

# Incidencia de una forma de trabajo en la representación de los instrumentos musicales: la copia de códices en la Edad Media

ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ

Al abordar un análisis de la iconografía musical contenida en los códices medievales tenemos que tener en cuenta dos factores primordiales: por un lado la función de las imágenes, que como es obvio están ligadas al texto que ilustran, y por otro lado los procedimientos de trabajo del miniaturista, que copia la gran mayoría de las veces de fuentes anteriores tanto el texto como la ilustración, aunque esto dicho así no sea a la postre tan simple, pues en muchas ocasiones las miniaturas pueden quedar desvinculadas del texto base y pasar a ilustrar otros textos o verse desmembradas en sus diferentes componentes y ser algunos de ellos trasladados a nuevas composiciones. Como bien dice Kurt Weitzmann<sup>1</sup>, la migración de miniaturas de un texto a otro fue un fenómeno a gran escala en la Edad Media, pues una vez creados los arquetipos los ilustradores podían trasladar sus imágenes a otros libros constituidos por compilaciones de los primeros. Por ejemplo, los Salterios griegos, que contienen además de los Salmos las Odas o cantares del Antiguo Testamento podían utilizar imágenes extraídas de las Biblias de los Setenta (el cantar I se basaba en el capítulo XV del Éxodo, el cantar II en un extracto del cap. XXXII del Deuteronomio, el cantar III podía resumir el cap. II del Libro de los Reyes, etc.) o los Leccionarios podían contener miniaturas de los Evangelios.

En general puede decirse que el iluminador clásico, bizantino u occidental, fue extremadamente conservador hasta el período románico, y siempre que tuvo la oportunidad de tener a mano otros códices copió de un modelo, evitando en lo posible crear nuevos modelos iconográficos. Y

---

1. *El rollo y el códice. Un estudio del origen y el método de la iluminación de textos*, Madrid, Nerea, 1990, pp. 99-100.

es que, a pesar de que el arte cristiano occidental en la Edad Media, teóricamente, tenía una gran libertad y era un lenguaje abierto a todas las iniciativas, sin embargo en la práctica esta libertad estaba limitada –aparte de por el respeto que había hacia lo religioso– por dos factores esenciales: la voluntad de quienes encargaban las obras de arte y el recurso, muy frecuente y casi inevitable, a escoger modelos, es decir, a imitar obras tradicionales. Y aunque se interpretaba la tradición iconográfica y se renovaba de forma parcial, no se puede olvidar que una parte importante de ésta permanecía intacta<sup>2</sup>.

Ahora bien ¿en qué medida afecta este procedimiento de trabajo al campo de la iconografía musical objeto de nuestro estudio?

A lo largo de nuestras investigaciones hemos podido constatar que entre los artistas existe una generalizada preferencia por escoger instrumentos de la vida circundante, no en vano se puede afirmar que la imaginaria de este período nos muestra no sólo la evolución del instrumental sino sus peculiaridades regionales. Sin embargo, contamos también con muchos ejemplos en los que existen marcados anacronismos que evidencian que los instrumentos han sido escogidos de otras fuentes anteriores y que nada tienen que ver con el mundo musical coetáneo al iluminador. Es por ello que queremos plantear aquí, a través de diferentes ejemplos, la problemática de la copia de códices, las distintas actitudes de los iluminadores a la hora de incluir los instrumentos musicales en una composición copiada, y las dificultades que puede entrañar para el investigador no sólo la identificación de los instrumentos, sino también el significado que pueden tener dentro de una determinada composición.

A la hora de copiar una miniatura con contenido musical, el pintor puede adoptar diversas actitudes:

1º Copiar la miniatura con los instrumentos musicales correspondientes sin intención de modificarlos –si se trata de obras más o menos cercanas en el tiempo– o de acercarlos a su época cuando existe un evidente desfase cronológico. En este punto se pueden encontrar dos variantes.

a) Se reproducen los mismos instrumentos de forma fiel, comprendiendo lo que se copia, aunque el resultado presente las desviaciones lógicas de concepción y de trazo debidas a los criterios y destreza en el dibujo.

---

2. André GRABAR: *Las vías de la creación cristiana*, Madrid, Alianza editorial, 1985, p. 169.

jo de sus autores. Pero a medida que la copia se aleja en el tiempo de su modelo comienzan a aparecer anacronismos, que nos conducirán a la segunda variante. De esta primera opción de copia más o menos fiel podemos enumerar varios ejemplos:

— “Cántico y danza de Miriam tras el paso del Mar Rojo” en miniaturas que describen el pasaje del Éxodo, XV-20, pertenecientes a los Octateucos de la Biblioteca Vaticana (cod. gr. 746) y de la Biblioteca del Serrallo en el Museo Topkapi Saray de Estambul (cod. gr. 8), ambos del siglo XII. En las imágenes 1 y 2 podemos ver a Miriam danzando con pequeños címbalos, mientras otras dos muchachas de Israel hacen lo mismo entrelazadas, y una tercera golpea un tambor cilíndrico de doble parche con un palillo en forma de L (forma característica de este percutor en el Próximo Oriente). Al ser los dos códices de la misma familia la copia es fiel.

— “David y sus músicos” en miniaturas que ilustran el Salmo 1 (*Beatus vir*) en ciertos Salterios. Tanto en un códice catalán del siglo XI del Museo Diocesano de Barcelona (lám.3) como en un Salterio del siglo XII realizado en la abadía de San Benedetto di Polirone (lám.4), hoy en la Biblioteca Cívica de Mantua (Ps. CIII 20, fol. 1 v<sup>o</sup>), vemos al rey bíblico sentado, con el cuerpo ladeado hacia la derecha, con las piernas cruzadas en X, con corona y nimbo, mientras puntea las cuerdas de un arpa-cítara con un plectro, cordófono que sostiene entre sus piernas. A la derecha de David, uno de sus músicos tañe una fídula de hombros rectos perpendiculares al mango, dando la impresión, por la postura de sus piernas, que realiza algún tipo de danza. No planteamos aquí que el códice italiano sea una copia del catalán, sino que ambos han copiado o bien una misma fuente o bien otras procedentes de un mismo original, porque es evidente su parentesco. Asimismo, las figuras de David sentado, también con arpa-cítara, acompañado por un músico con vihuela de arco oval de un Salterio del siglo XII (lám. 5) conservado en la Biblioteca Vaticana (cod. lat. 12958, fol. 186 v<sup>o</sup>) parece reproducir también la misma fuente, como si se tratara de un *topos* iconográfico escogido por los pintores para ciertas imágenes davidianas (arpa-cítara del rey + cordófono frotado del acompañante), mientras que los otros tres personajes que señalan o danzan podrían provenir de otra fuente.

