

La iconografía musical de los Beatos de los siglos X Y XI y su procedencia

Rosario Álvarez

Universidad de La Laguna

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(UAM), Vol. V, 1993.

RESUMEN

Las diversas influencias iconográficas que presentan las miniaturas de los Beatos son uno de los temas más debatidos por los historiadores del arte. Pretendemos tan sólo iluminar el problema a través del análisis de la iconografía musical de doce códices. Ésta es de gran interés para el musicólogo, ya que recoge escenas de la vida musical profana, que por primera vez aparecen en temas apocalípticos, en las que se introducen instrumentos musicales de orígenes diferentes (islámicos, coptos, bizantinos, del área georgiana-caucásica y europeos) y de épocas también diferentes (de la Antigüedad tardía y de la alta y plena Edad Media). El estudio de este conjunto organológico nos demuestra que las fuentes utilizadas por los miniaturistas han sido diversas y, que sólo en pocos ejemplos se puede hablar de una copia directa del objeto representado. Nuestro análisis se ha basado tanto en fuentes iconográficas como en las que nos proporciona la etnomusicología.

SUMMARY

The diversity of iconographical influences appearing in the Beatos miniatures is one of the most debated topics in the history of art. Our aim in this paper is to shed light on the problem through an analysis of the musical iconography of twelve codices. This iconography is of the utmost interest for the musicologist because it shows scenes related to the music of secular life, being present for the first time in apocalyptic topics. These scenes introduce musical instruments from different origins (Islamic, Coptic, Byzantine, European and from the Georgian and Caucasian area) as well as from different periods (from late Antiquity and also from the early and full Middle Ages). The study of this organological group proves that the sources used by the miniaturists were diverse and that only a few examples exist which can be described as being a direct copy of the represented object. Our analysis has been based not only on the iconographical sources but also on those supplied by ethnomusicology.

Los códices de los Beatos han constituido durante décadas un auténtico reto para diversos investigadores, por los múltiples problemas de muy variada índole que han planteado a paleógrafos y codicólogos, filólogos e historiadores del arte. Entre los más debatidos por estos últimos están el del origen del arquetipo pictórico y el de las diversas influencias iconográficas que presentan las iluminaciones de los manuscritos del Comentario apocalíptico de Beato de Liébana, terreno éste donde aún quedan por dilucidar muchas cuestiones. Nuestra aportación va dirigida a este último campo y está centrada en una parcela muy concreta de la iconografía: las imágenes musicales. Con ella tan sólo tratamos de iluminar un

problema en el que los historiadores del arte tendrán la última palabra.

El Apocalipsis de San Juan ha sido uno de los libros neotestamentarios más ilustrados a lo largo de todas las épocas. Desde su aparición figurada en los mosaicos de Roma y de Rávena en el s.V han sido innumerables sus representaciones plásticas, muchas comprendidas en la plena Edad Media, período en el que se realizaron gran parte de los Beatos. La importancia que este hecho ha tenido para el conocimiento del instrumental medieval es enorme, ya que al ser el Apocalipsis un texto donde se habla de la música celestial y donde se citan los nombres de dos instrumentos, *cithara* y *tuba*, ha propiciado de forma

notable la inclusión de imágenes instrumentales de variada tipología en su ilustración. No se puede olvidar en este punto, que en la alta Edad Media la presencia de los instrumentos en el arte está condicionada al soporte literario de la composición, en este caso a la cita bíblica que es la que justifica su aparición. Pensemos, por ejemplo, en el tema de David en sus diversas facetas, en el de Miriam tras el paso del Mar Rojo, en el de Josué y la toma de Jericó o en el episodio de la adoración de la estatua de Nabucodonosor.

Pero, al valor que en sí tienen los manuscritos apocalípticos para la música, hay que añadir el que aportan los códices hispanos de los Beatos, al ser la primera familia de manuscritos de este tipo que nos ofrece la novedad de incluir entre sus miniaturas aspectos de la música profana coetánea¹. Hasta entonces los manuscritos de las ramas italiana y francesa habían obviado el instrumento musical o habían incluido cítaras simbólicas, como es el caso del Apocalipsis de Tréveris (Stadtbibliothek, ms. 31, fol. 18 v., 1.º mitad del S. IX) que muestra en manos de los veinticuatro ancianos unos cordófonos cuadrados, cuyos rasgos se adaptan a las descripciones que de ellos hacen algunos textos de época carolingia y que nada tienen que ver con la realidad musical del momento². El ejemplo de la adoración del Cordero del Evangelionario de Saint-Médard de Soissons no es más esclarecedor (París. Bibl. Nat., lat. 8850, fol. 1 v., principios del S. IX), ya que en él tan sólo algunos ancianos exhiben en sus manos unos objetos apenas abocetados, que podrían definirse como cordófonos de mango similares a los que aparecen en ciertos salterios carolingios (Salterios de Lotario, British Library de Londres, add. 37768, fol. 5; de Stuttgart, Landesbibl. ms. 23, fol. 55; o de Saint-Gall, cód. 22, fol. 12). Por tanto, son los miniaturistas de los Beatos los primeros en interpretar y traducir visualmente la liturgia celestial que describe el texto por medio de elementos extraídos del mundo musical profano, cortesano y popular, como trataremos de demostrar en este trabajo. Ello indica que los pintores hispanos gozaban en aquel momento de una relativa libertad para introducir estos elementos profanos en el arte religioso, elementos que, por otra parte, eran secundarios en la imágenes teofánicas.

Esta aportación fundamental de los códices de los

Beatos al mundo de la música se ve enriquecida con otras más particulares: la novedosa introducción de instrumentos singulares, que no hemos podido encontrar en otras obras de arte del medievo, pero que sabemos que no son producto de la fantasía, porque se utilizan en las músicas de tradición oral de otros pueblos; y la de ser los primeros que muestran imágenes instrumentales que, luego, van a tener una gran difusión en el arte occidental, lo que testimonia la existencia real de los instrumentos y su asidua práctica en la vida musical de la época.

El grupo de códices del que vamos a analizar su iconografía musical es el siguiente³:

— **Nueva York**, Pierpont Morgan Library, ms. 644. Fue miniado por Magio en el monasterio de S. Miguel de Escalada en el S. X, año 962, según ha deducido M. Cecilio Díaz y Díaz de la fecha de su colofón.

— **Valladolid**, Biblioteca de la Universidad, cód. 433. Copiado en el 970 por Oveco, que fue también el iluminador, en el monasterio de Valcavado, zona oriental de la monarquía leonesa.

— **Seo de Urgel**. Catedral. Según Díaz y Díaz, paleográficamente su escritura se remonta a fines del S. X o principios del S. XI, más probablemente la segunda. Para él es casi seguro que ha sido copiado en región navarra con contactos riojanos, pero en todo caso al este de la Rioja; en cambio Mundó y Sánchez Mariana se preguntan si será leonés o del área de la Rioja.

— **Madrid, Biblioteca Nacional**, vit. 14-2. Copiado en 1047 por Facundo para los reyes Fernando I y Sancha; es posiblemente de la capital de León.

— **Londres**, British Library, Add. ms. 11695. Copiado por Dominicus y Munio entre 1073 y 1091 en el monasterio de Sto. Domingo de Silos, y terminado de iluminar en 1109 por Petrus⁴.

— **Gerona**, Catedral, ms. 7. Realizado en el 975 en territorio leonés por Emeterio, coautor del códice de Tábara, y Ende.

— **Madrid, Archivo Histórico Nacional**, cód. 1097 B. Escrito por Monio y miniado por Magius y Emeterius en el 968 en el monasterio de San Salvador de Tábara (Zamora).

¹ NURITH KENAN y RUTH BARTAL en "Quelques aspects de l'iconographie des vingt-quatre Vieillards dans la sculpture française du XIIe siècle" en *Cahiers de Civilisation Médiévale* 34/3-4 (1981), págs. 233-239, opinan que esta transformación del tema apocalíptico enriquecido con elementos profanos se inicia en el románico de zonas fronterizas con la civilización musulmana o hispano-musulmana (norte de España y Sur de Francia) al confluir dos tradiciones: la occidental y la oriental aportada, según ellas, por algunos Beatos, como el de Silos (Londres, British Museum, Add. 11695). Sin duda, desconocían la riqueza iconográfica musical de los códices hispanos anteriores al de Silos.

² La fuente más antigua que se refiere al *psalterium* como una cítara cuadrada es el *De Universo* de Rabanus Maurus (MIGNE, *Patrología Latina* CXI, col. 498), que es seguido por un texto que habría de tener una enorme difusión en el mundo de la música: la carta del Pseudo-Jerónimo a Dardano (MIGNE, *Patrología Latina*, XXX, col. 213). Aquí, y refiriéndose al *psalterium decachordum* de forma cuadrada, el escritor explica que las diez cuerdas simbolizan los diez mandamientos y los cuatro lados los Evangelios. De ahí, que en todos aquellos manuscritos que incluyen este texto apócrifo se represente una cítara irreal, cuadrada o rectangular, imagen que luego pasaría a otros manuscritos y obras de arte. Cfr. JAMES MC KINNON y MARY REMNANT, "Psaltery" en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, ed. Stanley Sadie, London, 1984.

³ Para los datos técnicos hemos utilizado tanto los aportados por MANUEL C. DÍAZ Y DÍAZ "La tradición del texto de los Comentarios al Apocalipsis" en *Actas del Simposio para el estudio de los códices del 'Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana'*, vol. I, Madrid, Joyas bibliográficas, 1978, págs. 163-191, como los de Anscari. M. MUNDO y MANUEL SÁNCHEZ MARIANA en la catalogación de la Exposición de *Los Beatos* en la Biblioteca Nacional, Madrid, Biblioteca Nacional, 1986, págs. 99-126.

⁴ Aunque la cronología de este códice se sale fuera de los límites marcados para este trabajo, lo hemos incluido en él, dadas las estrechas relaciones iconográficas que mantiene con el grupo de códices que encabeza el Beato de Magio.



Fig. 1.—*Beatro de Gerona*, fol. 169.

— **Madrid, Biblioteca Nacional**, ms. vit. 14-1, primera mitad del S. X, según Mundó y según Díaz y Díaz de mediados de la centuria. Originario de zona castellana con alguna relación con San Millán de la Cogolla. P. Klein⁵ lo adscribe al área sudoriental de León con ciertas semejanzas con los manuscritos castellanos de Valeránica.

— **El Escorial, Biblioteca del Monasterio**, & II 5, S. X-XI (alrededor del año 1000 según Díaz), de zona muy relacionada con San Millán de la Cogolla.

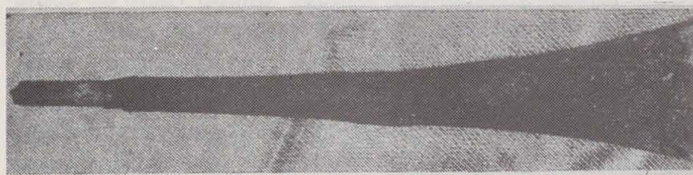


Fig. 2.—*Trompeta romana*. Museo teatral de la Scala, n.º 177. Milán.

