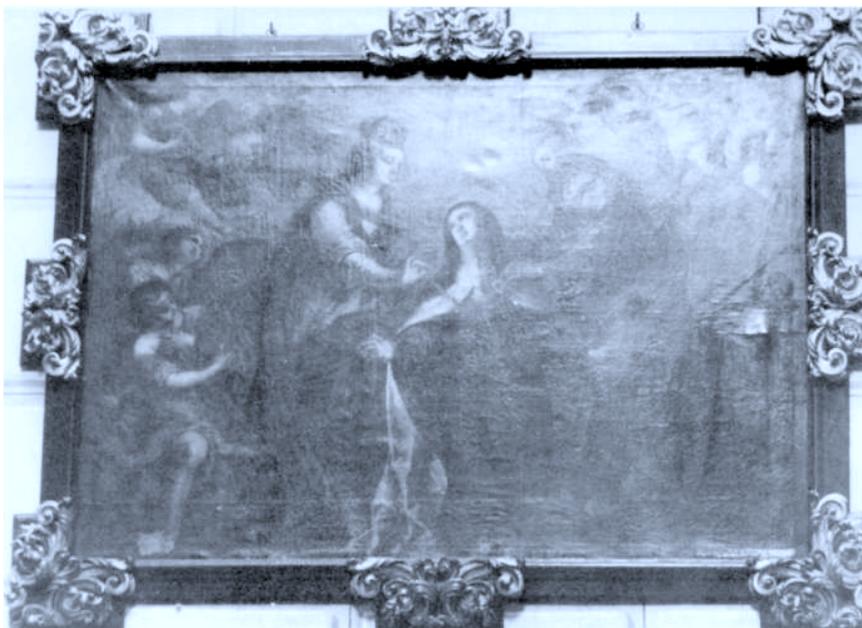


Lámina 33. TUDELA. Convento de las M.M. Capuchinas. Templo conventual.
Lienzo de la Virgen y San José imponiendo un collar a Santa Teresa.

En el ángulo superior izquierdo de dicha obra pictórica, se contempla un grupo de ángeles músicos de los cuales, el situado en un primer plano tiene entre sus manos un instrumento que, a juzgar por sus trazas, podríamos identificarlo como algún tipo de mandolina; mientras que el segundo personaje sustenta un cordófono con mango cuya tapa armónica presenta las clásicas escotaduras del violín, por lo que se presta a confusión. A nuestro juicio, dicho instrumento no es frotado con arco sino pulsado



Lámina 34. TUDELA. Convento de las M.M. Capuchinas,
Dependencias. Lienzo del rey David tocando el arpa

y podemos emparentarlo con el ya visto en la parroquia de Santa María la Real, antiguo templo del monasterio de Fitero (56).

A este respecto, resulta difícil realizar alguna precisión más debido al estado en que se encuentra esta parte del lienzo (Lám. 33).

En las dependencias conventuales se encuentra un lienzo del siglo XVII que representa al rey David tocando el arpa (57). El instrumento, perfectamente definido,

(56) Un instrumento de similar factura aparece en AMMAN, JOST y SACHS, HANS: «El libro de las profesiones». Ed fcsímil de 1568. Madrid, 1980, p. 39; al igual que otro ya descrito en el lienzo de San Joaquín y la Virgen Niña de la parroquia de San María La Real de Fitero.

(57) «Catálogo», p. 350.

consta de catorce cuerdas que parten de una tapa armónica donde se registran dos oídos muy similares al del violín. Por otra parte, se enriquece con detalles ornamentales tanto la consola como en la columna (Lám. 34).

Palacio del Marqués de San Adrián

Destaca en esta construcción, entre otros componentes arquitectónicos y decorativos, el monumental alero de madera tallada y las pinturas que decoran los muros de la escalera interior, las cuales reúnen un gran conjunto mitológico.

Una de las dos iconografías registradas se encuentra formando parte de una ménsula que sustenta el citado alero, atribuido a Esteban de Obray, escultor francés del Renacimiento (58).

Se trata de un pequeño atlante quien, además de mostrar un instrumento sobre el que luego volveremos, exhibe en sus piernas unas abrazaderas de las que, según nuestra interpretación, cuelgan cascabeles.

Aunque el emplazamiento de los mismos coincide con el acostumbrado en la indumentaria propia de varias danzas rituales de nuestro País (59), no así su formato, representado por una delgada tira, que rodea la espinilla y pantorrilla, de donde penden los cascabeles. A pesar de ello, el hecho de reflejar personajes como el reseñado con este tipo de accesorio no es nuevo, ya que una intencionalidad similar se contempla de nuevo en las pinturas murales del Palacio de Oriz que datan del siglo XVI (60).

En cuanto al instrumento, morfológicamente se compone de una sola pieza, de sección cónica, que presenta una embocadura definida y un pabellón final, con pequeño reborde, reforzado. En el centro figura una hendidura que delimita dos secciones de orificios, algunos tapados por los dedos del atlante, ligeramente asimétricos y otro más en la parte superior de la citada hendidura (Lám. 35) (61).

Los problemas de identificación son evidentes y aunque se intuya, según la observación, más bien superficial, una asociación con el esquema básico de la alboka o, al menos, situarlo en la misma gran familia de este aerófono, por ejemplo, no por ello debemos señalarlo como tal.

(58) Op. cit., p. 372. CASTRO, J.R.: «Escultores navarros: Esteban de Obray». PV, 1944. p. 32.

(59) URBELTZ NAVARRO, JUAN ANTONIO: «Dantzak». Bilbao, 1978, p. 152, donde se hace un repaso de dichos accesorios, incluyendo su funcionalidad rítmica y profiláctica. Esta última es recogida también por ALFORD, VIOLET: «Ensayo sobre los orígenes de la mascarada de Zuberoa». RIEV, XII, 1931; pp. 373-391.