— Teofanías en los códices apocalípticos (Apocalipsis XIV, 1-5). Este fragmento textual ha dado lugar a multitud de imágenes de cordófonos para representar la cítara del texto, pero aquí las que nos interesan son las ofrecidas por la rama II a de los códices de los Beatos, en las que es

evidente la copia<sup>3</sup>. En esta rama incluyen los especialistas (*stemma* de Neuss y de Peter Klein) los Beatos de Magio (M), Valcavado (V), Seo de Urgel (U), Fernando I (J) y Silos (D)<sup>4</sup>. En cuatro de ellos (M, V, J y D), y para ilustrar este fragmento textual (fols. 174 vº, 145 vº, 205 rº y 164 rº respectivamente), se ha dispuesto al Cordero místico en la cima del monte Sión rodeado de numerosos músicos, que representan a los 144.000 Elegidos de los que habla el Apocalipsis, tañendo sus cítaras. En este caso estas cítaras están representadas por laúdes de largo mástil norteafricanos (láms. 6, 7, 8 y 9), que son introducidos de nuevo en otros folios de los ejemplares de esta rama que ilustran el fragmento del Apocalipsis XV, 1-4, incluido ahora en los códices M, U, J y D (fols. 181 vº del M, 157 vº del U, 211 vº del J y 170 vº del D; láms. 10, 11, 12 y 13). A pesar del desfase cronológico existente entre ellos (M=ca.940-50, V=970, U= finales del siglo X o principios del XI, J=1047 y D= 1109), todos muestran el mismo instrumento, si bien con las variantes lógicas que le imprime cada autor, como el alargamiento excesivo de los mástiles de U, la precisión en el dibujo de J o el marcado sentido decorativo de D. No obstante, todos entendemos de qué instrumento se trata, al igual que sucede con los que aparecen en los folios 116 vº del J (lám.15) y el 86 vº del D (lám. 16), que ilustran los pasajes del Apocalipsis IV, 6b-V, 14. No así con los instrumentos del folio 87 rº del M (lám. 14), que a pesar de constituir el mode-

3. Para no alargar innecesariamente este ejemplo, añadiendo todos los datos sobre estos códices, con lo que se perdería el hilo de la argumentación, remitimos al lector interesado a Joaquín YARZA LUACES: *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*, Barcelona, ed. Moleiro, 1998, donde se ofrece además una amplia bibliografía sobre estos códices. Cfr. también para el tema de los instrumentos musicales Rosario ÁLVAREZ: "Aportaciones para un estudio organográfico en la Plena Edad Media. Los instrumentos musicales en los Beatos" en *Homenaje a Alfonso Trujillo*, Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife, 1982, pp. 49-73; "La iconografía musical de los Beatos de los siglos X y XI y su procedencia" en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. V, Universidad Autónoma de Madrid, 1993, pp. 201-218; y "La iconografía musical del Medievo en el Monasterio de Santo Domingo de Silos, en *Revista de Musicología*, vol. XV, nº 2-3, Madrid, SEdeM, 1994, pp. 579-623.

4. El Beato realizado por Magio en el monasterio de San Miguel de Escalada en torno a los años 40 ó 50 del siglo X (hay quienes piensan que es posible la fecha del 926 que aparece en el colofón) se encuentra en la Pierpont Morgan Library de New York, ms. 644; el iluminado por Oveco en el monasterio de Valcavado se encuentra en la Biblioteca de la Universidad de Valladolid, ms. 433; el copiado en región navarra o en La Rioja a fines del siglo X o principios del XI se encuentra en el archivo de la Seo de Urgel; el realizado en 1047 por Facundo en León para los reyes Fernando I y Sancha se conserva en la Biblioteca Nacional, vit. 14-2; y el iluminado en el monasterio de Silos en 1109 está actualmente en la British Library de Londres, add, ms, 11695.

lo de la composición de las dos imágenes anteriores, presenta laúdes árabes con cordal frontal, que por razones que desconocemos no volvió a reproducirse<sup>5</sup>. De ellos se toma su especial clavijero para los dibujos de los laúdes norteafricanos del fol. 174 v<sup>o</sup>, que carecían de este elemento, y que por una errónea interpretación se dibujan entonces perpendiculares al mango, formando con éste una T. Este error del códice M se copia en V, U, J y D, como hemos visto.

Una variante de los laúdes norteafricanos vistos en los códices anteriores la presenta el Beato de Gerona (G)<sup>6</sup> en el folio 196 v<sup>o</sup> (lám. 17), perteneciente a la rama II b, cuyo coautor Emeterio, discípulo de Magio, también realizó el códice de Tábara (T) junto a su maestro<sup>7</sup>, por lo que hemos de pensar que con toda probabilidad este códice contendría también en las imágenes teofánicas laúdes del mismo tipo que el gerundense, aunque la desaparición de casi todas sus miniaturas nos impida comprobarlo. En el Beato de Gerona los laúdes han sufrido algunas modificaciones que no impiden su reconocimiento, como el final de la caja recta en lugar de ser redondeada<sup>8</sup> o el clavijero en ángulo recto, que se acerca más a la realidad que el de forma de T de los códices de la rama II a.

b) Se trata de reproducir con más o menos fidelidad el modelo sin intención de acercarlo a la época. Sin embargo, esta manera de trabajo aparentemente tan simple conduce frecuentemente a representaciones instrumentales anacrónicas o falseadas, al desconocer el artista el instrumento real que copia o la singular interpretación que le pudo haber dado su autor a una forma instrumental determinada. Este desconocimiento puede deberse al desfase cronológico entre ambas obras, por lo que se cometen errores que desfiguran el objeto representado y ocultan su auténtico significado al investigador actual. No sabemos si para los lectores de aquél momento el objeto era comprendido como tal. De todas

---

5. Para todo lo relacionado con la introducción de estos instrumentos en las miniaturas de los Beatos y el cambio de los laúdes árabes a los laúdes norteafricanos en el códice de Magio, cfr. Rosario ÁLVAREZ, "La iconografía musical de los Beatos de los siglos X y XI y su procedencia", *op. cit.* pp. 210-212.

6. El Beato de Gerona fue realizado en el 975 por Emeterio y Ende en territorio leonés y se conserva en la catedral de Gerona, ms. 7.

7. El Beato de Tábara fue escrito por Monnio y miniado por Magio y Emeterio en el monasterio de San Salvador de Tábara (Zamora) en el 975. Se conserva en el Archivo Histórico Nacional, cod. 1097.

8. Un instrumento representado en un mosaico de una iglesia en Qasr el Lebia (oeste de Cyrene) en Libia (siglo VI) presenta una forma similar.

formas era algo secundario en la miniatura, porque la idea que se quería transmitir era la de un instrumento musical de determinada familia.

Encontramos varios ejemplos de esta actitud tanto en Oriente como en Occidente.

