The image shows the cover of a book. The background is a photograph of an interior courtyard with a tiled floor and a wall featuring two large, ornate, scalloped arches. The arches are filled with intricate geometric and floral patterns. Above the arches, there is a smaller, simpler archway leading to another part of the building. The lighting is dramatic, with strong shadows and highlights. The text is overlaid on the image.

ACTAS

*Simposio Internacional*

# EL LEGADO DE AL-ANDALUS

El arte andalusí en los reinos de León y  
Castilla durante la Edad Media

FUNDACIÓN DEL PATRIMONIO  
HISTÓRICO DE CASTILLA Y LEÓN

# SANTO DOMINGO DE SILOS, 1 DE JULIO DE 1109. EL BEATO MUSICAL

OTTO KARL WERCKMEISTER



---

## Otto Karl Werckmeister

Otto Karl Werckmeister es doctor en Historia del Arte por la Universidad Libre de Berlín con una tesis sobre la «orfebrería carolingia tardía».

Tras varios años llevando a cabo proyectos de investigación en el *Warburg Institute* de la Universidad de Londres, y en el Departamento de Madrid del Instituto Arqueológico Alemán. Fue nombrado profesor de la Universidad de California, Los Ángeles, pasando a ser catedrático en 1971, y Presidente del grupo de especialistas de Historia del Arte de esta universidad durante varios años.

Las investigaciones del doctor Werckmeister se centran sobre las artes de la Alta y Baja Edad Media y, más tarde, en la historia política del arte durante las dos guerras mundiales y en la teoría e historiografía de la Historia del arte.

Entre sus publicaciones se encuentran: «*Ender der Ästhetik*» (1971); «*Ideologie und Kunst bei Marx und andere Essays*» (1974); «*Zitadellenkultur*» (1989); «*Der Medusa Effekt*» (2005). Actualmente está trabajando en un libro titulado «*The Political Confrontation of the Arts: From the Great Depression to the Second World War, 1929-1939*».

El papel que desempeña Werckmeister en la Historia del arte se ha tratado en un debate publicado con ocasión del homenaje rendido por su sesenta cumpleaños, bajo el título «*Radical Art History*» (1997).

# SANTO DOMINGO DE SILOS, 1 DE JULIO DE 1109. EL BEATO MUSICAL

OTTO-KARL WERCKMEISTER  
*Northwestern University, Evanston, Illinois*

## ARTE PROGRESIVO Y ARTE CONSERVADOR

### **La expansión del culto**

El Beato de Silos formó parte de un programa cultural de expansión económica y pastoral que promovió la abadía, desde una situación de bienes escasos y apoyo limitado a una aristocracia regional en el siglo XI, hacia una afluencia económica y prominencia nacional en el siglo XII. La expansión se llevó a cabo por la reconstrucción y ampliación sucesiva de su iglesia mayor. Tal proceso de expansión, que Silos tiene en común con otros santuarios del norte de España, fue lanzado por el abad Fortunio (1073-1116), quien se precipitó a establecer un culto popular de su predecesor Domingo, abad refundador y reformador del monasterio, elevado, nada más morir el 20 de diciembre del 1073, a la santidad. La expansión de Silos coincidió con dos procesos de innovación igualmente radical, aunque sin relación intrínseca: la introducción de la arquitectura románica y el cambio litúrgico del rito visigodo al romano. El Beato de Silos fue producido a lo largo de casi veinte años, al mismo tiempo que la ampliación y decoración de la iglesia.

Domingo había hecho de la abadía un centro de reforma monástica con estricta observancia litúrgica, dispuesto a prestar servicios de intercesión y entierro a la sociedad regional. Sus benefactores aristocráticos fueron admitidos a participar en el oficio. Su claustro cuadrático original, un verdadero cementerio colmado de sepulcros, guardaba el mausoleo de una familia de nobles. Fortunio transformó la abadía en un centro para la veneración de las reliquias de su nuevo santo, cuyo culto fue propagado fuera de la región con el apoyo político del rey Alfonso VI de Castilla y León. Aunque Silos no se encuentra en el camino de Santiago, su reorientación espiritual atraía a un público interregional de peregrinos y hacía de la abadía el núcleo de una creciente economía monetaria. La transición desde el culto de difuntos al culto de reliquias Silos la tiene en común con numerosas abadías en Europa occi-

dental, las cuales entre 1050-1150 se lanzaban a una expansión económica por medio de santuarios nuevos o alargados, construidos con la nueva técnica románica, para acoger un público de fuera.

La reorientación de la economía pastoral de Silos se inició en el mismo período –de 1075 a 1080– en que el cambio de observancia litúrgica del rito visigodo al romano fue negociado y decidido entre el rey Alfonso VI, el papa Gregorio VII, y el abad Hugo de Cluny, decisión de la alta política eclesiástica internacional que facilitó las comunicaciones europeas de la España cristiana. Por coincidencia histórica o no, la biblioteca de Silos queda como el más rico depósito en toda España de manuscritos litúrgicos de ambos ritos que hoy en día documentan aquel cambio. Algunos proceden de otros escritorios, lo que hace suponer que la comunidad se dedicaba de manera intensa a los problemas de la transición. El cambio litúrgico debía convenir a un público laico de fuera, acostumbrado al rito romano, pero amenazó la orientación esencialmente tradicionalista de la vida monástica, reforzada hace poco por las reformas de Domingo. Tocó a las relaciones entre tradición e innovación y entre exclusión y apertura, es decir, a los fundamentos ideológicos del monaquismo en general.