— **Madrid, Academia de la Historia**, cód. 33, (S. XI comienzos y S. XI final, mozárabe y románico a partir del folio 115). Procede del monasterio de San Millán de la Cogolla.

— **París, Biblioteca Nacional**, ms. lat. 8878. Miniado por Esteban entre 1028 y 1072 en la abadía de Saint-Sever (Gascuña).

— **Burgo de Osma, Catedral**, cód. 1. Miniado por Martino en 1086. Según Díaz hay que atribuir la copia a la región de Burgos o mejor al oeste de Castilla ¿acaso la región de Oña? La relación con Santa María de Carracedo en el Bierzo no puede ser; en cambio, Mundó y Sánchez Mariana se preguntan si procederá de Carracedo, de Santa María de Fitero o del norte de Castilla.

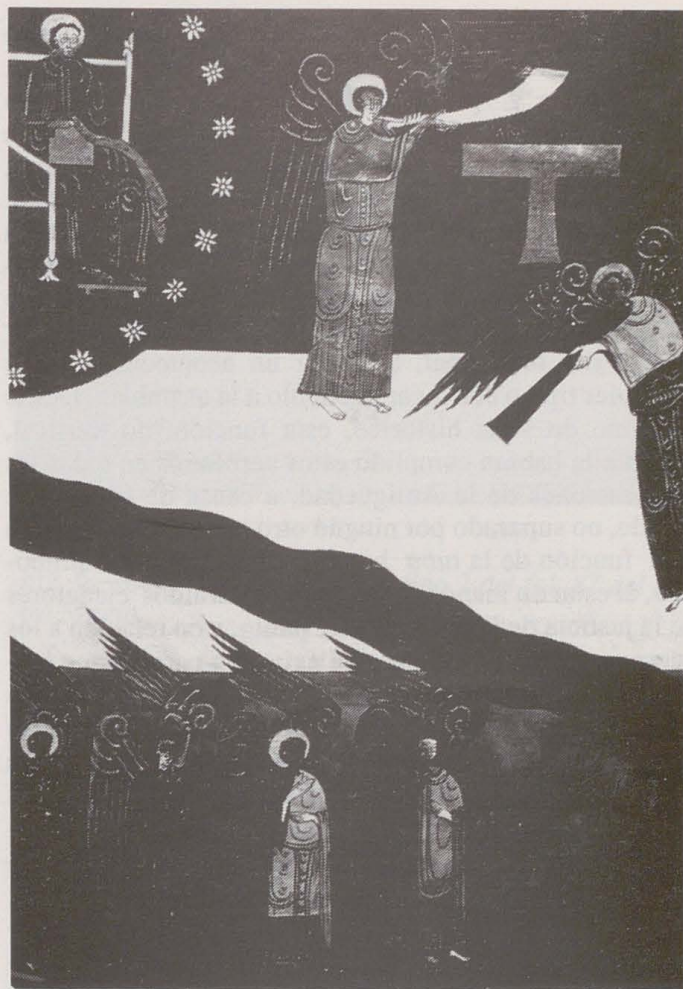


Fig. 3.—*Beato de Fernando I*, fol. 173.

Así pues, al enfrentarnos con el estudio de la iconografía musical de los códices de los Beatos de los siglos X y XI tenemos que tener en cuenta tres grupos figurativos diferentes: los ángeles con la *tuba*, los elegidos con la *cithara* y los músicos que adoran la estatua de Nabucodonosor del comentario de San Jerónimo al Libro de Daniel, en aquellos manuscritos que lo incorporan. Y aquí nos encontramos con un hecho curioso: el de las actitudes contrapuestas de los pintores a la hora de visualizar los términos *tuba* y *cithara* del texto apocalíptico. Mientras el primero oscila en algunos códices entre las trompetas y los cuernos o trompas -designamos con este nombre a los cuernos artificiales de bronce-, con predominio de estos últimos en la mayoría de los manuscritos, el segundo cambia de contenido, ofreciéndonos parte del instrumental de la época, si bien siempre dentro de la familia de los cordófonos.

¿Cuál es la razón de esta diferencia? La causa, posiblemente, habría que hallarla en el sentido que tenía cada uno de los términos y en la función que cumplía dentro de las escenas.

⁵ PETER K. KLEIN, *Der ältere Beatus-Kodex Vit. 14-1 der Biblioteca Nacional zu Madrid*, Studien zur Beatus-Illustration und der spanischen Buchmalerei des 10. Jahrhunderts, vol. I, Georg Olms Verlag, Hildesheim-New York, 1976.

Aunque el término latino *tuba* designaba un aerófono concreto: una trompeta recta de conicidad progresiva, con boquilla y pabellón ligeramente acampanado, lo cierto es que en la Vulgata aparece señalando tanto a la *hazozra* o trompeta hebrea como al *shofar* o cuerno, ambos empleados en el ritual del Templo de Jerusalén. Solamente, en algún pasaje bíblico, como el de la toma de Jericó (Josué, 6,1-21), el *shofar* se traduce por *buccina*, que es el término latino apropiado para el cuerno natural⁶. Los cuernos y las trompetas hebreas tenían por misión dar una señal, anunciar un acontecimiento de cualquier tipo o convocar al pueblo a la asamblea. Desde el punto de vista histórico, esta función, no musical, siempre la habían cumplido estos aerófonos en todas las civilizaciones de la Antigüedad, a causa de su potente sonido, no superado por ningún otro instrumento. Pero, a esta función de la *tuba* hay que añadir su valor simbólico, al estar en manos de los ángeles heraldos ejecutores de la justicia de Dios. Y en este punto, y en relación a los cuernos, debemos señalar que existe un paralelismo evidente entre las siete *tubae* apocalípticas, que originan los signos precursores de la caída de Babilonia y los siete *shofarin* que los sacerdotes judíos hicieron sonar para derribar las murallas de Jericó⁷. En ambas escenas es el poder del sonido el que desencadena los acontecimientos —el derribo de las murallas o la venida de las plagas—. Dios manifiesta su poder a través del sonido de estos instrumentos, cuyo timbre bronco y áspero, horrible y aterrador ha sido puesto siempre de relieve por multitud de escritores latinos. Esta creencia en el poder mágico del sonido, de su poder de invocación de la divinidad y de su dominio sobre la materia, la heredan los judíos de culturas anteriores, idea que está muy arraigada en los pueblos primitivos⁸. Por tanto, no se puede olvidar en este punto la gran importancia que tuvo el cuerno de carnero o *shofar* en el templo de Jerusalén y posteriormente en las dispersas sinagogas judías, importancia que los artistas medievales han querido, sin duda, resaltar en muchas de sus obras.

Por otro lado, y en lo que se refiere a la trompeta, hay que indicar que el sonido de la *tuba* estaba relacionado con la naturaleza de la divinidad, según varios textos del

Antiguo y Nuevo Testamento⁹, incluso el propio Apocalipsis (1,10) equipara el timbre de la *tuba* a la voz de Dios. Además, los Padres de la Iglesia compararon la *tuba* con las voces de los ángeles, tradición que recoge Casiodoro en su exégesis del salmo XLVI 6, al decir que "la voz de la tuba representa las palabras de los ángeles cuyo enorme ruido llenaba el aire y lo estremecía"¹⁰.

Es por todo ello que la expresión pictórica del término se va a monopolizar a través de la Edad Media en torno a estos dos instrumentos: cuernos o trompas y trompetas, indistintamente¹¹. Se crean así clichés organológicos, a los que los pintores de los Beatos van a contribuir en gran medida, clichés que, en el caso de la trompeta, van a pervivir hasta la entrada de la trompeta árabe o *nafir* a fines del S. XII¹², y que luego reaparecerán muy esporádicamente.

Por el contrario, el término *cithara*, designaba en el texto apocalíptico a un auténtico instrumento musical, al más noble y perfecto de los cordófonos conocidos a principios de nuestra era. La *cithara*, según el pensamiento del autor del Apocalipsis, era el único instrumento apropiado para participar en la liturgia celestial *sine fine* y cantar las alabanzas al Cordero o al Altísimo. Asimismo, la Biblia había puesto en manos del rey David un instrumento de este tipo, llamado en hebreo *kinnor*, y es significativo que la Vulgata lo traduzca siempre por el término latino *cithara*. Pero, cuando la verdadera *cithara* greco-romana dejó de cultivarse en el mundo occidental, tras la caída del Imperio, su nombre siguió utilizándose en los textos latinos y romances, aunque quedó vacío de contenido. De ahí, que los artistas lo interpreten de múltiples maneras al ponerlo en manos de los ancianos o de los elegidos del Apocalipsis: primero por medio de los instrumentos simbólicos de forma cuadrada que ya mencionamos; luego por medio de cordófonos de igual tipología, estadio que recogen los Beatos que estudiamos; desde finales del siglo XII por medio de una diversidad de instrumentos de cuerda y la inclusión de algún aerófono; y, por último, en la baja Edad Media por cualquier tipo de instrumento musical. Éste ha sido un proceso de ampliación de significado de un término organológico único en la historia.

⁶ Hay que indicar que de las diez veces que se cita el *shofar* en este capítulo del Libro de Josué, la Vulgata traduce ocho por *buccina* y dos por *tuba*, lo que pone de relieve la ambigüedad de la terminología instrumental en esta traducción latina.

⁷ LOUIS REAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, vol. II, n.º 2, París, Presses Universitaires de France, 1957, pág. 701.

⁸ CURT SACHS, *Musicología comparada*, Buenos Aires, ed. Eudeba, 1966, págs.35 y 36; e *Historia Universal de los Instrumentos musicales*, Buenos Aires, ed. Centurión, pág. 107.

⁹ REINHOLD HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel*, Francke Verlag Bern und München, 1962, págs. 205 y ss.

¹⁰ MIGNE, *Patrología latina*, LXX, 334, citado por R. HAMMERSTEIN, ibidem, pág. 206; EDWARD TARR, *La Trompette. Son histoire de l'Antiquité à nos jours*, París, ed. Payot Lausanne, 1977, pág. 21.

¹¹ Esta fijación figurativa de la *tuba* apocalíptica bipolarizada entre el cuerno y la trompeta va a extenderse más allá de la Edad Media. Y, aunque las tipologías de los instrumentos van a variar con las épocas, generalmente los artistas utilizan fórmulas obsoletas o fantásticas, alejadas del instrumental del momento. Cfr. ROSARIO ALVAREZ, "Los instrumentos musicales del Apocalipsis figurado de los Duques de Saboya: entre el símbolo y la realidad" en *Nasarre*, Revista Aragonesa de Musicología, V, 2, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1989, págs. 49-52; y *La Iconografía musical latinoamericana en el Renacimiento y en el Barroco: su importancia y pautas para su estudio*, col. INTERAMER, n.º 26, Secretaría General de la OEA, Washington, 1992, págs. 19-21.