— Volvemos aquí a las Teofanías de los Beatos, concretamente en este caso al códice de Gerona en el doble folio 189 v<sup>o</sup>-190 r<sup>o</sup> (lám. 19), donde en torno al monte Sión se disponen dos registros con una representación de los Elegidos del pasaje Apocalipsis XIV, 1-5, que portan unos cordófonos de dos cuerdas en las manos, cuya principal característica es su pronunciada estilización, conduciendo así a la máxima esquematización de las formas. Ninguno hace ademán de tocarlo. Entre los diecisiete instrumentos que aquí se encuentran hay dos formas diferentes de presentar lo que creemos son *lyras* bizantinas: una más cercana a la realidad, con el cuerpo piriforme muy alargado y el clavijero como prolongación de la caja y otra bastante singular, en la que se ha dibujado un clavijero triangular en la parte superior con tres clavijas, separado del cuello por una pieza circular, mientras el extremo opuesto de la caja se prolonga en un palo que sirve para agarrar el instrumento y mantenerlo en alto. Creemos que esta forma tan peculiar de concebir estos cordófonos se debe a un propósito de convertirlos en hojas de palma, símbolo del martirio, más que a la ignorancia de sus autores sobre los mismos, ya que están sostenidos como aquéllas y no como instrumentos, unos en posición normal y otros invertida.

Ahora bien, veamos qué sucede cuando el códice de Gerona se copia entre los siglos XI y XII en la propia catedral de Gerona, donde ya se encontraba en estos momentos procedente de territorio leonés. Esta copia es el llamado Beato de Turín (Tu), porque se conserva en la Biblioteca Nazionale de esta población (ms. I II 1, olim lat. 93). En el doble folio 136 v<sup>o</sup>-137 r<sup>o</sup> (lám. 20) vuelven a reproducirse estos cordófonos, confiéndole su autor un mayor volumen a la caja, que ahora sí que adopta la auténtica forma piriforme. No obstante, el pintor no comprende bien lo que copia, aunque intuye que se trata de *lyras* bizantinas, pero no se atreve a modificar su modelo, por lo que le aplica a cada uno de los instrumentos los dos tipos de clavijeros que mostraba el códice gerundense en sus dos versiones de la *lyra*: uno triangular unido al cuello por una pieza circular, tal y como hemos visto en Gerona y otro romboidal como prolongación de la caja en el otro extremo. De todas formas, los instrumentos aquí tan sólo están asiluetados y no muestran ningún otro elemento, ni siquiera las cuerdas, lo cual demuestra que no se ha entendido del todo lo que se ha copiado, dando como resultado instrumentos ficticios.

— Un segundo ejemplo de anacronismo es el que nos muestran algunas miniaturas que representan al rey David en su juventud tocando la lira junto a su rebaño. Señalemos concretamente la que aparece en el folio 1 vº del famoso Salterio griego 139 de la Biblioteca Nacional de París, uno de los códices “aristocráticos” realizado con todo lujo en el taller imperial de Constantinopla en el siglo X. En él se ve a David<sup>9</sup> con una cítara cuadrada de caja muy extraña (lám. 21), que imita sin duda un modelo tardorromano, similar a los representados en un mosaico del siglo III (lám. 24) o al tallado en un marfil del siglo IV de la Biblioteca del Arsenal de París, nº 1169 (lám. 25), donde se aprecia perfectamente cómo el instrumento poseía una caja inferior de la que partían dos brazos curvados hacia atrás que sostenían el yugo al que se anudaban las cuerdas, cuyo plano formaba un rectángulo. En la parte superior se pueden ver las *collopés* que fijan las cuerdas al travesaño y en los extremos de éste las placas redondas o *molettes* que fijaban a su vez los brazos al yugo. Es curioso que en la imagen que nos ofrece el mosaico de la lámina 24 las *collopés* se hayan destacado por medio de la angulación de las cuerdas por su parte superior, lo cual es totalmente inverosímil. Es un modelo este de cítara típico del Bajo Imperio, que aparece como hemos visto en obras ya tardías, que son las que van a copiar seis o siete siglos más tarde los pintores bizantinos y europeos. Otro ejemplo de un cordófono similar es el que se encuentra en la sinagoga de Gaza, datado entre el 508 y el 509<sup>10</sup>.

Evidentemente, el pintor del códice griego no ha entendido lo que copia y ha elaborado un marco para el plano de las cuerdas, añadiéndole además un brazo curvo, que cree servía para asir el instrumento. Una copia de esta miniatura se encuentra en el códice Barberini de la Biblio-

---

9. Se le han dado muchas interpretaciones a esta miniatura. La más extendida es la que cree ver en David músico rodeado de animales la figura de Orfeo, idea que recoge Enrique R. PANYAGUA en “El influjo de la figura de Orfeo en la iconografía de David músico” en *Helmiántica* 45, Universidad de Salamanca 1994, pp. 331-338, donde explica, entre otras cosas, que detrás de David se encuentra la imagen alegórica de la Melodía que lo inspira (hay una inscripción a la izquierda con el término griego de Melodía), mientras el hombre desnudo y entre rocas representa a la Montaña de Belén, apareciendo por detrás de una columna sacra una Ninfa, todo lo cual tiene recuerdos del arte helenístico. Pero ya muchos años antes Charles PICARD había intentado demostrar que la figura de David no imitaba la de Orfeo sino la de París, aduciendo argumentos sólidos en su artículo “Le David du Psautier byzantin de la Bibliothèque Nationale: Parisinus grec 139” en *Actes du XIVe Congrès International des Études Byzantines*, Bucarest, 1975, pp. 331-342. También Picard alude a los modelos helenísticos en los que se basa. No obstante, la cítara contenida en la miniatura no es helenística sino tardorromana.

10. Cfr. Enrique R. PANYAGUA, *op. cit.* fig. 8.

teca Vaticana, gr. 320 (lám. 22), que a su vez copia, con menos acierto aún, el tipo de cítara. Y otra representación falseada del mismo cordófono es la reproducida en el cofre Veroli del siglo X del Museo Victoria y Alberto de Londres (lám. 23), con lo cual tenemos una doble migración, pues es muy probable que los modelos de los trabajos eborarios se tomen de las miniaturas y es evidente que aquí la cítara es aún más esquemática.

Otra imagen de este tipo de cítara de caja, aún más deformada por la copia y el desconocimiento, es la dibujada en el *De rerum naturis*, fol. 444, enciclopedia que escribiera Hrabanus Maurus en 1023 en la abadía de Montecassino, donde se conserva en su biblioteca, ms. 132 (lám. 26). En ella se ha llegado a la máxima esquematización al realizar un rectángulo en cuyo interior aparecen seis cuerdas en la zona superior y dos grandes círculos en la inferior, que aluden sin duda a las *molettes* del yugo. Se tiene la idea y se recuerdan elementos aislados, contemplados quizás en otras miniaturas, que a la hora de plasmarlos no se sabe dónde colocarlos, porque lo que parece evidente es que durante el proceso de trabajo no se ha tenido delante el modelo. Curiosamente, aquí encontramos un procedimiento similar al de los pintores abstractos de nuestro siglo, que sitúan en el mismo plano elementos que no lo están en la realidad.