### El programa artístico

El abad Fortunio presidió sobre el proceso, incluyendo una continua actividad artística dedicada al programa cultural y prolongada, después de su muerte, durante todo el siglo XII. Tal programa implicaba los múltiples aspectos de instalar un culto de santos para un público laico, como los conocemos de otros santuarios en la Europa occidental del tiempo. Fortunio hizo sustituir el coro de la iglesia, acabada por Domingo en 1063, por un transepto elevado con ábsides extendidos, donde el cuerpo de Domingo fue trasladado –después de la consagración festiva de la obra en progreso en 1088– a una fecha incierta, e hizo añadir un pórtico al lado norte de la nave para encauzar la multitud de peregrinos. También inició la construcción de un nuevo claustro como obra artística de escultura decorativa y figurativa, que con toda probabilidad, fue accesible al público laico, por lo menos en ciertos momentos, a través de una amplia portada del transepto meridional, es decir, un precinto monumental interior para la representación de la vida monástica a sus visitantes.

Para su comunidad monástica, el abad Fortunio hizo transcribir una copia del Comentario del Beato de Liébana sobre el Apocalipsis, obra destinada, según el prefacio del autor, al estudio del sacro texto por los monjes, y suma de la cristología y eclesiología de la iglesia rudimentaria en el Norte de España hace trescientos años. El ciclo de las ilustraciones, parte integral de la obra, está pintado en lo que parece a primera vista un estilo purísimo de la miniatura española altomedieval. Tal purismo de estilo no se había visto en ninguna parte del país durante casi un siglo. Desde la primera mitad del siglo XI la pintura de manuscritos, en el curso de una modernización artística, se había adaptado más

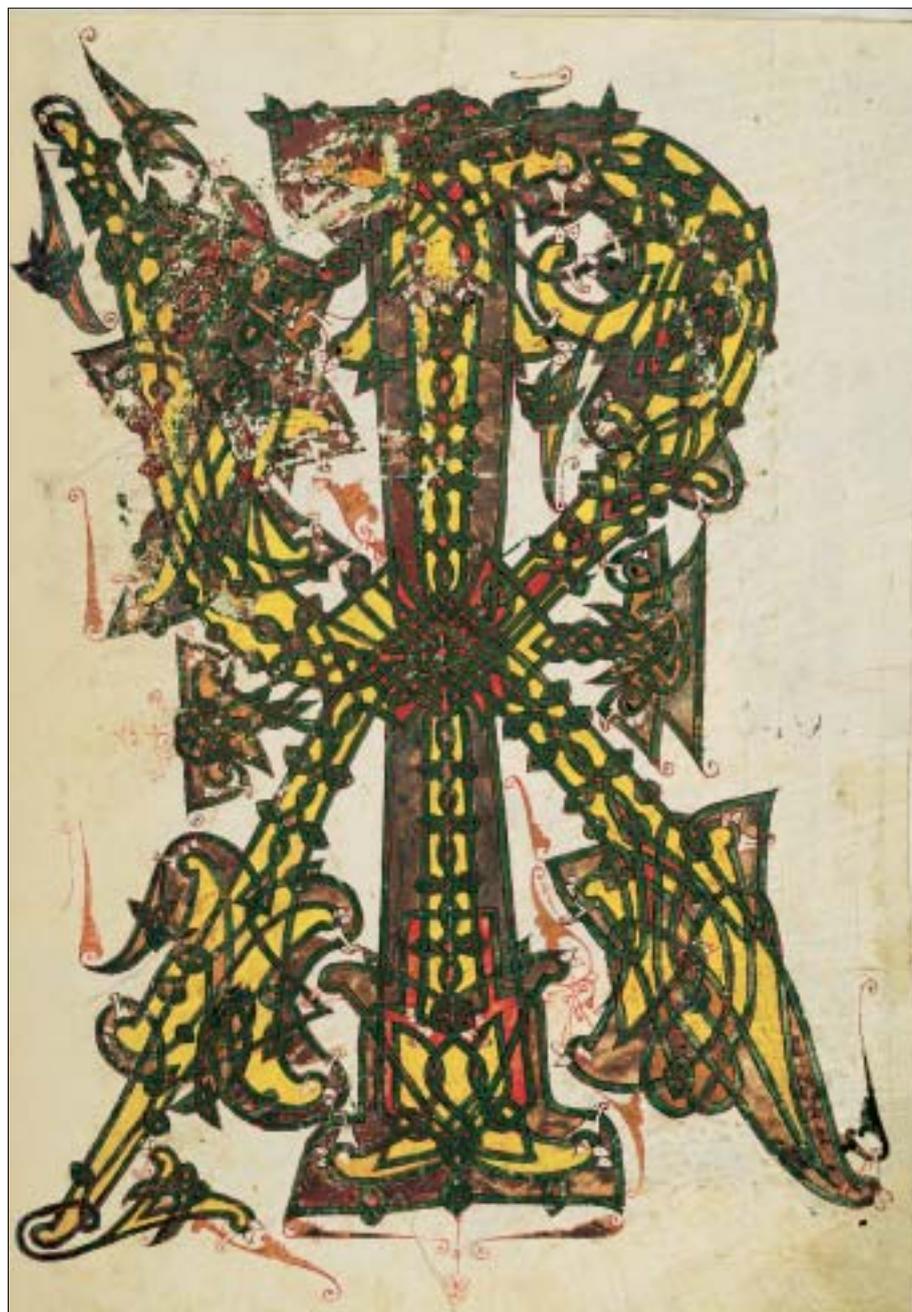
y más al estilo románico. El pintor o los pintores del Beato de Silos, en cambio, se esforzaron en reconstruir la apariencia de un estilo remoto que en su presente ya no tenía continuidad. Produjeron una obra ‘retro’, como se hizo en otros lugares de Europa occidental durante el siglo XI. En Regensburg y Canterbury, por ejemplo, también se duplicaron manuscritos iluminados del pasado remoto en un estilo que imitaba su apariencia original.