¹² El Beato del monasterio de San Mamed de Lervao (Arquivo da Torre do Tombo, cód. 160, Lisboa), terminado en 1189 presenta ya, en los folios 140 v. y 152, una trompeta árabe, con un pabellón en forma de embudo y una o dos bolas que unen los dos o tres segmentos del tubo.



Fig. 4.—Beato de Magio, fol. 87.

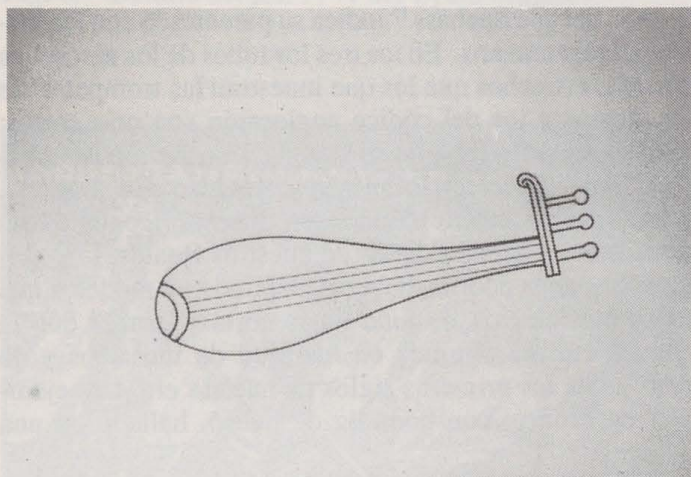


Fig. 5.—Uno de los laúdes con clavijero tipo I del fol. 87 del Beato de Magio.

I. ANGELES CON LA TUBA

Las miniaturas dedicadas en cada códice a los ángeles con la *tuba* son normalmente siete, pero no todos los códices las tienen, debido a las mutilaciones que han sufrido, como es el caso del de Tábara o el de Madrid, Bibl. Nac. vit. 14-1; o a que están incompletos, como sucede con el de la Academia de la Historia. A ellas se añade en siete de los doce códices que estudiamos la visión de los siete ángeles con sus *tubae* delante del trono de Dios (Apoc.

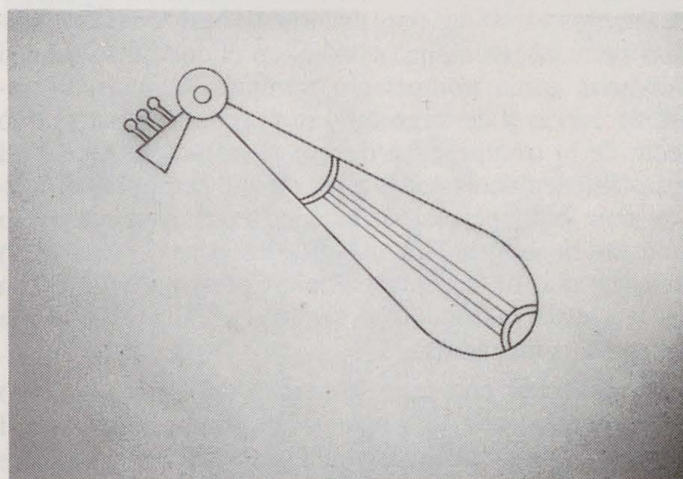


Fig. 6.—Laúd con clavijero del tipo 2 del fol. 87 del Beato de Magio.



Fig. 7.—Bote de marfil califal. Museo Victoria y Alberto, Londres (S. XI).

VIII, 2-5) y en otros cuatro, la de los músicos que adoran la estatua de Nabucodonosor que también muestran instrumentos de este tipo. Por último, también hay que citar las miniaturas de los ángeles frenando los cuatro vientos (Apoc. VII, 1-3), pues algunos manuscritos como el de Gerona exhiben estos aerófonos en manos de los ángeles.

Por tanto, las imágenes que contienen la *tuba* en los códices que estudiamos, superan el número de ochenta. A través de este cúmulo de figuraciones se puede observar que el repertorio de formas que crean los pintores hispanos, mozárabes y románicos, para describir visualmente la *tuba* es muy variado: oscila entre la forma recta de la antigua *tuba* romana hasta la extremadamente recurvada

de cuernos y trompas muy decorados; las formas intermedias permanecen en un estadio, en el que no se sabe si definir las como trompetas o trompas. Algunas, ligeramente curvas y de largo tubo se pueden asimilar al tipo recto de la trompeta, ya que su curvatura podría ser el resultado de fluctuaciones en el dibujo, pero otras de curvas más pronunciadas se pueden considerar ya como trompas de bronce. La mayoría de estas formas están guiadas por el esquematismo y presentadas bajo la estricta ley de la frontalidad, según el peculiar lenguaje de los pintores mozárabes.

En relación con esta diversidad de formas, que no parece ser aleatoria, observamos dos grupos de códices: el primero comprendería aquellos manuscritos donde hemos podido detectar influencias organológicas norteafricanas, como son los Beatos de Magio, de Valladolid, de la Seo de Urgel, de Fernando I, es decir, el grupo de la rama II a del *stemma* de Neuss¹³, excepto el de Silos que, por ser tan tardío, en este aspecto se comporta de otra manera, y el Beato de Gerona de la rama II b; mientras que el segundo abarcaría los restantes códices. Tan sólo el primer grupo presenta el modelo recto de la antigua *tuba* romana, que también encontramos en la imagen de los vientos del código Albendense (miniado por Vigila en el 976, Bibl. de El Escorial). Lo vemos en los manuscritos de Magio (fols. 134 v. y 138 v.), en el de Tábara (fol. 95 v.), en el de Valladolid (fols. 116 v., 117, 118 v. 121 y 129), en el de Gerona (fols. 148, 151, 153, 154 v. y 158), en el de la Seo de Urgel (fols. 130 y 213 v.) y en el de Fernando I (fols. 163 v., 168, 169 v., 173 y 184). Los restantes códices que analizamos, los de la Biblioteca Nacional vit. 14-1 y El Escorial del S. X y todos los del siglo XI exhiben cuernos y trompas, más o menos largos y más o menos gruesos.

Además, a la hora de presentar la *tuba* en las miniaturas de los códices del primer grupo se percibe un afán de variación por parte de los pintores, del que carecen los otros manuscritos, lo que los ha llevado a introducir tipologías rectas, semicurvas y curvas. Sin lugar a dudas es el conjunto más rico de los dos. Este deseo de variación se manifiesta, asimismo, en la escena de la 6.ª trompeta, donde se plasman dos formas diferentes: la de trompeta y la de cuerno (Magio, fol. 144; Valladolid, fol. 121; Gerona, fol. 158; Seo de Urgel, fol. 130; de Fernando I,

fol. 173). Incluso, el Beato de Gerona lleva a su máximo exponente este sentido de la variación en la escena de los siete ángeles con sus *tubae* delante del trono de Dios (Apoc. VIII, 2-5), al dibujar aerófonos de diversas formas, que van desde los cuernos cortos hasta la trompeta recta, pasando por trompas de siluetas curvadas en S (fig. 1). Pero esta riqueza de formas no nos debe extrañar en un código que presenta, asimismo, diferentes modelos de cordófonos, como veremos más adelante. Sin duda, sus autores, Emeterio y Ende, se han visto impelidos a jugar con las formas y a crear tipos un tanto irreales, haciendo gala de una gran imaginación.

Llegados a este punto, nos tenemos que preguntar si los aerófonos que los pintores ponen en manos de los ángeles están tomados de la realidad o si son mera fantasía. Evidentemente, en el caso de la trompeta recta todo parece señalar que los modelos no son coetáneos a los pintores mozárabes, porque la *tuba* romana, al igual que los restantes instrumentos militares, tras la caída del Imperio dejó de utilizarse en el mundo occidental¹⁴. Así que tenemos que acordar que los pintores copian modelos anteriores, posiblemente tardorromanos. En la iconografía altomedieval tan sólo hemos podido encontrar tres ejemplares de trompetas rectas, que pueden presentar ciertas concomitancias con las de los Beatos, aunque difieran en algunos rasgos. Son éstos el del Evangelionario irlandés de Saint-Gall (ms. celta 51, fol. 267, S. VIII), el del código anglosajón que procede, posiblemente, de Cambridge (Cotton Vespasiano A.I, fol. 30 v., British Library, S. VIII), así como el del Apocalipsis carolingio de Tréveris (Stadtbibliothek, ms. 31, fol. 3 v., 1.ª mitad del S. IX), del que Seebass¹⁵ indica su parentesco con los instrumentos romanos. En los tres los tubos de los aerófonos son más estrechos que los que muestran las trompetas de los Beatos y los del código anglosajón son más cortos; incluso en el de Tréveris se insinúa un pabellón acampado, del que carecen los instrumentos hispanos. Los tres, posiblemente, estén basados en fuentes iconográficas anteriores, diferentes de las de nuestros Beatos. Los pintores hispanos podrían haberse inspirado en modelos que mostraran un tipo de *tuba* más corta y gruesa que la común romana figurada en multitud de mosaicos y de relieves de los primeros siglos de nuestra era. Un ejemplar de bronce, con boquilla de hueso, hallado en una

¹³ W. NEUSS, *Die Apokalypse des Heiligen Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibelillustration, Das problem der Beatus-Handschriften*, vol. I, Münster, 1931. El *stemma* de Neuss lo recogen otros trabajos, como el ya citado de M. C. DÍAZ Y DÍAZ en pág. 182 o el de NOUREDDINE MEZOUH, "Beatus y les 'Beatus'" en *El Beato de Sain-Sever, ms. lat. 8878 de la Bibliothèque Nationale de Paris*, vol. complementario de la edición facsímil, Madrid, Edilan, 1984, pág. 25.

¹⁴ Los investigadores dudan en este punto sobre la existencia real de la trompeta en Europa antes de la llegada de la árabe. Algunos como C. SACHS, *Historia universal de los Instrumentos musicales*, op. cit., pág. 267, opinan que las trompetas que aparecen en miniaturas antes de la llegada del *nafr* árabe no son sino herencia de la Antigüedad tardía, que luego se vieron influidas por esta última, mientras que H. HEYDE, *Trompete und Trompetenblasen im europäischen Mittelalter*, Leipzig, 1965, pág. 8 y ss. cree que el Occidente ha desarrollado una propia cultura de la trompeta sin el concurso de la árabe, a partir de instrumentos antiguos romanos, bizantinos y autóctonos. Sin embargo, ALFRED BERNER, en su artículo sobre la trompeta en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), vol. XIII, Deutscher Taschenbuch Verlag, Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1989, pág. 779 y TILMAN SEEBASS, *Musikdarstellung und Psalterillustration im Früheren Mittelalter*, Francke Verlag Bern, 1973, págs. 35 y ss. piensan que no se puede llegar a conclusiones definitivas sobre la práctica real del instrumento a partir de las imágenes miniadas de la misma.