— Otro ejemplo de este procedimiento de copia que conduce a errores es el que nos ofrece el Salterio de Utrecht, realizado en el taller de Hautvillers/Reims (Biblioteca de la Universidad, n° 32, ca. 825), en su folio 83 donde introduce un órgano hidráulico, instrumento que había desaparecido de la Europa occidental con la caída del Imperio romano, y que ya desde hacía muchos siglos había sido sustituido por el órgano neumático en el Imperio bizantino. Aquí se contempla, en cambio, un ejemplar doble (láms. 27 y 28) con un zócalo sobre el que reposan dos cubas reforzadas por aros metálicos, dejando ver por la parte superior el cuello de la cámara de aire o *pnigé*, que se inserta en el secreto sobre el cual se han dispuesto dos series de cinco tubos. El instrumento carece de teclado, pero dos organistas parecen manipular los caños, mientras dan instrucciones a cuatro ayudantes que mueven las palancas que accionan las seis bombas de que está provisto el instrumento, algo totalmente insólito. Sobre el secreto, y al parecer con la función de sostener los tubos, se levanta un marco que sobrepasa con mucho las cabezas de los organistas. Jean Perrot que es quien describe el instrumento y quien ha estudiado en profundidad el funcionamiento de los órganos hidráulicos<sup>11</sup> opina

11. Jean PERROT, *L'orgue. De ses origines hellénistiques à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Ed. A. et. J. Picard, 1965, pp. 346-347.

que esta imagen se debe a una interpretación libre de alguna descripción de este instrumento o a una copia mal comprendida de un documento más antiguo. También él menciona y reproduce la imagen del Salterio de Eadwin del siglo XII (Trinity College), que copia a su vez el Salterio de Utrecht. En él se puede ver un dibujo muy simplificado del órgano hidráulico anterior, con un solo organista y sin ayudantes (lám. 29). Asimismo, existe otra tercera imagen de este instrumento falseado en el Salterio de Canterbury, fol. 261 v<sup>o</sup>, con cuatro bombas y tres cubas<sup>12</sup>.

— Podemos mencionar aún un cuarto ejemplo de esta forma de trabajo, citando las falsas liras greco-romanas que aparecen en varios manuscritos carolingios, que están copiadas de códices helenísticos o de la Baja Antigüedad, como las del ya citado Salterio de Utrecht (lám. 27), que adoptan la forma del *barbiton* o la figura de corola de la *phorminx*, pero que no detallan sus elementos estructurales, porque naturalmente se desconoce el instrumento real. También se pueden citar las contenidas en el Beato de Gerona (fols. 18 r<sup>o</sup>, 53 r<sup>o</sup> y 190 r<sup>o</sup>), que son muy esquemáticas e irreales y que responden, como venimos repitiendo, a copias mal interpretadas.

2<sup>o</sup> Se elabora la miniatura a partir de varias fuentes y se escogen los instrumentos de dos o más originales de la misma o de diferente época, lo que puede llevar a un resultado ficticio y anacrónico, aunque en apariencia pueda parecer coherente. También aquí puede introducir el pintor algún instrumento dibujado de memoria por haberlo visto en una obra anterior, que no tiene delante cuando realiza el nuevo códice, lo cual provoca alteraciones sustanciales en el objeto representado.

— Este modo de trabajo se encuentra, sobre todo, en algunos de los códices iluminados durante el Renacimiento carolingio que copian otros de la baja Antigüedad, posiblemente de otra temática, ya que el ambiente cultural de la época propició este hecho. Así, vemos instrumentos greco-romanos estilizados en el folio 215 v. de la Biblia de Vivian o de Carlos el Calvo (Biblioteca Nacional de París, ms. lat. 1) del año 850 (lám. 30), perteneciente a la escuela de Tours, donde se ha dispuesto en el centro de la miniatura al rey David con un arpa triangular, en realidad el *trigonon* griego, flanqueado por dos guerreros y rodeado por sus cuatro músicos, cuyos nombres en griego aparecen junto a ellos. Todos tañen instrumentos del mundo antiguo, como se ha dicho: Asaph un cuerno y unas castañetas de palo, Eman dos idiófonos entrechocados iguales al

12. Ibidem, p. 347, nota 3.

anterior, Ethan una lira e Idithun un *lituus* y quizás una flauta de Pan, que apoya sobre su regazo. Cada instrumento debió ser tomado de fuentes diversas, ya que no era usual en la Antigüedad conjuntos de tantos y variados instrumentos. Pero es más, la lira tiene influencia del mundo bárbaro, ya que posee la forma de candado típica del *crwth* o *chrotta* de las Islas Británicas y del norte de las Galias. Por tanto, aquí se mezclan distintas fuentes.

Poco después, en el 870, se realiza otro códice en la escuela de Reims o en la de Corbie, hoy en Italia. Se trata de la Biblia de Calixto, conservada en la Basílica de San Paolo fuori le mure de Roma (lám. 31), que copia la anterior y en ella, en su folio 147 vº, vuelve a mostrarse al rey David y a sus músicos. Se puede hablar aquí de nuevo de doble migración. El *trigonon* anterior se ha convertido en un esquemático triángulo que apunta ya hacia los salterios simbólicos de la Plena Edad Media, mientras los músicos acompañantes siguen tañendo el *lituus*, el cuerno, la lira (similar a la de la Biblia anterior) y las castañetas de palo. La composición se enriquece con dos escribas que parecen copiar la música emitida por los instrumentos anteriores y por un pequeño personaje en la parte inferior que tañe, a su vez, una especie de *crwth*. Las concomitancias y diferencias entre ambos son evidentes.

— También creemos percibir utilización de varias fuentes en la miniatura ya citada del códice de Hrabanus Maurus (lám. 26) donde, aparte de la cítara cuadrada ya descrita, existe un arpa triangular horizontal, quizás una errónea interpretación de un *trigonon*<sup>13</sup>, unos címbalos y un laúd corto punteado con clavijero plano, procedentes estos últimos del área bizantina. Es muy probable que sus modelos procedan del ámbito oriental.

3º Se copia la miniatura y el marco en el que se inserta la escena musical, que en algunos casos constituye un *topos* iconográfico, pero se introducen nuevos instrumentos tomados del entorno del copista o bien instrumentos simbólicos. También puede suceder que se modifiquen unos y se mantengan otros.

— El primer ejemplo que traemos aquí es el de la escena de la adoración de la estatua de Nabucodonosor del Libro de Daniel (III, 1-8), texto que incluyen algunos Beatos, especialmente los de la rama II a y b. El

13. Así lo ha entendido Daniel PAQUETTE: *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique*, París, Diffusion de Boccard, 1984, pp. 216 y s.