Dos monjes de Silos, Dominicus y Munnio, acabaron la transcripción del códice en 1091, casi tres años después de la consagración de la iglesia renovada. Pero aunque su modelo sin duda fue ilustrado –porque no hay Beato sin ilustración– lo dejaron sin pintar, con los espacios libres para las miniaturas en los sitios apropiados del texto. Años más tarde, después de la muerte del abad Fortunio y su sucesor Nunnio, Juan, el nuevo abad, consiguió encargar al prior Pedro, pariente de Nunnio y pintor de alto grado eclesiástico y nivel profesional, para añadir las ilustraciones, terminándolas en 1109. Si la iluminación entera se debiera a Pedro sólo, como es la opinión común, tendríamos a un artista capaz de pintar en dos estilos a la vez: en el románico de su tiempo, como lo demuestran cuatro o cinco miniaturas fuera del ciclo ilustrativo, y en una versión purificada, casi historizante, del estilo de su modelo altomedieval.

### El Beato monumental

En el códice de Silos, al texto del comentario al Apocalipsis le siguen ocho folios con doce breves textos, falsamente atribuidos a autores patrísticos. Tratan del juicio final, subrayan la influencia en ello que tiene de la Iglesia por intercesión, y por el oficio de difuntos, con citas del *Dies irae* y otros cantos litúrgicos. Constituyen un sucinto manual hortatorio de preparación espiritual para la muerte y el entierro. Magius, el pintor del Beato Morgan del 926 AD, en su colofón, había hecho constar que sus ilustraciones apocalípticas debían «asustar a los que saben con la llegada del juicio futuro». Escribas y pintores de otros Beatos en sus colofones piden a los futuros lectores rezos de intercesión. Ningún otro Beato, sin embargo, explica la liturgia y la espiritualidad de difuntos. El apéndice sobre los difuntos relaciona el Beato de Silos con la práctica de entierros y ritos de conmemoración que fueron el pilar de la economía sagrada de Silos bajo el abad Domingo. Para hacer constar tal relación, el pintor modificó la ilustración del juicio final en el ciclo apocalíptico, divergiendo de la iconografía convencional.

El códice se abre son cuatro hojas suntuosamente iluminadas que provienen de un antifonario visigodo de gran tamaño, probablemente de la segunda mitad del siglo X, y originalmente abarcando más de 500 hojas. Mantiene un recuerdo visual del antiguo canto, sustituido ya por un nuevo antifonario según el rito romano, escrito en Silos poco antes del final del siglo. Abriendo el códice del Beato, el lector se encontraba con las palabras entrelazadas «Veredignum» (lámina 1) y «Lux, » cada una de página ente-



Lám. 1. Beato de silos, fol. 4 recto. Inicial *Vere dignum* del antiguo antifonario.  
© M. MOLEIRO EDITOR (www.moleiro.com).

ra, imágenes marcadoras del canto litúrgico. Evocando la transposición cantada del texto apocalíptico en el culto, otorgan una connotación musical al comentario apocalíptico que sigue. La miniatura de página entera de la última hoja del cuaderno añadido representa a un avaro y a una pareja de fornicadores en el infierno, atormentados por cuatro diablos, uno de los cuales vence en un altercado con San Miguel sobre su culpabilidad. Es una ilustración de las penas de pecadores sin intercesión, tal como lo describe el apéndice.

En su conjunto, el apéndice de difuntos y las hojas del antiguo antifonario manifiestan las correlaciones pastorales y litúrgicas del códice para el culto de los difuntos y el oficio monástico cantado. Junto con los seis colofones –en parte verbosos– que proporcionan al lector amplias y detalladas informaciones sobre su producción, esas adiciones hacen del códice un monumento histórico de la comunidad de Silos durante un período de cambio litúrgico y espiritual. El aspecto ‘retro’ de la pintura subraya el significado monumental del códice como testimonio de una cultura monástica a punto de modernizarse.

## CANTO APOCALÍPTICO

### Lección y canto

La literatura sobre los Beatos ha relacionado su proliferación casi exclusiva en España con la evocación enfática del Apocalipsis durante el período entre las pascuas y la fiesta de ascensión en la liturgia visigoda, aunque el autor en su prefacio dice que su obra debe servir al estudio y no al culto. Las lecciones del texto apocalíptico en este período, como el cuarto concilio de Toledo en 633 las estipula, son transcritas en el *Liber Commicus* de Silos. Tres breviarios silenses del siglo XI contienen cantos y oraciones correspondientes. Por otra parte, la connotación musical del Beato de Silos, sugerida por los frontispicios del antiguo antifonario encuadrados al comienzo, parece relacionarlo con el canto litúrgico, aunque no implican que el códice sirvió para la liturgia.

El breviario del rito visigodo Add. Ms. 30851 de la British Library, procedente de la biblioteca de Silos, contiene un himno de dos páginas que evoca la adoración del cordero por los 24 ancianos, para cantar cada sábado del período post-pascual, hasta la fiesta de Ascensión. Otro breviario de Silos, el Add. Ms. 30846, limitado al período entre Pascua y Ascensión, relaciona las lecciones y los cantos sobre las apariciones apocalípticas de Cristo con otros sobre su resurrección, de forma más detallada que el *Liber Commicus*. Ambos breviarios, pues, documentan una vívida evocación del Apocalipsis en la observancia litúrgica de Silos antes del cambio al rito romano. El gran antifonario decorado cuyas hojas se conservan al principio del Beato, fue sin duda el testigo autoritativo de aquella tradición.