¹⁵ TILMAN SEEBASS, op. cit., pag. 38



Fig. 8.—Detalle del fol. 174v del Beato Magio.



Fig. 9.—Folio 145v del Beato de Valladolid.



Fig. 10.—Detalle del fol. 157v del Beato de Seo de Urgel.



Fig. 11.—Detalle del fol. 205 del Beato de Fernando I.

excavación y conservado en el Museo de la Scala de Milán, n.º 177, presenta grandes concomitancias con los instrumentos de los Beatos (fig. 2), al igual que sucede con la que sopla Eros en una escultura de terracota del período greco-romano, hallada en el bajo Egipto, también en el Museo teatral de la Scala, n.º 173¹⁶. Pero, también se puede asimilar a aquellas *buccinae* de ancho tubo que soplan centauros en alguna bandeja de plata siria del S. V, con la historia de Agamenón raptando a Briseida (Museo del Louvre) o a aquellos que simulan anchos cuernos de caracola y que aparecen en manos de tritones en algunos

¹⁶ Ambos ejemplares pueden verse en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, (MGG), op. cit., XIII, págs. 772 y 773.

sarcófagos romanos, como el de la Via Bocca di Leone 17, en Roma de la segunda mitad del S. II¹⁷. Nos preguntamos si no podría existir un paralelismo conceptual entre el simbolismo que encerraba este aerófono en la Antigüedad clásica, de dominio sobre las mareas, según lo expresa Ovidio¹⁸ y el de las *tubae* del Apocalipsis, provocando las plagas.

Otra forma de aerófono, también romano, que se ve en algún Beato del primer grupo, concretamente en los de Valladolid (fol. 199 v.), Seo de Urgel (125 v. y 138 v.) y Fernando I (fol. 173), es el *lituus*, un tipo de trompeta de tubo recto y cilíndrico en su mayor parte y rematado por un cuerno natural, que más tarde llegó a hacerse de bronce, adoptando entonces una silueta de conicidad más acusada (fig. 3). Un instrumento similar al de los Beatos, pero de época romana, fue encontrado en el río Nogat, cerca de Malbork en Polonia¹⁹. El resto de las formas presentadas en este conjunto de códices pertenecen a los cuernos. En ello, este primer conjunto se puede vincular al segundo.

En efecto, el segundo grupo de códices presenta una mayor homogeneidad, al exhibir siempre cuernos o trompas. Creemos que ellos sí que recogen instrumentos coetáneos a los pintores, porque sabemos de la existencia para múltiples usos, desde el de dar señales hasta el militar, de los cuernos, bien naturales o bien artificiales, como los olifantes, los de bronce, que a veces se forraban con piel y se grababan o los de madera. Estos materiales permitían toda clase de ornamentaciones y, de este modo, el Beato de Burgo de Osma nos presenta en todas estas imágenes (fols. 102 y 102 v., 103 v., 104 v., 105, 105 v., 106 v., 109 y 116) una riquísima gama de dibujos. También el miniaturista del Beato de El Escorial (fols. 92, 93 v., 94, 94 v., 95 v., 98 v., y 103) ha querido plasmar diferentes adornos, pero son más esquemáticos que los del anterior. Los restantes códices no presentan ninguna particularidad digna de mención.

Cuernos de diferentes tamaños y formas los podemos ver en una gran cantidad de códices europeos anteriores a los Beatos, desde los cuernos naturales cortos que muestra el Apocalipsis de Tréveris en el folio 60 o el Salterio de Angers (Bibl. Municipal 18, fols. 13 v. y 14) hasta los largos del Salterio de Utrecht (Universiteitsbibliothek, folio 83) o los del manuscrito de la British Library, Add. 24199²⁰.

Por tanto, a la vista de lo expuesto, podemos concluir que el proceso seguido en las imágenes de los ángeles con la *tuba* en los diferentes códices ha sido el de basarse primero en una tradición iconográfica, posiblemente tardorromana, para luego ir recogiendo los aerófonos de boquilla coetáneos en los códices más recientes. Un ejemplo claro de este proceso lo tenemos en el Beato de Lon-

dres miniado en Silos a comienzos del s. XII, que a pesar de pertenecer iconográficamente a la familia II a y seguir en lo que se refiere a los cordófonos las pautas del Beato de Magio, sin embargo, en el campo de los aerófonos introduce cuernos cortos, contemporáneos del pintor. Asimismo, aquellos manuscritos tempranos de áreas no leonesas, como el Beato de la Biblioteca Nacional, vit. 14-1 o el de El Escorial exhiben tan sólo cuernos.

Un último aspecto que querríamos señalar aquí es el de las posturas que adoptan los ángeles en las imágenes en que se presentan los siete con sus *tubae* delante del trono de Dios. En los códices de Magio (fol. 133 v.), de Gerona (fol. 148), de Fernando I (fol. 162 v.) y de Saint-Sever (fol. 135 v.) los ángeles mantienen los instrumentos hacia arriba como si estuvieran empuñando una espada. Las *tubae* en el pensamiento de los pintores se convierten así en armas que van a herir a la humanidad, una vez que se soplen y resuenen. En ello se trasluce una vez más la creencia en el poder del sonido y el por qué los pintores han utilizado tipos de aerófonos con tubo bastante grueso para dar la sensación de que el sonido emitido por ellos podía ser realmente potente y aterrador.

II. ANCIANOS Y ELEGIDOS CON LA CITHARA

Al pasar al segundo conjunto de figuraciones, la de los ancianos y elegidos con cítaras (Apoc. IV 6b-V, 14; XII-5), apreciamos ya una actitud diferente, de mayor libertad interpretativa, posiblemente a causa de la naturaleza de los intérpretes, que ya no son personajes celestes sino hombres que han obtenido la salvación eterna. Todos los códices introducen aquí instrumentos de la vida musical del momento, aunque posiblemente no del entorno de los pintores, como veremos, pues presumimos que algunos de ellos han sido copiados de otros manuscritos o de otras piezas artísticas: marfiles, tejidos u objetos de metal. Solamente, existe una excepción en relación a este punto, que es el Beato de Gerona. En él se ha pintado una estilizada lira de tipo grecorromano (fols. 18 y 53), que había desaparecido del instrumental occidental después de las invasiones bárbaras. Han sido tomadas, con toda probabilidad, de algún códice carolingio, que a su vez había copiado algún ejemplar de la Antigüedad tardía.

Pero, además, en este conjunto de figuraciones tenemos que hacer una división según el origen de los códices: aquéllos pertenecientes al área leonesa muestran instrumentos procedentes del sur, y aquellos salidos de otros *scriptoria*, como del de San Millán de la Cogolla o de otras zonas de Castilla muestran instrumentos de áreas orientales, del Cáucaso, Georgia o de Bizancio.

¹⁷ Günter Fleischhauer, *Etrurien und Rom, Musikgeschichte in Bildern*, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1964, págs. 128 y lám 74.

¹⁸ *Metamorfosis* I, 333 ff., en *ibidem*.

¹⁹ Puede verse en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, ed. por Stanley Sadie, Londres, 1984, pág. 642.

²⁰ EDWARD BUHLE, *Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters*, I Die Blasinstrumente, Leipzig, 1903, 121-128.



Fig. 12.—Juglar en el fol. 86 del Beato de Silos.

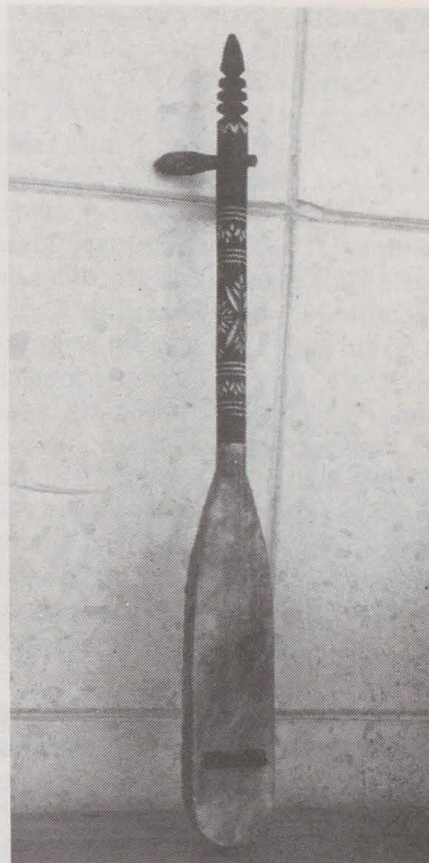


Fig. 14.—Laúd actual Marruecos.

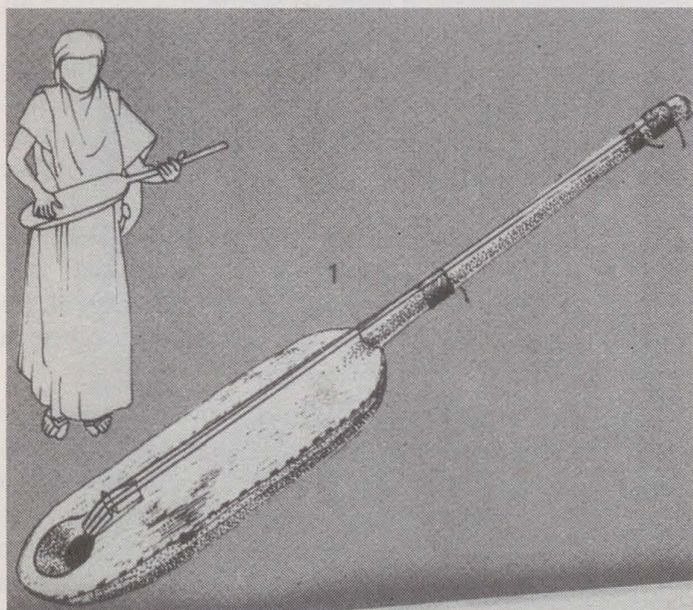


Fig. 13.—Laúd egipcio actual (del DIAGRAM GROUP).



Fig. 15.—Detalle del fol. 127 del Beato de la Biblioteca Nacional de Madrid, vit. 14-1.

En el primer grupo nos encontramos con todos los manuscritos de la rama II a tanto del *stemma* de Neuss²¹ como del de P.K. Klein²² en el que se incluyen los Beatos de la Morgan, Valladolid, Seo de Urgel, Fernando I y

21 NEUSS, *op. cit.*

22 PETER K. KLEIN, "La tradición pictórica de los Beatos" en *Actas del Simposio para el estudio de los códices ...*, vol. II, *op. cit.*, págs. 83-115.