texto, que refleja una auténtica sesión musical en tiempos del profeta, dice así: “Al oír el sonido de la *tuba*, de la *fístula*, de la *cithara*, de la *sambuca*, del *psalterium* y de la *symphonia* y toda clase de instrumentos os postraréis”. Y curiosamente Magio, que fue el primero en introducir instrumentos musicales en las páginas de su Beato (M), no dibuja ninguno en esta escena. Es, en cambio, Oveco en el suyo (V), realizado en el monasterio de Valcavado (fol. 199 v<sup>o</sup>), el que trata de recrear las palabras del texto introduciendo a seis músicos con albugue<sup>14</sup>, címbalos, tambor en forma de reloj de arena, doble oboe, laúd largo norteafricano y trompeta (lám. 32). Incluso el músico de los címbalos también danza desenfrenadamente con el pelo al viento. Esta innovación de los músicos que realiza Oveco, apartándose así de la propuesta de Magio, la siguen los autores de los Beatos de la Seo de Urgel (fol. 213 v<sup>o</sup>), de Fernando I (fol. 275 v<sup>o</sup>) y de Silos (fol. 229 r<sup>o</sup>) en sus correspondientes códices, alterando alguno de sus elementos, al mismo tiempo que cambia el estilo de la pintura, pero sin modificar el marco general de la composición. En el manuscrito de la Seo de Urgel (lám. 33) se mantiene el mismo orden en la secuencia instrumental, se suprime la danza, y el albugue queda convertido en un largo cuerno, porque evidentemente su autor no comprendió el significado del mismo, sino que se limitó a copiar su silueta. En el de Fernando I (lám. 34) se modifica el orden de los instrumentos centrales de cada grupo de músicos: los címbalos pasan al de la derecha y el laúd al de la izquierda, manteniendo también el cuerno en lugar del albugue. Por último, el autor del Beato de Silos (lám. 35) introduce algunas novedades con relación a sus antecesores manteniendo una simetría estricta y simplificando las tipologías instrumentales, que deja reducidas a cuernos, laúdes y albugues, es decir, vuelve a introducir el aerófono de lengüeta simple norteafricano en manos de los músicos extremos<sup>15</sup>.

— La modificación del contenido instrumental y su acercamiento a la época del autor se puede comprobar también en otras iluminaciones de los Beatos. Así por ejemplo, el autor del Beato de Turín cuando copia en el folio 142 r<sup>o</sup> el fol. 196 v<sup>o</sup> del Beato de Gerona sustituye los seis laúdes largos norteafricanos, que consideraría obsoletos, por tres laúdes cortos y tres *lyras* bizantinas, a las que dota de clavijeros diferentes para confe-

14. En este caso el albugue, de lengüeta simple o *zamar rifi* de Marruecos, presenta un solo tubo con sus agujeros correspondientes, que son accionados por los dedos del músico.

15. Un estudio más amplio de todo ello se encuentra en Rosario ÁLVAREZ, “La iconografía musical de los Beatos de los siglos X y XI y su procedencia”, *op. cit.*, pp. 216-218; y “La iconografía musical del Medievo en el monasterio de Santo Domingo de Silos”, *op. cit.* pp. 604-606.

rirle una mayor variedad (lám. 18). Y esto mismo se produce en las Teofanías de todos los Beatos que se apartan de la rama II a y de sus repetidos laúdes norteafricanos. Es de esta forma cómo estos códices nos ofrecen novedosos instrumentos que van cambiando con la época y con los gustos de su autor. Tan sólo mencionamos aquí las Teofanías de algunos Beatos como el de Burgo de Osma (año 1086) con sus arpas (fol. 129 r<sup>o</sup>), el de Manchester (siglo XII) con sus vihuelas de arco ovals (fol. 158 v<sup>o</sup>), cordófonos que con más detalles también recoge el Beato de San Andrés de Arroyo en la misma centuria (fol. 126 r<sup>o</sup>), mientras que el Beato de Las Huelgas (ca. 1220) despliega en su folio 112 r<sup>o</sup> una serie de instrumentos diversos entre los que se encuentran vihuelas de arco, otras punteadas, címbalos, arpa-cítaras y lo que para nosotros es muy significativo: las primeras imágenes en obras cristianas del laúd con cordal frontal de al-Andalus, que a partir de la época de Alfonso X el Sabio va a extenderse por el norte de la Península. Las cuatro iluminaciones dispuestas en una misma página (láms. 36, 37, 38 y 39) ilustran de forma elocuente lo que se conserva de los modelos del siglo X y lo que se altera.

— Un último ejemplo de este procedimiento en el que se mantiene el *topos* iconográfico, es decir el marco externo y la disposición de los personajes, mientras se modifican los instrumentos, según los usos de la época, se observa en la familia inglesa de códices apocalípticos, en los que la escena de la alegría desbordante de los habitantes de Sodoma y Egipto ante la muerte de los profetas (Apocalipsis XI, 7-10) se describe por medio de un cliché que se repite en varios códices: el anglo-normando 403 de la Biblioteca Nacional de París (principios del siglo XIII); el manuscrito 10474 de la Biblioteca Nacional de París (fol. 19) (lám. 42); el códice Perrins del Museo Paul Getty en Malibú (lám. 43); el del convento de Agustinos de la Biblioteca de Toulouse 815 (lám. 44), todos del siglo XIII<sup>16</sup>; el manuscrito 688 de la misma biblioteca (fol. 17) de 1366-67 (lám. 41); y el Apocalipsis de los Duques de Saboya de la primera mitad del siglo XV (lám. 40). En todos ellos se observan las murallas de un castillo con los cuerpos de los profetas tendidos en el suelo del patio, pero los instrumentos musicales que portan los juglares varían en cada uno de ellos, tanto en tipología como en número. La música es aquí, por tanto, un elemento anecdótico, susceptible de alteraciones e innovaciones.

16. Peter KLEIN: *Apokalipse Ms. Douce 180*, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, Graz/Austria, vol. II, p. 169; Emile MÅLE: *El Gótico. La Iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid, ed. Encuentro, 1986, p. 355 y 382, nota 15.

Si nos remitimos a Jean Bapteur, el pintor de buena parte del Apocalipsis de los duques de Saboya (lám. 40)<sup>17</sup>, último eslabón de la cadena de copias, vemos cómo éste ha tomado del manuscrito 688 de la Bibl. Nat. de París (lám. 41), que es el que se considera su modelo<sup>18</sup>, las líneas básicas: los cuerpos de los profetas tendidos en un primer plano dentro del patio de un castillo con almenas, varios espectadores y juglares que danzan, tañen o se mofan de los cadáveres; pero las semejanzas acaban aquí, pues introduce innovaciones en cuanto a los observadores e instrumentistas, más acordes con el contexto artístico de su época, logrando así una composición llena de frescura y de ritmo compositivo. En su modelo, el manuscrito 688 citado, se ve en cambio a un grupo de músicos con chirimía, vihuela de arco, címbalos y flauta y tamboril, que acompañan la danza de una juglaresa. Esta escena proviene seguramente del mencionado códice 403 anglo-normando y, aunque no hemos podido comprobarlo, sí que sabemos que otros códices ingleses del siglo XIII derivados del mismo prototipo que el 403, la incorporan, como los más arriba enumerados. En ellos, y a pesar de la estabilidad iconográfica que caracteriza a las series anglo-normandas<sup>19</sup>, hay variantes en cuanto al número y tipo de instrumentos que se plasman (ver láms. 42, 43 y 44).

4° Se suprimen los instrumentos de aquellas escenas que los presentaban, unas veces sin razón aparente y otras por variar el sentido originario de aquélla y de los personajes que se incluyen en la composición. La supresión de instrumentos es, desde luego, el caso menos frecuente, pero también existe. Por ejemplo, en la imagen de la adoración de la estatua de Nabucodonosor, en todos aquellos Beatos que incorporan a su Comen-

---

17. Rosario ÁLVAREZ: "Los instrumentos musicales del Apocalipsis figurado de los Duques de Saboya: entre el símbolo y la realidad" en *Nassarre*, vol. V, n° 2, Institución «Fernando el Católico», Diputación Provincial de Zaragoza, 1989, pp. 67-69.