La introducción del rito romano alrededor del año 1088 iba en contra de aquella observancia litúrgica. Como ha observado Rose Walker, la evocación del Apocalipsis durante la Pascua, que equiparaba el modo festivo del período litúrgico de cuarenta o cincuenta días con la liturgia celeste del narrativo apocalíptico, falta en los misales romanos. Las lecciones apocalípticas durante aquel período fueron sustituidas por lecciones epistolares que tratan de la resurrección y la comunidad apostólica inicial. Quizás la demostración apocalíptica de la divinidad de Cristo resucitado, argumento doctrinal contra el adopcionismo de la iglesia mozárabe, había perdido su urgencia. De tal manera el cambio litúrgico amenazaba con disminuir el valor espiritual del Apocalipsis para la comunidad monástica en el momento justo cuando se escribió un Comentario del Apocalipsis excepcional, y se esperaba por veinte años más la llegada de un pintor.

### De la lección al canto

Cuando los escribas de Silos, o de otros lugares donde el monasterio obtuvo sus códices litúrgicos, se metieron a transcribir nuevos breviarios según el rito romano, no copiaron modelos estandarizados, sino que se tomaban amplias libertades en la selección y combinación de textos. Aunque los escribas eliminaron los textos apocalípticos de los leccionarios y de las lecciones del oficio para el período pascual y post-pascual, los conservaron en las antifonas y responsorios de ese período, de tal manera que el canto apocalíptico se hizo el repositorio de la tradición. No obstante, los nuevos breviarios estuvieron de acuerdo con la práctica monástica fuera de España, que incluyó no solo cantos sino hasta lecciones del texto apocalíptico durante el oficio. Tal práctica revalidó, para los monjes de Silos, una de sus costumbres litúrgicas, al precio de una divergencia con la liturgia secular.

El nuevo antifonario de Silos –que por supuesto sustituyó al antiguo, cuyas hojas iluminadas se conservan en el Beato– es, en gran parte, una adaptación del  *cursus monasticus*  europeo, tal como lo ha establecido René-Jean Hesbert. Sus estrechas correspondencias con el antifonario de Rheinau, en particular, indican su consciente alineamiento con el rito extranjero. Como el antifonario de Rheinau, el de Silos concentra los cantos apocalípticos en el domingo después de la octava de pascua y no los repite en los domingos siguientes. Sólo su selección de textos apocalípticos es más amplia, y sus repeticiones se prolongan más veces. El breviario Cod. 9 de la biblioteca de Silos, en cambio, fechado hacia 1200, en cambio, contiene una profusión de cantos apocalípticos para todos los domingos del período pascual y post-pascual. Descartando las restricciones traspirenais, es testigo de una prominencia litúrgica del Apocalipsis que tiene que haber durado todo el siglo XII.

De los tres breviarios silenses del rito romano en la British Library, es el Add. Ms. 30849, fechado alrededor de 1100, que documenta la retención del Apocalipsis en la liturgia de Silos de forma más especular. Aunque su letra ya es carolina, su ornamentación sigue la tradición visigoda, descartando solo sus elementos figurativos, como indicio artístico de su aire conservador. Para el segundo y el tercero domingo del período post-pascual el Add. Ms. 30849 contiene dos series de seis lecciones apocalípticas cada una. Tratan en alternación de las primeras visiones de San Juan y de los mensajes a las siete iglesias al comienzo del Apocalipsis, desde la aparición de Cristo en las nubes hasta la apertura por el cordero del libro sellado. Los dos oficios dominicales se entrelazan con una corriente de cantos apocalípticos, tomados del texto entero, sobre las revelaciones repetidas del Entronado en el cielo, culminando en la visión de la Jerusalén Celeste. La mayor parte de ellos ni siquiera corresponden al  *Liber Commicus* . Constituyen un mini-oficio apocalíptico aparte, por así decirlo.

### El uso del Beato

Rose Walker ha descubierto que uno de los tres breviarios del rito romano en Silos, el Add. Ms. 30848, contiene para los cuatro domingos entre Pascua y Ascensión unas largas lecciones tomadas de la explicación praefatoria en el Comentario del Beato. Sustituyen las lecciones bíblicas normales del oficio romano. Distinto de la selección de textos apocalípticos en el  *Liber Commicus* , las lecciones abarcan el trayecto apocalíptico total, desde la primera visión de los veinticuatro ancianos hasta el descenso de la Jerusalén celeste. Su adaptación para el oficio post-pascual se debe, pues, a una iniciativa particular. Hasta que las lecciones del Add. Ms. 30848 se hayan comparado con el Beato de Silos, no sabremos si fueron transcritas de este mismo códice. Pero sí consta que la obra de Beato fue utilizada para elucidar la retención litúrgica del Apocalipsis según el rito visigodo.

Las lecciones del Add. Ms. 30848 confirman que la iniciativa encabezada de los abades silenses de hacer producir un Beato iluminado en un estilo alto-medieval de artificial pureza tiene que ver con los ajustes litúrgicos del oficio monástico después del cambio del rito que mantuvieron la evocación del Apocalipsis en el período pascual y post-pascual. Quizás el nuevo Beato de semblanza antigua debía servir como manual de estudios para los monjes –tal como el autor lo había previsto– con el fin de elucidar los textos apocalípticos en sus breviarios visigodos que el abad Fortunio no dejó desechar, y en los códices del oficio reformado. Lo que sí se desechó es el gigante antifonario visigodo. Su reemplazamiento, el nuevo antifonario romano, Add. Ms. 30850, es de menor tamaño, pero tiene en su escritura y decoración una semblanza perfeccionista que ensalza su pureza litúrgica. Hasta este códice, sin embargo, multiplica los cantos apocalípticos en el primer domingo post-pascual.