Santo Domingo de Silos. Todos ellos presentan un mismo tipo de laúd norteafricano, además de los laúdes árabes del folio 87 del código Morgan. El otro grupo es más heterogéneo, pues en él se encuentran el Beato de la Biblioteca Nacional, vit. 14-1 con fídul as asiáticas, el de El Escorial con *liras* bizantinas, el de Burgo de Osma con arpas-cítaras de este mismo origen y el de la Academia de la Historia y el de Saint-Sever con fídul as ya europeizadas. Todos ellos estarían comprendidos en la rama I de Neuss, mientras que en el *stemma* de Klein el manuscrito de la B.N. vit. 14-1 pasaría a formar parte de la rama más reciente de la 1.^a versión y la parte románica del ms. de la Academia de la Historia constituiría la fase preliminar de la 2.^a versión pictórica. Entre ambos grupos se encuentra el Beato de Gerona (rama II b), que muestra una riqueza organológica inusual en estos códigos, pues en el folio 196 v. presenta una variedad tipológica de los laúdes africanos, en los folios 18, 53 y 190 exhibe las antiguas *liras* greco-romanas que ya comentamos y en los folios 18, 189 v. y 190 plasma una versión muy particular de las *liras* bizantinas.

Tal y como dijimos en la introducción, algunos de estos instrumentos son singulares y otros constituyen los primeros testimonios de lo que será una larga tradición iconográfica. Por lo tanto, para conocer el origen y el grado de realismo de los primeros tenemos que acudir a otras fuentes, en este caso, a la información que nos proporciona las músicas étnicas, pues hay que indicar, además, que algunos de estos instrumentos, son propios de la música popular y no de la cortesana.

a) Códices con influencias islámicas y norteafricanas

Algunos autores, entre ellos P. Klein²³, han hablado de la influencia islámica de Al-Andalus, que se aprecia en ciertos motivos de la iconografía de los Beatos de la rama II a, concretamente en los laúdes que muestra el manuscrito de Magio en el folio 87 (fig. 4). Evidentemente, los cuatro cordófonos de esta página son laúdes árabes con cordal frontal, pero la presencia de motivos islámicos instrumentales no va más allá, pues los restantes instrumentos de cuerda que se plasman en este código y en los restantes de la misma familia tienen otro origen.

Nos interesa resaltar que los cuatro laúdes del folio 87 del manuscrito de la Morgan, con cajas piriformes estrechas —estos cordófonos árabes tenían cajas más abultadas— presentan algunas características diferenciadas, ya que tres (fig. 5) tienen por clavijero una barra transversal rematada por pequeña voluta (tipo 1), mientras que el cuarto (fig. 6) exhibe un clavijero más complejo en forma de triángulo isósceles unido al cuello por una pieza circular (tipo 2). Ambas formas, en el lenguaje peculiar de los pintores mozárabes, representan lo que sería un clavijero

doblado en ángulo, en canal y con clavijas laterales. Todos llevan tres clavijas a pesar de mostrar las cuatro cuerdas del laúd con cordal frontal árabe. Estas diferencias formales se pueden deber a una diferente interpretación de una misma fuente o a la utilización de dos fuentes diversas. Por ejemplo, en las pinturas que decoraban el palacio omeya de Qasr-al-Hayr-al-Charqi en Siria (Museo Nacional de Damasco, hacia el 730), se aprecia un voluminoso laúd que muestra un clavijero triangular semejante al del tipo 2 del fol. 87 del Beato de Magio; mientras que en los marfiles califales, especialmente en la cajita del Museo Victoria y Alberto (fig. 7) los clavijeros son semejantes al primer tipo, incluso en la colocación de las clavijas.

También varía en el folio 87 del manuscrito de la Morgan la forma de sostener los instrumentos y de tocarlos: en dos se rasguean las cuerdas con plectros y en otros dos se pulsan con los dedos. Creemos que el primer músico que se realizó dentro del círculo fue el de la parte superior izquierda, es decir, el que lleva el laúd con el clavijero tipo 2, pues su modo de ejecución es el normal, con el instrumento colocado en posición horizontal sobre la pierna del músico; en cambio, los tres laúdes restantes muestran una posición vertical errónea, debida, posiblemente, a la falta de espacio con la que se encontró el pintor para colocar todas las figuras dentro del círculo. Asimismo, guiado por ese deseo de variación, Magio coloca a dos músicos en el suelo, sentados según la postura islámica que hemos observado en los músicos del área mediterránea (Egipto, Sicilia, España) y no en Oriente, es decir, con una pierna flexionada y la otra pegada al suelo, y a otros dos descansando sobre sillas, una de ellas de tijeras.

Hasta aquí las influencias islámicas de este código, pues en los folios 174 v. y 181 v. Magio introduce en manos de los elegidos otro tipo de cordófono, de caja rectangular y vértices redondeados, cercana a la artesa, a veces un tanto oval, con un largo mástil rematado por un clavijero en forma de T y tres clavijas que se corresponden con otras tantas cuerdas (fig. 8). En la parte inferior de la caja se muestra una pequeña pieza trilobulada donde se ataban las cuerdas, ya que al ser la tapa de la caja de piel no podía tener cordal y aquellas se sujetaban a su parte inferior. Este rasgo también lo vemos en un cordófono frotado de un marfil bizantino de finales del S. X (Floren cia, Museo Nazionale. Colección Carrand 26). Unos instrumentos se tañen con plectro y otros sin él. En la ejecución de los instrumentos prima la simetría y no la lógica.

Indudablemente, en esta página el pintor ha querido trasladar a la música de la liturgia celestial las características externas de la música cortesana islámica de su tiempo, pues incluso uno de los elegidos de la parte inferior derecha en lugar de vestir la larga túnica y el manto lleva una saya corta como la de los juglares. Apreciamos

²³ *Ibidem*, pág. 97, figs. 20 y 21. Klein compara los instrumentos de Magio con el laúd del bote de marfil del Museo del Louvre, donde se aprecia el mismo contorno estrecho la doble línea separando la caja del mango y las cuatro cuerdas. La mano que las pulsa oculta el cordal, que era recto. Si Magio utilizó como modelo una imagen semejante, no pudo conocer la forma del cordal, por lo que lo dibujó con una doble línea semi-circular al final de la caja, lo que es erróneo.

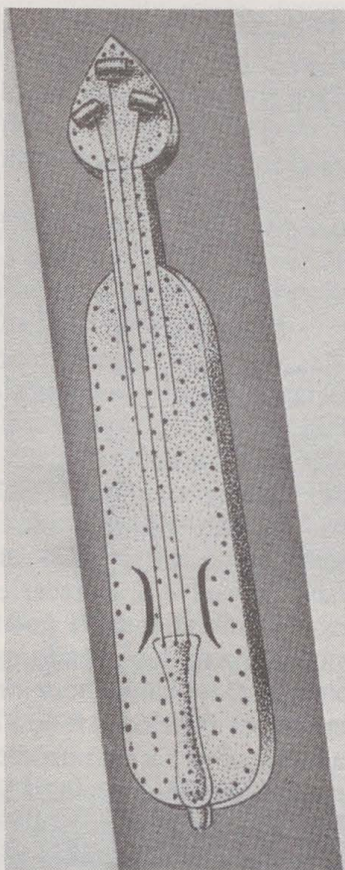


Fig. 16.—Fandur del Cáucaso (del DIAGRAM GROUP).



Fig. 17.—Detalle del fol. 7v del Salterio latino 11550 de la Biblioteca Nacional de París (S. XI).



Fig. 18.—Fol. 117 del Beato de El Escorial.



Fig. 19.—Fol. 122v del Beato de El Escorial.

en esta página una disposición espacial premeditada de los músicos y un ritmo vertical, de ascensión hacia el monte Sión, ya que los que están en la franja inferior, que se suponen más alejados del Cordero están de pie, mientras que los de la superior, están sentados alrededor de Aquél y lo adoran. Este ritmo y disposición se acusa más en los Beatos de Valladolid y Fernando I, pues en ellos hay una tercera franja, en la parte baja donde los músicos están en actitud de caminar o subir hacia el monte. En este último, los músicos más cercanos a la divinidad están de rodillas, es decir, se pasa del movimiento a la adoración estática.

Estas escenas musicales con los mismos instrumentos son retomadas por todos aquellos códices de la familia II a que mantienen una entretrejada relación iconográfica con el Beato de Magio, como son el de Valladolid (fols. 145 v. y 199 v.), el de la Seo de Urgel (fols. 157 v. y 213 v.), el de Fernando I (fols. 6 v., 117 v., 205. 211 v. y 275 v.) y el de Silos (fols. 86 y 86 v., 164, 170 v. y 229). El códice de Valladolid (fig. 9) es el más cercano al de Magio, al reproducir a los músicos sentados según el modo islámico, aspecto éste que ya no recogen los restantes manuscritos, que prefieren mostrárnoslos de pie, sentados a la europea o arrodillados ante el Cordero, como en el de Fernando I (fol. 205), según dijimos. Las diferencias formales que encontramos en todos ellos a la hora de representar los instrumentos se deben a los distintos estilos de los pintores: mucho descuido en el dibujo en el de Valladolid, alargamiento excesivo en el de la Seo de Urgel (fig. 10), perfección formal en el de Fernando I (fig. 11) y preocupación por el color y por añadir elementos nuevos en el de Silos, ya que este códice en el fol. 86 muestra en manos de un juglar una variante frotada del laúd, totalmente imaginaria (fig. 12).

En la iconografía musical europea no hemos visto ningún instrumento semejante al introducido por Magio en el códice Morgan, ni tampoco en la bizantina ni en la islámica; sin embargo los rasgos de este instrumento, excepto el clavijero coinciden con los de un tipo de laúd sin clavijero muy extendido en la actualidad por todo el norte y noroeste de África. Aparece tanto en Egipto (fig. 13) y Libia, como en Marruecos (*gumbri*), Mauritania, Alto Volta, Níger, etc. Este cordófono tiene una larguísima historia, pues tiene su origen en el Egipto faraónico, al que llegó, procedente de Mesopotamia en el Imperio Nuevo y ha pervivido hasta hoy en las músicas populares de toda el África blanca con ligeras modificaciones. Por ejemplo, al instrumento de Marruecos se le han insertado dos clavijas directamente en el palo que constituye su cuello desde el S. VI (fig. 14). Restos de un instrumento similar al descrito se encontró en una excavación en Corinto y se fechó en el S. XI²⁴. Nada tiene que ver, por tanto, este cordófono con la conquista islámica, que introdujo en la zona otro

tipo de laúdes. Por tanto, pensamos que las fuentes en las que se inspiraron los pintores mozárabes tenían que ser del norte de África cristiano, posiblemente egipcias, porque otros testimonios organológicos lo apoyan.