(60) OLAZARAN DE ESTRELLA, P. HILARIO: Op. cit., pp. XXIII-IV. DONOSTIA, P. JOSE ANTONIO DE : Op. cit., p. 75. Dichas pinturas se encuentran en el Museo de Navarra.

(61) Esta iconografía, conjuntamente con otra de la misma procedencia, sirvió para ilustrar la carpeta del disco: «Música para tecla en Navarra. Siglo XVIII».



Lámina 35. TUDELA. Palacio del marqués de San Adrián
Tejado. Ménsula del alero.

En otro orden de cosas, se dan problemas de índole técnico puesto que, además de la relación numérica de orificios (4/3), no se comprende la utilidad del orificio superior y esto nos resulta obvio.

Por lo que respecta a la digitación, parece ser unitaria, en tanto en cuanto afecta a dos orificios simétricos, además de un tercero sin correspondencia, y en consecuencia pueden surgir afinidades con la alboka, aunque no de tipo numérico ni, en definitiva, formal.

No sabemos en qué grado está presente la «idealización» artística, si es que existe, por parte del autor en la ejecución de este instrumento. Tampoco creemos que

los pocos datos biográficos conocidos de Esteban de Obray, artista que residió durante mucho tiempo en Navarra y nos legó obras de gran belleza (62), puedan aclarar algo. Todo lo más podría apuntarse la hipótesis, en función de su estancia, de que el ejemplo iconográfico estudiado sea una particular interpretación de algún modelo de alboka visto por el autor, si bien consideramos muy peregrina dicha posibilidad.

Tal estado de cosas, nos lleva a citar, aunque sólo sea brevemente, el paralelismo entre la denominación de alboka y albugue, sobre los que no parece existir unidad semántica, siendo este último un término literario, que agrupa diversos instrumentos de forma poco concreta, citado por diferentes autores quienes, en la mayoría de los casos, no lo describen (63).

Por razones comprensibles, incluimos aquí la otra iconografía aludida al comienzo de este epígrafe, ya que se encuentra en la berlina del siglo XVIII que perteneció al marqués de San Adrián, aunque actualmente depositada en el vestíbulo de la planta baja de Ayuntamiento de Tudela (64).

Dicho carruaje, pieza del más depurado estilo rococó francés, presenta una serie de paramentos exteriores con obras pictóricas que recogen alegorías de distintas artes, mediante figuras femeninas, entre ellas la Música (65).

El personaje central tañe un laúd a la vez que dirige su mirada hacia un libro supuestamente de música o de canto. A sus pies, un pequeño atlante toca un violoncello del que apenas existen deferencias morfológicas con los actuales, mientras que en lado opuesto de la pintura se encuentran otro laúd, de abultada caja de resonancia, y lo que parece una viola apoyada sobre él.

TULEBRAS. Monasterio de Santa María de la Caridad

Este cenobio cuenta con un ejemplo iconográfico de conjunto en el lienzo, de hacia 1600, de la Adoración de la Eucaristía por santas de la Orden del Cister, cuyos nombres se consignan en la pintura, que se encuentra en las dependencias monacales (66). Dicho lienzo muestra a la Sagrada Forma custodiada por ángeles, arcángeles y querubines, de los que cuatro de ellos tocan instrumentos musicales.

En el ángulo superior derecho figura San Geludiel que tañe el único aerófono de la composición. Se trata de un instrumento que, morfológicamente, se emparenta con

(62) Adquirió vecindad en Tudela y Pamplona y estuvo casado con Catalina de Alcate. CASTRO, J.R.: Op. cit., pp. 17-39.

(63) Este problema ha sido tratado por Barrenetxea en la citada conferencia y en «La alboka», pp. 162-5, proponiendo su teoría etimológica en p. 166.

(64) «Catálogo», p. 367.

(65) Op. cit., 367.

(66) Op. cit. p. 396.

las trompas, pero la posición ligeramente ladeada del mismo, unido a la ubicación y especial postura de los dedos, signo de aparente digitación, denotan, tal vez, un estado evolutivo. Sin embargo, consideramos acertado suponer, en este caso concreto, que dicho estado no es sino un intento del artista por integrar aún más la imagen del santo, respecto de su actividad musical, en el resto del conjunto instrumental.

Junto a San Geludiel, y en un primer plano, aparece San Rafael tocando un cordófono pulsado con mango, de cortas proporciones, que posee un clavijero doblado en ángulo recto; un mástil de cierta largura, sin trastes, unido a una caja de resonancia, de forma almendrada; y oído, sobre el que van tendidas seis cuerdas, sometidas a un apenas perceptible cordal, que son pulsadas sin ayuda de plectro; todo lo cual, parece señalar al laúd, en función de alguna tesitura particular, como posible identificación.

En el ángulo, opuesto, que se manifiesta como una de las zonas más dañadas del lienzo, se representa a San Miguel quien tañe otro cordófono pulsado, con ausencia de plectro, el cual sigue esquemas morfológicos propios de otros instrumentos ya analizados (67). Dicho instrumento presenta un largo mástil, igualmente sin trastes, y una tapa armónica, de escotaduras menos pronunciadas que en otras ocasiones, sobre la que se hayan tres o, como máximo, cuatro cuerdas.

Por último, el ángel que figura al lado del anterior, de cuyo nombre solo quedan marcas ilegibles, sustente entre sus manos un arpa de catorce cuerdas aproximadamente con una artística voluta en el extremo superior de la columna. La caja de resonancia está dispuesta verticalmente y dopta una delgadez tal que puede compararse al resto de los elementos que conforman dicho instrumento.

(67) Véase nota 56 y respectivas argumentaciones.