Rose Walker piensa que la decoración de estilo altomedieval de los dos breviarios silenses según el rito romano Add. Ms. 30847 y Add. Ms. 30848 tienen tantos rasgos en común con la del Beato, antes de ser iluminado, que se debe a Munnio, uno de sus dos escribas. El Add. Ms. 30848, que presenta las analogías más estrechas, es el que contiene los preceptos del Beato como lecciones para el oficio post-pascual. Rose Walker se pregunta por qué ambos manuscritos fueron producidos a la vez, cuestión funcional, sea o no Munnio el escriba o decorador del códice litúrgico. ¿Qué tuvo que ver el proyecto de ilustrar el Beato, después de quince años esperando a un pintor adecuado, en un estilo anacrónico, con el afán de mantener la evocación del Apocalipsis después del cambio del rito?

## COLORIDO MUSICAL

### Juglares de la liturgia celeste

La más explícita referencia musical que aparece en las miniaturas del Beato son las dos representaciones de música instrumental en ambas caras de un folio. En el reverso se ve la adoración del cordero según Apocalipsis 4:1-6 (lámina 3), texto cantado con frecuencia durante el ciclo pascual y post-pascual según el rito visigodo. En el anverso un par de juglares bailando ocupan el espacio libre de una columna del texto, uno tocando el *rebec*, el otro pretendiendo luchar con un pájaro (lámina 2). Como en dos troparios contemporáneos del sur de Francia, la pareja de juglares simboliza el octavo modo, es decir, el acorde pleno del canto gregoriano. Su iconografía, igual que su estilo románico, cuyas fuentes no se han aclarado, está ajena al ciclo de las ilustraciones. Se puede indagar una correlación intencional de esta imagen, sin marco y sin fondo, con la ilustración en la otra cara del folio por el encajamiento compositivo de las figuras en movimiento con el círculo geométrico que abarca el cordero y cuya imprenta trasluce por el pergamino.

La composición antitética de los dos juglares se articula por una distribución de los cuatro colores –rojo, azul oscuro, verde oscuro, y amarillo– a través de los componentes destacados de ambos cuerpos y sus atributos por alternaciones entrecruzadas en simetría inversa y con regularidad numérica. Cada figura dispone de cuatro unidades de color para el despliegue de las alternancias. Moviendo hacia atrás y hacia delante, el ojo del espectador sigue el baile sube y baja según un ritmo medido de divisiones entre cuatro u ocho. De tal manera, la pareja parece realizar un minué antagónico en el que el músico dirige al bailarín. El pintor ha regularizado la distribución de cuatro colores por duplicaciones del número dos, es decir, por medio de las modulaciones elementales según la aritmética alto-

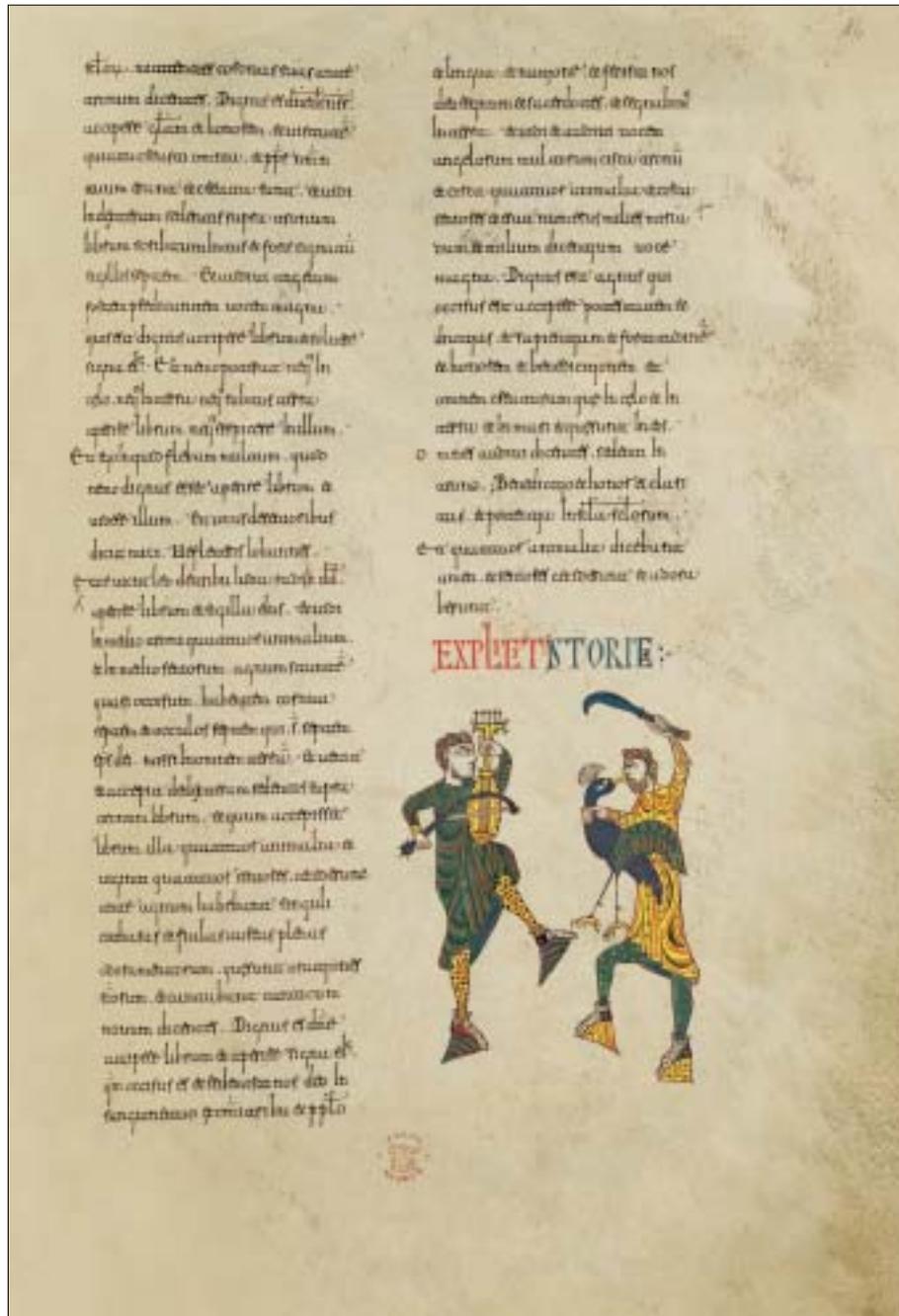
medieval. Las alternancias de la percepción cromática dan el ritmo, aunque en el canto gregoriano el ritmo desaparece detrás de las modulaciones continuas.