Todo ello nos plantea varios interrogantes:

1.º) ¿Por qué Magio cambió de instrumento de un folio a otro cuando no había una razón aparente para hacerlo? La única explicación plausible que encontramos es que tuvo que existir una prohibición explícita por parte de sus mentores sobre el instrumento a representar, lo que le obligó a cambiar de modelo. Pensemos que los restantes códices no muestran el laúd árabe y que éste, el instrumento más noble de la música cortesana islámica, pasó al instrumentario cristiano en el tardío siglo XIII, siendo así que se cultivaba en Al-Andalus desde el S. VIII. Si no es de esta manera, ¿cómo se explica el cambio, toda vez que el laúd árabe no vuelve a aparecer en ningún otro Beato? Una explicación alternativa podría ser la de la carencia del modelo, pero suponiendo que al llegar al folio 174 v., donde pintó los laúdes norteafricanos, el pintor ya no contara con el modelo del folio 87 ¿qué le impedía haber copiado de nuevo los instrumentos del folio 87? Todo parece apuntar, pues, a una voluntad decidida de no volver a repetir los laúdes árabes. Con ello se sustituía un instrumento de la música culta islámica, que había alcanzado un alto nivel de perfección y que por ello Magio lo consideró apropiado para ponerlo en manos de los Ancianos del Apocalipsis, por otro más sencillito, preislámico, y de vocación meramente popular.

2.º) Si, como hemos visto, se escogió otro modelo para los instrumentos del folio 174 v. ¿por qué los laúdes largos norteafricanos llevan clavijero en T, similar al de los laúdes con cordal frontal árabes del folio 87, siendo así que estos instrumentos carecen de este elemento, incluso en la actualidad? ¿se interpretó mal el modelo, porque algún trazo no se comprendió bien y, al no ser músico, el pintor creyó correcto añadirle este elemento con sus clavijas para completarlo? Pues bien, ante todo ello opinamos que Magio copió el tipo 1 de clavijero de los laúdes árabes del folio 87, instrumento que posiblemente conocía bien, pues la manera de dibujarlo es similar (también se copiaron otros rasgos como las líneas paralelas semicirculares en ambos extremos de la caja). De esta forma en la mente del pintor quedaba completo el instrumento. Ello vendría a demostrarnos que los laúdes norteafricanos no habían traspasado el estrecho de Gibraltar, pues si hubieran sido conocidos por los pintores no le hubieran añadido un elemento del que carecía. Además, su ausencia total tanto en la iconografía como en la música tradicional de nuestro país, nos hablan de su no presencia en nuestro instrumentario.

²⁴ FIVOS ANOYANAKIS, "Ein byzantinisches Musikinstrument" en *Acta Musicologica*, XXXVII, n.º 3-4, Basel, 1965, págs. 158-165, da a conocer este singular instrumento, al que atribuye un origen islámico del este, llegado a Corinto por medio del activo comercio que se desarrolló en esta zona durante el S. X. Piensa que puede tratarse de una *tanbura árabe*, que es un laúd de largo mástil con caja piriforme, sin embargo nosotros disentimos de tal clasificación, pues tanto por el tipo de caja oval, un poco rectangular, muy diferente del de la *tanbura árabe*, (Anoyanakis justifica tal diferencia argumentando que cada intérprete se construía su propio instrumento), como por la pequeña pieza inserta al final de ésta, en la que se han horadado tres agujeros para sus tres cuerdas, podría ser laúd egipcio, igual al que hemos visto en los Beatos de la rama II a.

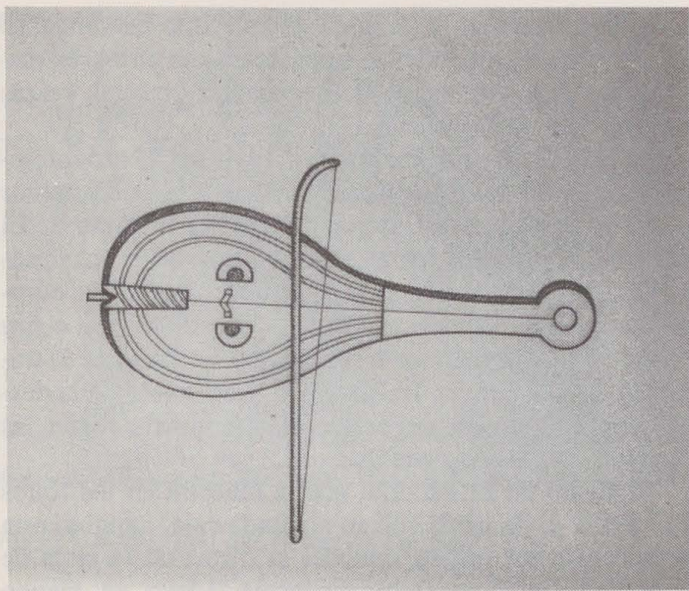


Fig. 20.—Lyra bizantina del Ms. de Saint-Blaise (S. XIII).



Fig. 22.—Fol. 18 del Beato de Gerona.



Fig. 21.—Fol. 73v del Beato del Burgo de Osma.



Fig. 23.—Fol. 196v del Beato de Gerona.



Fig. 24.—Mosaico de una iglesia en Qasr el Lebia (oeste de Cyrene), Libia (S. VI).

b) *Códices con influencias del este: Georgia, el Cáucaso y Bizancio*

En el siglo X aparece por primera vez en Europa el arco aplicado a los instrumentos de cuerda y, justamente hace su primera aparición en las miniaturas de los Beatos. El primer código que muestra un instrumento de arco es el de la Biblioteca Nacional, vit. 14-1. En el folio 127 se plasman cuatro fídulas de grandes proporciones, que son sostenidas por el cuello en posición vertical, según el modo de ejecución propio de la zona asiática central y caucásica (fig. 15) El instrumento tiene una caja voluminosa un tanto oval, con el extremo inferior recto, mango largo e independiente y clavijero plano circular con tres clavijas, probablemente frontales. Sus tres cuerdas se sujetan a un incipiente cordal después de pasar por un puente bastante ancho y carece de orificios tornavoces. Al contemplar esta fídula primitiva, lo primero que salta a la vista es su enorme volumen y altura, casi los mismos que un contrabajo actual. Sin embargo, los músicos las suspenden con una sola mano como si fuesen muy ligeras. Creemos que su tamaño real era mucho más pequeño como el de algunas fídulas de Georgia, el Cáucaso y Armenia (fig. 16) con las que guarda múltiples similitudes formales y técnicas, según ha destacado C. Sachs²⁵. También mantiene concomitancias con el *kemençe* o fídula del Mar Negro, que pertenece a la misma familia y se cultiva hoy en varias áreas de Turquía y de Grecia. En todos estos instrumentos étnicos el tamaño es mucho menor y el cuello muy corto. Por lo tanto, hemos de convenir que el desproporcionado tamaño de las fídulas del Beato de la B. N. vit. 14-1 se debe a esa indiferencia hacia los cánones de la proporción que mantenían los pintores mozárabes, indiferencia que también se aprecia en la forma de ejecución: tres músicos empuñan el grueso y semicircular arco con la mano derecha y uno con la izquierda, mientras suspenden el instrumento en alto, a la manera oriental²⁶. Una postura semejante de ejecución encontramos en la Biblia de Ripoll (Bibl. Vaticana, lat. 5729, fol. 227 v., hacia el año 1000) en la escena de la adoración de la estatua de Nabucodonosor, aunque aquí el cordófono presenta otras características formales. En cambio, similitudes estructurales y no de ejecución se pueden observar en la fídula que tañe un músico, a la manera europea, junto al rey David en el folio 7 v. (fig. 17) de un Salterio miniado en St.-Germain-des-Près (Bibl. Nac. de París, lat. 11550). Mucho más tarde vemos instrumentos que pueden asimilarse, siempre de menor tamaño, en la puerta de los Apóstoles de la Catedral de Ávila. Estos escasos y dudo-

sos testimonios de la práctica de este tipo de fídula en España y Europa nos llevan a pensar en una copia del instrumento de algún código de procedencia oriental, quizás armenio, hoy desaparecido.

Si el Beato de la Bibl. Nac. vit. 14-1 nos ha proporcionado un ejemplo de una fídula asiática de la que tenemos pocos testimonios en Europa, en cambio el Beato de El Escorial es el primer manuscrito en mostrarnos un cordófono, que va a estar de moda en todo el Occidente europeo durante casi tres centurias. Se trata de la giga o *lira* bizantina, que actualmente subsiste en las músicas de tradición oral de Grecia, Bulgaria y los territorios de la desaparecida república yugoeslava, denominada según las regiones *lira*, *lirica*., *gadulka*, etc.

El Beato de El Escorial nos la muestra en los folios 117 y 122 v. de perfil con su abultada caja, aunque esta perspectiva nos impide conocer la forma de la tabla de armonía, que suponemos piriforme. Lleva un mango corto, excavado en la misma pieza que la caja, y el clavijero, que está dibujado de frente, es circular con una clavija frontal. A pesar de las incongruencias que presenta el instrumento del folio 117 (fig. 18), creemos que se trata del mismo cordófono que los plasmados en el folio 122 v. (fig. 19). En éste hay siete instrumentistas con *liras* semejantes sostenidas con la mano izquierda en posición vertical, al estilo de Oriente. Sólo uno frota las cuerdas con un arco de escasa curvatura, cuatro las pulsan con los dedos y los dos restantes colocan la mano completa sobre las cuerdas para apagar sus vibraciones. Este gesto tan significativo de los músicos, así como el hecho de ofrecernos los instrumentos de perfil, algo insólito en el arte occidental, nos llevan a la convicción de que, a pesar del esquematismo y la abstracción manifiesta de las pinturas de este Beato, ha habido una observación de la realidad musical circundante. Hay que tener en cuenta que imágenes de la *lira* bizantina van a verse con gran profusión a partir del S. XI, tanto en manuscritos como en la escultura, lo que nos demuestra su existencia real. Pensemos en las del Salterio de Soignies (Hainaut) del siglo XI (Biblioteca de Leipzig), y la del famoso manuscrito de Saint-Blaise del s. XII (fig. 20), o en las de la portada del Perdón de San Isidoro de León, en las de Moissac, Ripoll, claustró de Silos, etc.

Tan sólo queremos añadir aquí que la alternancia de técnicas frotadas y pulsadas en un mismo instrumentos era frecuente en la plena Edad Media. *Liras* punteadas con plectros pueden verse en el Salterio de Angers (Bibl. de Amiens, ms. Lescalopier 2, fol. 11, s. XI) o en el *De rerum naturis* de Rabanus Maurus, pág. 444 (Bibl. de la

²⁵ *Historia universal de los instrumentos musicales*, op. cit., pág. 263. Asimismo en la obra del DIAGRAM GROUP, *Musical Instruments of the World*, Paddingthor Press, London, 1976, pág. 178 puede verse un instrumento actual con características similares, típico de estas regiones. En un plato de cerámica del S. X-XI hallado en las excavaciones de Dvin (Armenia) aparece un cordófono frotado tocado en la misma postura que los instrumentos del Beato de la Biblioteca Nacional. Cfr. ANAHIT TSITSIKIAN, "The Earliest Armenian Representations of Bowed Instruments" en *RIDIM Newsletter*, vol 16, n.º 2, New York, 1991, págs. 2-4.