18. Fue Léopold Delisle quien descubrió el parentesco entre el códice apocalíptico de los duques de Saboya y el manuscrito 688 de la Bibl. Nat. de París, íntimamente relacionado a su vez con el ms. anglo-normando 403 de la misma biblioteca, que es el ejemplar más antiguo de la familia inglesa apocalíptica. Él observó que el texto del manuscrito saboyano, con el adjunto comentario de Berengaudus, estaba copiado literalmente del citado códice 688, que según se ha visto, era de tradición inglesa, por lo que dedujo que el copista tuvo que tener a mano dicho códice del siglo XIV. Cfr. Léopold DELISLE y P. MEYER: *L'Apocalypse en français au XIII<sup>e</sup> siècle*, París, 1901. Sin embargo, los paralelismos no terminan en el texto, sino que muchas de sus ilustraciones reflejan esa dependencia como es el caso del folio 18 que comentamos.

19. Jurgis BALTRUSAITIS: *Réveils et Prodiges. Le gothique fantastique*, París, Armand Colin, 1960, p. 267.

tario el Libro de Daniel, no aparecen los instrumentos, a pesar de que el texto los cita. Tan sólo lo hacen, siguiendo la relación que hace el texto de Daniel, los cuatro Beatos que hemos analizado en el punto anterior (V, U, J y D), a pesar de que su modelo, el Beato de Magio, no lo hacía (fol. 248 v<sup>o</sup>). Y es curioso que después del ejemplo dado por los códices de Valcavado, Urgel, Fernando I y Silos, como hemos visto, otros autores no los hayan incluido, como es el caso de los Beatos de Gerona (fol. 248 r<sup>o</sup>), Turín (fol. 185 r<sup>o</sup>), Saint-Sever (fol. 224 r<sup>o</sup>), Manchester (fol. 208 r<sup>o</sup>) y Las Huelgas (fol. 154 r<sup>o</sup>), siendo así que todos contienen el pasaje de Daniel citado.

5<sup>o</sup> Se introducen instrumentos musicales en escenas cuyo soporte textual no los cita. Esto ya sucede en la baja Edad Media en determinadas composiciones marianas o cristológicas, como la de la Natividad, la de la Adoración de los pastores, la del Camino del Calvario, la de la Resurrección, etc., es decir, se crean nuevos elementos iconográficos para potenciar el sentido festejante o luctuoso del hecho ilustrado. Como los ejemplos son numerosos en el arte cristiano, no vamos a entresacar ninguno del período tardío, sino que nos remitiremos a uno de tipo histórico del área bizantina.

— Se trata del fol. 10 del códice Skylitzes (Biblioteca Nacional de Madrid, vit. 26-2) de finales del siglo XII, donde se presenta la proclamación y coronación de Miguel Rangabés como *basileus* por el patriarca Nikephoros, el primero revestido con las insignias imperiales y el segundo con las de su dignidad, mientras ambos son levantados sobre un escudo grande sostenido por cuatro hombres (lám. 45). A ambos lados, grupos convencionales de senadores y jefes del ejército proclaman al emperador con las manos en alto, mientras algunos tocan trompetas. La introducción de estos instrumentos heráldicos constituye una novedad en este tipo de escenas por no estar incluidas en otras imágenes similares que se consideran sus precedentes, como veremos, ni estar justificada su inclusión por el texto de la crónica. En otra escena similar plasmada en el mismo códice (fol. 230 a), en la que se proclama *basileus* al general armenio León Tornikios en 1047, no aparecen, por lo que la imagen citada resulta singular.

Ahora bien, no sabemos si esta composición es original de la crónica o si se ha copiado de un códice histórico anterior. Se sabe, por ejemplo, que Juliano el Apóstata (2<sup>o</sup> tercio del siglo IV) fue el primer emperador romano al que su ejército proclamó por medio del rito de alzarlo sobre el escudo, costumbre bárbara que fue adoptada por sus tropas acantonadas

en París. Kurt Weitzmann<sup>20</sup> piensa que esta composición tuvo su origen en una crónica histórica, que luego fue adoptada por el *Libro de los Reyes*, donde vino a sustituir al tema de la unción o bien se unió a él, como puede comprobarse en los folios 15 v<sup>o</sup> (lám. 49) y 44 r<sup>o</sup> (lám. 50) del *Libro de los Reyes* de la Biblioteca Vaticana (cod. gr. 333, siglo XI) con relación a Saúl en la primera imagen y a David en la segunda, aunque también aparece en la de otros monarcas de Judá. Este tema pasó del *Libro de los Reyes* al grupo de salterios “aristocráticos” para figurar la proclamación de David, añadiéndose entonces la figura de la Niké que corona como en el Salterio de la Biblioteca Nacional de París, cod. gr. 139, fol.6 v<sup>o</sup> (lám. 47) o la del emperador ejerciendo la misma función, como en la miniatura del Salterio del Vatopedi (siglo XI) en el Monte Athos, cod. 761, fol. 14 r<sup>o</sup> (lám. 48). En ninguna de estas imágenes aparecen instrumentos heráldicos, como podría haber sido plausible al provenir de una crónica que podría fecharse en el Bajo Imperio, época en la que los aerófonos heráldicos se usaban con profusión en los ejércitos, sin embargo, a los miniaturistas no les interesó consignarlos. Por tanto, debemos pensar, ante la ausencia de testimonios anteriores, que fue el pintor del Skylitzes el primero que los introdujo para conferirle una mayor solemnidad y prestancia al acto.

6<sup>o</sup> Se crea una nueva miniatura pero se mantiene un instrumento musical anterior por razones conceptuales, modificándolo en aspectos que no impidan su identificación, pero que contribuyan a los fines que pretende el autor.

— De esta opción tan sólo queremos reseñar un ejemplo. Se trata de la miniatura marginal del folio 86 r<sup>o</sup> del Beato de Silos, donde aparece de nuevo el laúd de largo mástil norteafricano, ya visto en ejemplos anteriores de los Beatos, pero ahora con cinco cuerdas y frotado con un arco. Está tañido por un juglar que se enfrenta a otro con una garza agarrada por el cuello y una faca en actitud de decapitarla (lám. 51). Ambos están en actitud de danzar. El análisis iconográfico que realizamos hace tiempo de esta famosa miniatura, que ha sido reproducida cientos de veces, nos ha llevado a la conclusión de que el instrumento musical, copiado de algún códice del siglo X, se ha mantenido en una fecha tan tardía como 1109 y en una miniatura marginal, donde teóricamente el pintor tenía

---

20. *El rollo y el códice. Un estudio del origen y el método de la iluminación de textos*, op. cit. pp. 131-132.

más libertad de acción, por dos razones fundamentales: para mantener la identidad de lo hispánico (también se mantuvo la letra visigótica así como el estilo de las miniaturas) frente a la injerencias extranjeras de francos y romanos que no hacía muchos años habían logrado suprimir el viejo rito hispano (año 1081), a lo que tanto se habían opuesto los monjes de Silos; y en segundo lugar porque al creer que era un instrumento sagrado que debía permanecer inmutable (ya hemos visto cómo se pone en manos de los Ancianos del Apocalipsis y de los Elegidos en varios códices de la familia II a y b de los Beatos), y bien comprendido por todos, las modificaciones en él introducidas (añadir dos cuerdas y frotarlas con arco), tendrían un sentido reprobatorio y negativo, que era el que pretendía conferirle su autor. Y es que esta miniatura está relacionada con el texto del comentario de Beato de este folio, donde habla de todos aquellos que atacan a la Iglesia de Cristo, representada en este caso por estos juglares<sup>21</sup>.