La composición colorida en la Adoración del Cordero en el reverso del folio tiene como base el mismo grupo de cuatro colores que la de los juglares, aumentada por cuatro colores más claros –azul claro, verde claro, color salmón, y naranja– que profundizan la imagen en dos planos espaciales. La gama doblada se distribuye por alternancias nada menos simétricas que la gama limitada en los juglares. La composición cromática de los dos querubines y serafines que sostienen la mandorla con el Cristo entronizado, por ejemplo, se despliega por simetría sencilla. El colorido regularizado de ambas miniaturas va de cuatro a ocho. Por su tema musical común, la regulación hace pensar en la progresión armónica del tetracordio (subdominante) al octacordio (dominante), paso elemental de modulación en la teoría musical del alto medioevo.

### Composición caleidoscópica

Los cuatro colores ordenados por simetría modular en la miniatura de juglares –rojo, azul oscuro, verde oscuro, y amarillo– corresponden a la gama limitada utilizada desde los orígenes de la iluminación española sobre pergamino blanco alrededor del 900, gama mantenida hasta el final del siglo en muchos manuscritos. Cuando en una fase posterior de la tradición –inaugurada por el Beato Morgan y la Biblia de San Isidoro– los pintores introdujeron gamas más anchas de pigmentos sobre fondos coloridos, a la vez que una iconografía más compleja, no obstante mantuvieron la gama sencilla como acorde básico de expansiones cromáticas. En su afán de dar al Beato de Silos un aire retrospectivo, el pintor Pedro utilizó el acorde básico de forma pura en algunas miniaturas –la aparición de Cristo sobre las nubes al principio del códice (lámina 4) por ejemplo– y en otras como base de gamas más extendidas y variadas.

De tal manera, el pintor mantuvo el acorde básico como determinante estructural de progresiones cromáticas regulares, fundamento recurrente de una expansión más sistemática que el aumento aleatorio de colores en los Beatos del siglo X. Las gamas extendidas se polarizan entre siluetas sólidas de figuras u objetos y fondos claros, o al revés. Los colores añadidos al acorde básico –algunos de ellos inusitados en la tradición hispánica altomedieval– siempre aumentan el contraste entre claro y oscuro. En algunos pocos casos la extensión de la gama multicolor se ordena de manera caleidoscópica –en el sentido literal de la palabra– es decir por distribuciones simétricas que no ocurren en los Beatos anteriores, sean como sean sus variaciones de color.



Lám. 2. Beato de silos, fol. 86 recto. Juglares. © M. MOLEIRO EDITOR (www.moleiro.com).



Lám. 3. Beato de silos, fol. 86 verso. Visión del Cordero (Apoc. 4: 6-5:14). © M. MOLEIRO EDITOR (www.moleiro.com).



Lám. 4. Beato de silos, fol. 21 recto. Cristo aparece en las nubes (Apoc. 1: 7-10).  
© M. MOLEIRO EDITOR (www.moleiro.com).

En la Adoración de los ancianos antes del Juicio Final (lámina 5), por ejemplo, las figuras en postración de los 24 ancianos se encajan simétricamente en su rectángulo de fondo rojo en una distribución regular de los cua-



Lám. 5. Beato de silos, fol. 194 verso. Adoración antes del Juicio Final (Apoc. 19: 1-10).  
© M. MOLEIRO EDITOR (www.moleiro.com).

tro colores del acorde básico, aumentado por el gris claro. De las áreas delineadas de color, los cuerpos y nimbos cuentan diez de gris y verde, y catorce de amarillo y azul. Tales números constituyen una progresión del doce en ambas direcciones según el *superparticularis numerus* como lo define la aritmética de Boecio. La regulación numérica del colorido caleidoscópico, limitada a composiciones jerárquicas de subordinación, facilita una experiencia estética de las ilustraciones compatible con la modulación de los textos cantados.