²⁶ Para ver las características de estilo que influyen en la representación de los instrumentos véase ROSARIO ÁLVAREZ, "La iconografía musical hispánica en la Edad Media en relación con los criterios estéticos de las diferentes etapas artísticas" en *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente"*, vol. I, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, págs. 51-54.



Fig. 25.—Fol. 190 del Beato de Gerona.



Fig. 26.—Fol. 177 del Beato de Saint-Sever.

abadía de Montecassino, ms.132, hacia 1023), mientras que la mayoría de las imágenes nos las presentan con su característico arco.

Por último, los códices de los Beatos nos muestran otro instrumento de origen bizantino, también de amplia difusión en el occidente europeo. Se trata del arpa-cítara del código de Burgo de Osma (fols. 73 v., 129 y 133), que mantiene una forma de triángulo rectángulo en el folio 73 v. (fig. 21), con su tapa armónica paralela a las cuerdas y sus dos molduras -para anudar las cuerdas y fijar las clavijas-, y que se desvirtúa, qui-

zás por la intervención de otras manos en los restantes folios, pasando a convertirse en arpa de contorno y estructura irreal. La elección de este cordófono en un código plenamente románico quizás se deba a la similitud de forma del arpa-cítara con los salterios triangulares simbólicos.

Este instrumento tuvo su origen en Bizancio donde nos encontramos con una gran cantidad de testimonios en la misma centuria. Sirvan de ejemplos el Salterio de la Biblioteca Vaticana, cód. griego 752 del año 1059 (fols. 5, 7 v. 18 v. y 449 v.); el código Taphou 14 de la Biblioteca del Patriarca de Jerusalén del S. XI (fol. 102); y el Salterio Barberini de la Biblioteca Vaticana (cód. griego 372, fol. 5 v., finales del S. XI). En Occidente, el primer testimonio que tenemos es el de la Biblia de Roda (Bibl. Nac. de París, lat. 6, fol.64 v.) de hacia el año 1000 y luego las muestras se generalizan, pues el arpa-cítara se practicó hasta finales del S. XIII.

c) Un código con múltiples influencias: carolingias, norteafricanas y bizantinas

El Beato de Gerona, como ya hemos dicho, presenta una riqueza instrumental desusada en estos códigos apocalípticos. Ya hablamos de las diferentes tipologías de aerófonos que había introducido en sus páginas, ahora podemos decir lo mismo de los cordófonos.

Los folios 18, 53 y 190 de este código contienen una de las pocas imágenes de liras greco-romanas de suelo peninsular. En los tres folios las liras no se tocan, sino que son simplemente mostradas por sus supuestos intérpretes. En el folio 53 es, en concreto, San Simón el Zelote quien la sostiene con la mano izquierda, según indica la inscripción sobre su cabeza. Estas liras tienen una caja bastante estrecha, de la que parten dos brazos curvos que describen una S, que van unidos por un travesaño estrecho que recibe tres clavijas (fig. 22). Son instrumentos muy estilizados e irreales, producto de las sucesivas copias, pues posiblemente estén tomadas de códigos carolingios, que a su vez han copiado otras imágenes de la tardía Antigüedad. Hay que tener en cuenta que las liras greco-romanas desaparecieron con el Imperio y las que se cultivaron en el Medievo pertenecían a la órbita cultural de los distintos pueblos bárbaros. Liras semejantes a las del Beato de Gerona, aunque menos esquematizadas, pueden verse en el Salterio de Utrecht (fol. 83) y en el de Angers (Bibl. Municipal 18, fol. 12 v.) ambos del S. IX; y en los manuscritos de la *Psicomaquia* de Prudencio (París lat. 8318, fol. 52 v.; British Library de Londres, Add. 24199, fol. 18, y Cotton Cleopatra C VIII, fol. 16 v.; y en el de Leiden, UB, Voss. lat. 8.º 15, fol. 40), todos ellos fechados en el siglo X y principios del XI.

Además, el Beato de Gerona presenta en el folio 196 v. una variante de laúd norteafricano, en el que los clavijeros configuran con el mango una L, forma que expresa mucho mejor lo que es un clavijero doblado en ángulo (fig. 23). Se manifiesta así esa tendencia a la racionalización y a la perfección formal que han destacado algunos

investigadores²⁷. Asimismo, su estrecha caja muestra un singular estrechamiento hacia su final, que podemos comparar al del laúd de un mosaico del S. VI en la iglesia de Qasr el Lebia (al oeste de Cyrene) en Libia (fig. 24).

El tercer grupo de instrumentos del código de Gerona se despliega en los folios 18, 189 v. y 190 y pueden clasificarse en dos tipos, a pesar de las concomitancias evidentes: el número de cuerdas y la pronunciada estilización de las cajas que conduce a la máxima esquematización de las formas. El instrumento aislado de la escena del folio 18 y nueve instrumentos de la doble página de la Adoración del Cordero (folios 189 v.-190) muestran una caja piri-forme prolongada en el cuello, conformando una única pieza (fig. 25). El clavijero es sólo un pequeño ensanchamiento del mástil y en él se ven los dos puntos de las clavijas que eran frontales y que corresponden a otras tantas cuerdas. Estos rasgos apuntan hacia la giga o *lira* bizantina, de la que ya hemos hablado, pero vista bajo una óptica diferente a la del Beato de El Escorial.

Los siete instrumentos restantes de este doble folio presentan problemas de identificación. Sus cajas ovales se prolongan en la parte inferior en una especie de palo (fig. 25) por donde los músicos sostienen los instrumentos, a modo de palmas de martirio. El clavijero está conformado por dos piezas: una circular unida al cuello y otra triangular que recibe las clavijas. Este tipo de clavijero es similar al del tipo 2 de los laúdes árabes del Beato de Magio (fol. 87), sólo que en éste configuraba un ángulo. En toda la iconografía medieval no hemos visto nada semejante, pero algunas *liras* cretenses del S. XVIII, conservadas en el Museo de Arte popular de Atenas²⁸ tienen piezas iguales en sus clavijeros, quizás de origen medieval. Es por todo esto que nos preguntamos si se pueden identificar estos alargados y extraños instrumentos con una variedad de *lira* griega, la cretense, muy parecida a la de sus congéneres bizantinos de los mismos folios. Así, al menos lo interpretó el autor del Beato de Turín en los folios 136 v. y 137 cuando copia estas páginas del Beato de Gerona.

Pensamos que estas diferencias formales de un mismo tipo organológico podrían ser debidas a la utilización de modelos diversos. Con ello se conseguiría variar al máximo los instrumentos, que es al parecer lo que pretendían sus autores.

d) Códices con fídulas europeizadas

Por último, llegamos a dos códices en los que ya se percibe un cambio de mentalidad y la llegada de nuevos tiempos. Tanto en el Beato de Saint-Sever (fols. 121 v. 122 y 177) como en las miniaturas románicas del Beato de la Academia de la Historia (fols. 177 y 184) se introducen unos cordófonos tipo fídula, ovales, que son el resultado

de las primeras transformaciones que recibe la *lira* bizantina en suelo europeo. En el código miniado en Francia (fig. 26), las cajas de los instrumentos rematan en punta como en la forma de pala asiática, pero los hombros, lejos de ser rectos y perpendiculares al mango como en ésta, están redondeados, lo que unido a la curva que describen los costados configura la famosa forma oval, que va a estar vigente en la Europa occidental -pensemos en las vihuelas del Pórtico de la Gloria o las de las miniaturas de las Cantigas- hasta que aparezcan los nuevos modelos entallados de las vihuelas bajomedievales. El mango, que es bastante largo, ya parece ser independiente de la caja y remata en un clavijero romboidal o circular con tres o cuatro clavijas, aunque el número de cuerdas es siempre de tres. En la tabla armónica, y paralelos a las cuerdas, se abren dos oídos semicirculares, lo que indica que la tabla es ya de madera y no de piel, mientras que el cordal es una simple varilla como en el laúd. En ninguna de las imágenes se ve el arco, ya que los instrumentos simplemente son mostrados, pero este hecho es bastante frecuente en el arte medieval: el arco se obvia porque se le supone. Instrumentos similares a los del manuscrito de Saint-Sever con el final de la caja en punta se pueden ver en manos del rey David en la D inicial de un código miniado en Saint-Marcial de Limoges hacia 1080 (París lat. 1987, fol. 217 v.) o en la portada de Santa María de Ripoll (S. XII). De todas formas, hay que decir que cronológicamente hablando el código de Saint-Sever se adelanta en fechas a todas las demás manifestaciones plásticas de este cordófono, que dada su amplia difusión creemos que ha sido tomado ya por parte del miniaturista de una realidad circundante.

Y un paso más en la evolución de las fídulas nos lo ofrece el Beato de la Real Academia de la Historia en los folios 177 y 184. Aquí se ve ya la típica forma oval de contorno redondeado, que va a tener tanto porvenir (fig. 27). Volvemos a encontrarnos en su representación con esa indiferencia típica hacia las técnicas de ejecución: unas veces se frotan sus cuerdas con un pequeño arco y otras se pulsan con los dedos. Imágenes muy parecidas se ven en códices italianos como en el Salterio de Ivrea (Bibl. de la Catedral 85, fol. 23 v.) realizado entre el 998 y el 1001, y en el Beato de Berlín (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, ms. theol. lat. fol. 561, fol. 77, hacia el 1100)

III. MÚSICOS JUNTO A LA ESTATUA DE NABUCODONOSOR

Tan sólo cuatro códices de los siete que presentan esta escena de la adoración de la estatua de Nabucodonosor incluyen a los músicos de los que habla el Libro de Daniel (III, 1-8). Son estos el Beato de Valladolid (fol. 199 v.), el de la Seo de Urgel (fol. 213 v.), el de Fernando I (fol. 275

²⁷ CARLOS CID, "La crisis del arte español en torno al año mil, a través de las miniaturas mozárabes y románicas" en *España en las crisis del arte europeo*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1968, pág. 67.

²⁸ DIAGRAM GROUP, *op. cit.*, pág. 206, fig. 2 y FIVOS ANOYANAKIS, *Greek popular musical instruments*, Athens, National Bank of Greece, 1979, láms. 120 y 144.