7º Habría que contemplar también la posibilidad de que en algunos códices de amplio contenido hayan intervenido más de una mano, con lo cual cada autor puede haber abordado la representación de un determinado instrumento de forma diferente por varias razones: porque cada pintor interpreta la fuente a su manera, porque cada uno copia de distinta fuente o bien porque cada uno dibuja de memoria un instrumento conocido, y al ser el recuerdo diferente también lo es su representación. Pero aquí tenemos que añadir que, aunque el instrumento haya sido manipulado, en esa época no existía conciencia cierta de que así lo fuera, tanto por parte de sus autores como por la de aquellos que contemplaban la obra. En cambio, para nosotros los investigadores esto genera confusión y problemas de identificación. El ejemplo más evidente es el de las miniaturas del códice b I 2 de las Cantigas de Alfonso X el Sabio (Biblioteca de El Escorial), que contiene 41 miniaturas con todo tipo de instrumentos musicales. Pues bien, en ellas hemos descubierto siete manos diferentes que ofrecen distintas visiones de un mismo instrumento. Así ocurre con los laúdes con cordal frontal de las cantigas 30 y 170 o con la guitarra de las cantigas 10 y 150; pero quizás el caso más llamativo sea el de los laúdes cortos con clavijero en forma de hoz de las cantigas 20 y 150 que presentan una caja oval y mango largo independiente rematado por

---

21. Para ver el análisis iconográfico de esta imagen y la argumentación que desarrollamos en torno a ella cfr. Rosario ÁLVAREZ: "La iconografía musical del Medievo en el monasterio de Santo Domingo de Silos", *op. cit.* pp. 591-600.

su típico clavijero curvo, imágenes que no sólo se diferencian de la de los auténticos laúdes orientales de caja piriforme y cuello corto como prolongación de la misma de la cantiga 90, sino que también son diferentes entre sí. Creemos que quieren representar, a pesar de esas marcadas diferencias, a los laúdes cortos<sup>22</sup>, pues la existencia del clavijero en forma de hoz, que era el elemento básico identificativo, se mantiene.

Por último, no queremos dejar de señalar que la miniatura ha sido también fuente de inspiración para escultores y pintores. Ya comentamos en nuestro artículo sobre *La iconografía musical de la escultura románica a la luz de los procedimientos de trabajo*<sup>23</sup> cómo la miniatura había servido de fuente para muchos trabajos escultóricos a través del pensamiento y de la guía de los mentores de las obras, por lo que ahora tan sólo queremos llamar la atención de cómo ha servido también de modelo para determinadas imágenes pictóricas, como lo será más tarde el grabado. Cuando en nuestra tesis doctoral tratamos el tema de la pintura gótica y concretamente el de la tabla de *La Coronación de la Virgen* del maestro de Burgo de Osma (lám. 53), que se conserva en la catedral de esta localidad, describimos el arpa en ella contenida como un instrumento irreal<sup>24</sup>, en nada parecida a las arpas góticas de la época. Sin embargo, luego nos dimos cuenta de que esa representación respondía a una visión falseada del arpa del Próximo Oriente, es decir, del *gank* árabe o del *nebel* hebreo, o si se quiere de la pequeña arpa de estribo griega, instrumento que tenía la caja de resonancia curva, abultada y extendida hacia arriba, quedando el clavijero, que era recto, en la parte inferior. Era un arpa vertical angu-

---

22. No quiero extenderme en este problema que ya traté ampliamente en “Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos: su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos” en *Revista de Musicología*, vol. X, nº 1, Madrid, SEdeM, 1987, pp. 90-95. También puede consultarse para el tema de la copia de códices las distintas intervenciones de algunos investigadores, especialmente las de Joaquín YARZA en el coloquio que siguió a la lectura de mi ponencia en el Simposio sobre Alfonso X el Sabio y la música, celebrado en Madrid en 1984. Estas intervenciones siguen a mi artículo anteriormente citado, pp. 96-104.

23. “La iconografía musical de la escultura románica a la luz de los procedimientos de trabajo I: Jaca, puerta de las Platerías de Santiago de Compostela y San Isidoro de León” en *Revista de Musicología*, vol. XXVI, nº 1, Madrid, SEdeM, 2003.

24. María Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1981, vol. I, p. 336.

lar que carecía de columna<sup>25</sup>. Como evidentemente el pintor nunca había visto un arpa de este tipo, o al menos así lo creemos dadas las incongruencias que tiene esta imagen, hay que pensar que debió acudir a algún códice (él o su mentor) para buscar un modelo, ya que lo que probablemente quería reproducir era un arpa supuestamente hebrea, como la que aparece en la miniatura de un códice de la Zentralbibliothek de Zürich (lám. 52)<sup>26</sup>, cuyo intérprete lleva un tocado oriental. Tampoco el dibujo de la miniatura responde a la realidad, pero ambas son aproximaciones semejantes al arpa que hemos descrito, cuyas imágenes sucesivamente copiadas debieron ir deformándose hasta quedar reducidas a ese esquema que vemos en la pintura de Burgo de Osma. Lo único real es la dirección vertical de las diecisiete cuerdas de que está provista y la curvatura de su supuesta caja, que debía haber sido abultada y haber estado pegada al pecho del instrumentista y no frente a él.

A MODO DE CONCLUSIÓN. Aunque hemos querido demostrar que el procedimiento de copia en la realización de un códice fue algo muy extendido durante la Edad Media, por lo que hemos de ser precavidos para no cometer errores de identificación o de adjudicación de cronologías a determinados instrumentos sin verificar su procedencia, lo cierto es que a pesar de las dependencias lógicas existentes entre iluminadores de códices, en especial entre los autores de las diversas familias apocalípticas, los pintores tuvieron un grado de libertad bastante amplio para la realización de sus obras, lo que llevado al terreno musical se tradujo en la representación de instrumentos y conjuntos musicales bien conocidos por ellos, alejándose así de lo que podía haber sido una copia servil carente de iniciativas personales. No en vano son las miniaturas una de las fuentes más importantes para el conocimiento de los instrumentos musicales en el Medievo.