### El precedente de San Millán

La regulación caleidoscópica de la composición multicolor el pintor de Silos la debía, según parece, al modelo de la miniatura de San Millán de la Cogolla del finales del siglo X, cuyas dos obras maestras existentes son el Comentario de los Salmos en la Real Academia de Madrid y el *Codex Aemilianensis* en la Biblioteca de El Escorial. En algunos de sus iniciales, los pintores de ambos códices desarrollaron el acorde básico de los cuatro colores azul, verde oscuro, amarillo y rojo como base de alternancias entrecruzadas en composiciones simétricas, anticipándose a los juglares en el Beato de Silos. Prescripciones de pigmentos, escritos con tinta roja dentro algunas iniciales que fueron dejados sin pintar, indican que el estilo colorido de San Millán obtuvo una codificación verbal que facilitó su transmisión en tradiciones de taller, incluso sin modelos.

En la imagen circular de página entera del *Códice Aemilianense* que representa la organización eclesiástica de la España visigoda personificada por doce obispos (lámina 6), el acorde básico de cuatro colores se despliega por correspondencias e intercambios numéricos más complejas. Un esquema concéntrico de tradición isidoriana sirve para la distribución simétrica de los cuatro colores por progresiones de los números *superparticulares* 4:8:16:20 según la aritmética de Boecio. La regularidad estética corresponde a la iconografía jerárquica de autoridad o de subordinación que subraya la armonía de unanimidad. La miniatura constituye un precedente altomedieval para el desarrollo estético del acorde básico en el Beato de Silos, tanto por la simetría entrecruzada de los colores, como por la regulación rítmica de los números.

Puesto que la pintura de libros altomedieval en San Millán de la Cogolla se quedó sin tradición posterior a principios del siglo XI, la recuperación de su estilo por el pintor de Silos se debe a un esfuerzo retrospectivo a través de casi un siglo. La recuperación anacrónica del estilo altomedieval fue matizada, sin embargo, por una consolidación de figuras según una tradición más reciente, ya románica, que aparece en los marfiles del Arca de San Millán, fechada en el año 1076. De ahí la firme articulación de piernas y brazos en



Lám. 6. *Codex Aemilianensis*, fol. 392 verso, Obispos de la España visigoda.  
© M. MOLEIRO EDITOR (www.moleiro.com).

acción, y la estructura sólida de las vestimentas con sus dobles pliegues semi-circulares y dobles costuras exteriores. Quizás, la adherencia a tradiciones artísticas de San Millán tiene que ver con los orígenes de Santo Domingo en este monasterio, del cual había sido prior hasta el año 1034. Durante los años 70 aquí se escribieron algunos textos argumentativos en defensa de la liturgia visigoda. Así, San Millán puede haber sido un foco de cultura retrospectiva.

## CANTO DE MONJES Y MÚSICA DE PEREGRINOS

### Juglares del culto

La miniatura de los juglares pertenece, por intermedio de un manuscrito hipotético musical de origen francés, a la iconografía de músicos instrumentales en los servicios religiosos descritos en el Antiguo Testamento, sobre todo la iconografía de David como autor de los salmos. Dirigiendo la festividad del culto en la corte del Templo, el rey sagrado de Israel se rodea de músicos instrumentales, acróbatas, bailarines y malabaristas de bolas o cuchillos, cuyos movimientos exaltados expresan la participación entusiasta del pueblo. De ahí, la representación –al parecer contradictoria– de la música litúrgica altomedieval –estrictamente limitada a la voz humana– por músicos instrumentales, a pesar de su oprobio moral en la vida social. Lo que los rescata para la iconografía religiosa es su subordinación al servicio del rey sagrado.

El canto de la iglesia altomedieval es una representación vicaria sólo por el clero, de la alternancia antifonal entre el clero y la comunidad, tal como el culto paleocristiano lo había practicado. El clero adoptaba el papel de la comunidad laica con respuestas anticipada de piedad. A los laicos, ya no se dejó expresión musical. Cuando en el siglo XI los dirigentes de los santuarios de peregrinación quisieron atraer a un público laico en masa, venido de fuera, y por lo tanto no sujeto a la autoridad pastoral del clero local, orquestaron la liturgia como espectáculo de entusiasmo espontáneo. Bernardo de Angers, visitando la iglesia de Conques en 1010-20, aprendió del abad, que la admisión de los peregrinos con sus cantos seculares en las vigiliadas cerca de la tumba fue ordenado por el cielo. El papa Calixto II, predicando alrededor del 1100 en la catedral de Santiago de Compostela, se alegró de que los fieles en las vigiliadas tocasen instrumentos variados delante del altar.

A la vez con esta reorientación del culto musical en los santuarios de peregrinación, aparecen los juglares con sus instrumentos musicales en el arte románico, como personificaciones de piedad popular, también aisladamente. Los juglares en el Beato de Silos expresan la tensión entre exuberancia y disciplina, entre sentimiento espontáneo y conformidad al culto, que conlleva el

motivo. Su estricta composición antitética de cuatro colores, en progresiones rítmicas y su alineamiento a la geometría del círculo subrayan su subordinación al destino religioso de la música. Sin embargo, debido a su realismo románico, el grupo también expresa una exuberancia por supuesto popular, una sensación corpórea y conmoción visible de resonancia musical, distinta de la abstracción del ritmo por el colorido caleidoscópico en las ilustraciones de estilo altomedieval.