Fig. 27.—Fol. 177 del Beato de la Academia de la Historia.

v.) y el de Silos (fol. 229). Y, al igual que sucede con las imágenes de la *tuba* y de la *cithara*, los pintores tratan de describir visualmente el texto que ilustran introduciendo seis músicos con instrumentos diversos, excepto en el código de Silos, cuyo autor se ha limitado a reproducir los ya dibujados en las otras escenas, siguiendo las leyes de la simetría: dos cuernos a cada lado de la estatua flanquean a los ya conocidos laúdes norteafricanos.

Si nos concretamos a analizar el Beato de Valladolid (fig. 28), que cronológicamente hablando es el primero en introducir los músicos y el que más cercano es a su modelo, veremos que cuatro de los instrumentos representados se adaptan al texto bíblico: "al oír el son de la *tuba*, de la *fistula*, de la *cithara*, de la *sambuca*, del *psalterium* y de la *symphonia* y toda clase de instrumentos os postraréis". Efectivamente, hay una *tuba*, que en el concepto de los pintores podía ser, como ya hemos visto, un cuerno o una trompeta recta; también un doble oboe, que podía traducir el término *fistula*; un laúd, que lo haría con el de *cithara*; y el tambor en forma de copa, que representaría a la *symphonia*, que según la descripción que nos da de ella San Isidoro (Etimologías, lib. III, cap. 22) era un tambor de doble parche. Faltaría, pues, la representación gráfica del *psalterium* y de la *sambuca*, que eran arpas, vertical una y horizontal la otra. Ahora bien, si nos atenemos a la explicación errónea que nos da San Isidoro de la

sambuca, que la incluye entre los instrumentos de viento y nos dice de ella, además, que se hacía de la misma madera frágil que la *tibia* —aunque luego la describa equivocadamente como una especie de *symphonia*—, llegaríamos a la conclusión de que el único instrumento del texto que no tiene traducción visual es el *psalterium*. La inclusión, pues, de un instrumento, los címbalos, extraño al texto puede responder a una carencia de modelos por parte de los pintores, lo que les obligó a incluir una tipología diferente.

Hay que precisar que ni los címbalos ni el doble oboe los encontramos en la iconografía europea coetánea o anterior a los Beatos. Los címbalos sí que hacen acto de presencia frecuentemente en las miniaturas bizantinas, pero no el doble oboe, que no es otra cosa que el *aulós* griego o la *tibia* romana, que en la Edad Media dejan de utilizarse. En este punto, queremos aclarar que este aerófono de doble tubo lo calificamos de oboe, es decir, provisto de doble lengüeta, por tener ambos elementos divergentes, ya que el doble clarinete, de lengüeta simple, siempre tenía los tubos en paralelo, incluso atados con cuerdas. Es curioso observar cómo en el período medieval se conservan los tipos dobles de clarinetes y flautas, mientras que desaparecen los de oboe, cuyos modelos presentan ahora tan sólo un tubo.

Nos queda por analizar el tambor en forma de copa estrecha, que oscila en los tres códices entre esta forma y la de reloj de arena. Se trata de la *darabuka* o tambor de cerámica, que estaba y está muy extendido por todo el norte de África y Egipto y que se emplea en la música popular. Tiene un solo parche y se golpea con una o dos manos, mientras se sostiene de múltiples maneras: debajo del brazo, sobre un hombro, apoyado en la cintura, en el suelo, etc. Las miniaturas de los Beatos nos lo muestran en una postura bastante insólita: suspendido en alto y con el parche hacia abajo.

Por lo tanto, el laúd y el tambor apuntan hacia una procedencia norteafricana, que presumimos más bien egipcia por la presencia de otros instrumentos como los címbalos. Estos fueron introducidos en Egipto en el período helenístico y han permanecido en uso en la liturgia copta, como instrumentos rituales²⁹, aunque también cumplen otras funciones en las fiestas de los cristianos egipcios. Se ven en telas coptas del Louvre, al igual que otros instrumentos del período greco-romano. Creemos, pues, que el modelo que utilizó Oveco para esta imagen de la adoración de la estatua de Nabucodonosor tuvo que ser copto, porque solamente en Egipto podía darse la combinación de instrumentos que aquí aparecen: laúd largo y *darabuka* de las músicas populares, los címbalos de la ritual, y el *lituus*, la trompeta recta y el doble oboe como restos del mundo greco-romano de esa zona.

²⁹ LISE MANNICHE, *Music and Musicians in Ancient Egypt*, British Museum Press, London, 1991, dedica el último capítulo del libro a la pervivencia en la actualidad de las antiguas tradiciones, págs. 128-133; ILONA BORSAL, "Coptic rite, music of the" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, op. cit., vol. IV.



Fig. 28.—Fol. 199v del Beato de Valladolid.

Por último, queremos llamar la atención sobre la figura que maneja los címbalos en este Beato, que aparece desmelenada, con un pie en alto y movida por un ritmo interior frenético. Este movimiento, quizás indica que se está ejecutando una danza de ritmo violento que acompañan los címbalos. De esta figura tan singular carecen los otros dos códices que siguen el modelo del de Valladolid: Seo de Urgel y de Fernando I.

CONCLUSIONES

Como hemos visto a lo largo del análisis, las influencias que reciben los códices de los Beatos en el campo musical son múltiples, lo que nos habla a su vez de la variedad de modelos de que dispusieron los miniaturistas para sus obras, pues pensamos que la toma directa de la realidad se hizo en pocas ocasiones.

Debemos considerar tanto al Beato de Magio de la Morgan como al de Oveco de Valladolid como los iniciadores de una iconografía musical única, que habría de tener imitadores en los autores de los códices de la Seo de Urgel, de Fernando I y de Sto. Domingo de Silos, y en cierta medida en el de Gerona. Pensamos que Magio fue el primero que incluyó el laúd largo norteafricano, que luego fue retomado por los demás pintores, convirtiéndose así un instrumento popular en un *topos* iconográfico de gran repercusión. Incluso, como ya hemos visto, el tardío códice de Silos permanece fiel a él. También el tipo de *tuba* recta romana, de ancho tubo, fue introducida por primera vez por él y copiada por los demás códices de la familia y por el de Gerona. En cambio, la rica iconografía musical del episodio de la estatua de Nabucodonosor fue introducida por Oveco, planteándonos, así, la duda de si las fuentes que utilizaron ambos pintores fueron las mismas o diferentes, pues, si bien el Beato de Valladolid, además de la *tuba* recta y los *cuer*nos presenta una versión del *lituus* romano, de la que carece el de Magio, parece evidente que en las representaciones de los laúdes largos hay contaminaciones entre ambos códices.

Iconografías musicales también singulares son las que nos ofrecen tanto el Beato de la Biblioteca Nacional, vit. 14-1, como el de Gerona. El primero es posible que haya utilizado fuentes cristianas armenias más que bizantinas (no hemos encontrado en las fuentes bizantinas instrumentos de este tipo), mientras que el segundo muestra una riqueza de modelos inusitada, como ya dijimos, que oscila entre lo carolingio, lo norteafricano y lo bizantino, quizás cretense.

Por último, los Beatos de El Escorial, Saint-Sever, Burgo de Osma y de la Academia de la Historia muestran relaciones con modelos del entorno musical, lo que quizás ya nos hable de una observación de la realidad.

Normas para la presentación de originales

Los trabajos se enviarán a la redacción del **Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte** (Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Madrid. Ciudad Universitaria de Canto Blanco. 28049 MADRID). Tlf.: 397.46.11.

El **texto** de los trabajos deberá redactarse de forma definitiva. Escrito a máquina, a doble espacio y por una sola cara, en papel de formato DIN-A4, con 60 espacios por línea y un total de 30 líneas. Su extensión será de un máximo de 50 páginas y su interés será estimado por el Consejo de Redacción. En página de portada irá el título, autor, profesión y lugar de trabajo perfectamente indicados con su dirección postal y teléfono. También se indicará si el trabajo fue presentado a algún congreso o recibió algún tipo de subvención. A continuación se añadirán dos resúmenes, en español y en inglés, con una extensión aproximada de 20 líneas que, a ser posible, distinga las motivaciones del artículo, el estado de la cuestión, la idea general, el método o las conclusiones que el autor considere convenientes para hacer comprensible su contenido.

Las **notas** serán presentadas a continuación del texto y con sus mismas características de escritura que el resto (30 líneas por 60 espacios).

Las **citas bibliográficas** se someterán a la normativa internacional ISO-UNESCO, escribiendo apellidos en mayúsculas, subrayando los títulos de los libros, nombres de revistas y abreviaturas en latín, y entrecomillando los artículos o capítulos de obras colectivas, cuidando no falte ningún dato imprescindible.

Se presentarán dos copias del texto para facilitar los trámites de edición y elaboración del **Anuario**.

Por la misma razón **se recomienda muy especialmente** la presentación del texto en un **diskette de ordenador**:

- a) Realizado en programas estandar (Microsoft Word, WordPerfect, Mackintos o WordStar).
- b) Excepto en la realización de tablas, los autores deberán evitar la colocación de tabuladores y, salvo que lo consideren imprescindible, no utilizarán doble retorno de carro.
- c) Para mayor seguridad los autores deberán entregar dos copias de cada fichero en el mismo diskette.
- d) La salida de impresora que debe acompañar al diskette estará actualizada, conteniendo todos los cambios o modificaciones que el autor hubiera realizado en un momento dado.

Las **ilustraciones al texto**, tanto si son mapas, fotografías, planos o dibujos a línea, serán considerados a efectos de su identificación y rotulación como **figuras** y numerados correlativamente (Fig. 1, Fig. 2, etc.). El Consejo de Redacción hace hincapié en la calidad de los originales que sean presentados como **ilustraciones**, prefiriendo fotografías en blanco y negro, o en color (13 x 18 cms. o mayor), diapositivas o transparencias en color, planos en papel vegetal, todo ello bien contrastado, reservándose en todos los casos la no publicación de las que estime sin calidad suficiente. Todas las **figuras** irán numeradas y en hoja aparte se hará constar una relación numerada correlativamente, con los pies correspondientes, haciendo constar en ellos: autor, obra, edificio, lugar de localización, cronología, o lo que el autor estime más oportuno.

El **número de figuras** deberá respetar la proporción de 2 ilustraciones por cada 3 folios, quedando limitado el número máximo a unas **16 figuras**. Cualquier aumento de este número, si se considera imprescindible, deberá ser consultado con el Consejo de Redacción, que estudiará las razones expuestas por los autores.

Los **originales que no se adapten a estas normas** se devolverán a su autor. Los trabajos aceptados para su publicación aparecerán antes de dos años y los no aceptados se devolverán a su autor. Con posterioridad a la entrega de los originales para su publicación no se admitirán adicciones al texto. Salvo petición expresa de los autores **la corrección de pruebas** se confiará a un profesional.

Los autores recibirán gratuitamente **25 separatas** de su artículo y un ejemplar del volumen en que se publique, junto con la devolución de los materiales gráficos presentados al **Anuario**.

Estas normas (julio de 1993) anulan las publicadas en los volúmenes anteriores.