---

25. Un ejemplar de este tipo de arpa se puede observar en el *Libro de Ajedrez, Dados e Tablas* de Alfonso X el Sabio, códice T I 6 de la Biblioteca de El Escorial, reproducido en mi artículo (lám. 50) sobre las Cantigas citado más arriba en la nota 9. Ver también comentario en la p. 70. Asimismo, aparece en un códice griego del siglo XIII, fol. 41 vº, que se conserva en la Kupferstichkabinett de Berlín, ms. 78 A 9 (antes Hamilton, ms. 119).

26. Reproducida por Richard H. HOPPIN en *La música medieval*, Madrid, Akal, 1991, p. 364.



1. Danza de Miriam. Octateuco de la Bibl. Vaticana (cod. gr.746), siglo XII.



2. Danza de Miriam. Octateuco de la Bibl. del Serrallo en Estambul, siglo XII.



3. David con un músico. Salterio catalán del siglo XI. Museo Diocesano de Barcelona.



4. David y sus músicos. Salterio de la Abadía de San Benedetto di Polirone, siglo XII. Bibl. Cívica de Mantua. Ps. CIII 20, fol. 1 vº.



5. David con un músico y danzantes. Bibl. Vaticana, cod.lat. 12958, fol. 186 vº. s.XII.



6. Beato de Magio (fol. 174 v<sup>o</sup>), ca. 940-50.



7. Beato de Valladolid (fol. 145 v<sup>o</sup>), año 970.



8. Beato de Fernando I (fol. 205 r<sup>o</sup>), año 1047.



9. Beato de Silos (fol. 164 r<sup>o</sup>), año 1109.



10. Beato de Magio (fol. 181 v<sup>o</sup>), año 962.



11. Beato de la Seo de Urgel (fol.157 v<sup>o</sup>), fines s.X.



12. Beato de Fernando I (fol. 211 v<sup>o</sup>), año 1047.



13. Beato de Silos (fol. 170 v<sup>o</sup>), año 1109.



14. Beato de Magio (fol. 87 r°),  
año 962.



15. Beato de Fernando I (fol.116 v°),  
año 1047.



16. Beato de Silos (fol.86 v°),  
año 1109.



17. Beato de Gerona (fol. 196 v°), año 975.



18. Beato de Turín (fol. 142 r°), s.XII.



19. Beato de Gerona (fols.189 vº y 190 rº), año 975.



20. Beato de Turin (fols. 136 vº y 137 rº), s. XII.



21. Salterio aristocrático (s. X), París, Bibl. Nat. Cod. gr.139, fol. 1 vº



22. Salterio Barberini. Bibl. Vaticana, gr. 320.



23. Cofre Veroli (s. X). London, Museum Victoria and Albert.



24. Mosaico romano del siglo III.



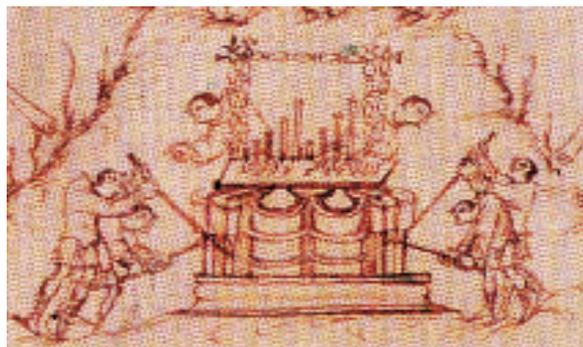
25. Marfil romano, siglo IV. París, Bibl. del Arsenal, n° 1169.



26. "De rerum naturis" de Hrabanus Maurus, fol. 444, Bibl. de la Abadía de Montecassino, ca. 1023.



27. Salterio de Utrecht, ca.825, fol.83. Bibl. de la Universidad, nº32.



28. Detalle del anterior



29. Salterio de Eadwin, siglo XII. Trinity College de Cambridge.



30. Biblia de Carlos el Calvo, París, Bibl. Nat.lat.1, fol. 215 vº, ca. 850.



31. Biblia de Callisto, fol. 147 vº. Roma, Basilica de San Paolo fuori le mure.



Beato de Valladolid (fol. 199 vº), año 970.



Beato de la Seo de Urgel (fol. 213 vº), fines del s.X.



Beato de Fernando I (fol. 275 vº), año 1047.



Beato de Silos (fol.229 rº), año 1109.



36. Beato de Burgo de Osma (fol. 129 rº), año 1086.



37. Beato de Manchester (fol. 158 vº), siglo XII



38. Beato de San Andrés de Arroyo (fol. 126 rº), s.XII.



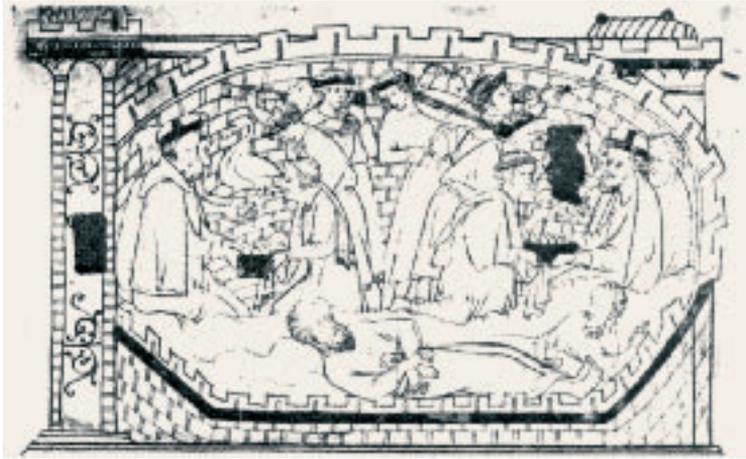
39. Beato de Las Huelgas (fol. 112 rº), ca. 1220.



40. Apocalipsis de los duques de Saboya, fol. 18 r°. Bibl. Escorial (s. XV).



41. Apocalipsis inglés, años 1366-67. París, Bibl. Nat., ms. 688.



42. Apocalipsis inglés del s.XIII, París, Bibl. Nat. lat. 10474, fol. 19.



43. Apocalipsis inglés del s. XIII. Museo Paul Getty (Malibu), col. Perrins.



44. Apocalipsis inglés del s. XIII. Convento de Agustinos de Toulouse, ms.815.



45. Skylitzes matritensis, Bibl. Nac. (vit.26-2), fol. 10 v°, fines s. XII.



46. Skylitzes matritensis, Bibl. Nac. (vit.26-2), fol. 230 a, fines s. XII.



47. Salterio aristocrático (s. X), París, Bibl. Nat. Cod. gr.139, fol. 6 vº



48. Salterio del Vatopedi, Monte Athos, siglo XI. Cod. 761, fol. 14 rº.



49. Libro de los Reyes. Roma, Bibl. Vaticana, Cod. gr. 333, s.XI, fol. 15 vº.



50. Libro de los Reyes. Roma, Bibl. Vaticana, Cod. gr. 333, s.XI, fol. 44 rº.



51. Beato de Silos, fol. 86, año 1109.



52. Detalle de una miniatura de un códice del siglo XIII con David y sus músicos. Zentralbibliothek de Zurich.



53. Detalle de "La Coronación de la Virgen" del maestro de Osma. Catedral de Burgo de Osma, siglo XV.