### Oír y sentir

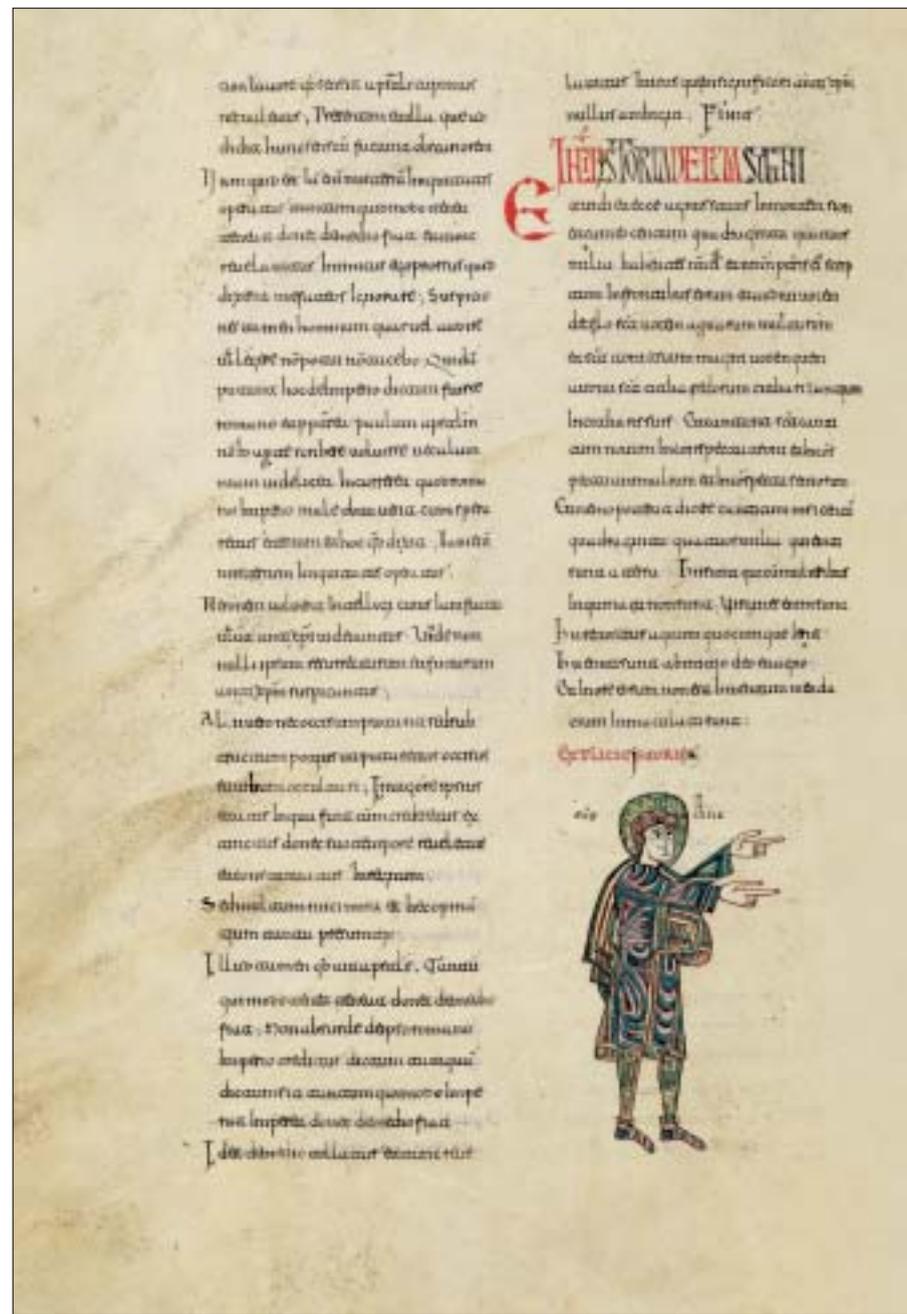
Los citaristas en la ilustración del Nuevo Canto en la Montaña Sión (lámina 7) se distinguen de la versión estándar de filiación a que pertenece el Beato de Silos, en que llevan largos vestidos y tocan sus instrumentos sentados o estando de pie. Llevan vestidos cortos y pantalones y se mueven en posturas variadas, como si estuvieran bailando. En la página opuesta, en un espacio libre debajo del texto, aparece una figura de San Juan con nimbo (lámina 8), identificado por su inscripción, y también vestido de laico con túnica y pantalones. Gesticulando con ambas manos hacia la ilustración, parece escuchar al concierto instrumental como un espectáculo. La yuxtaposición de una figura laica con una imagen apocalíptica de música instrumental recuerda la correlación de los juglares y la liturgia celeste en ambas caras de un folio.

Otra figura laica de San Juan, también identificada por su inscripción (lámina 9), se enfrenta con la ilustración de la visión de los 24 ancianos (lámina 10). Su cuerpo contorsionado por la conmoción se destaca del conformismo multifigural de la ilustración. Esta ya tiene una figura de San Juan en vestido largo, acostado en una cama, los ojos conspicuamente cerrados. Su ‘espíritu’, en forma de pájaro, sube volando ante la presencia del Entronizado. El segundo San Juan, en cambio, mira con un ojo conspicuamente abierto, una mano que baja del cielo, con la inscripción «voz de Dios». Las dos figuras de San Juan representan una alternativa de percepción espiritual del santo «en el espíritu, » como dice el texto. La introversión con el cuerpo inmovilizado, contrasta con la revelación auditiva del cuerpo excitado, coincidiendo con el contraste entre la abstracción simbólica del estilo altomedieval y la corporeidad expresiva del estilo románico.

Las dos figuras de San Juan vestido de laico, junto con la pareja de juglares, exhiben una piedad de espectáculo distinta de la piedad ritualizada de las figuras apocalípticas. ¿Están pintadas por el mismo pintor, como parece constar en la literatura? Tal pintor hubiera sido capaz de utilizar el estilo ‘retro’ altomedieval y el estilo ‘moderno’ románico en alternación, según sus diferencias expresivas. Sus alternativas de oír y sentir tocan a la alternativa entre la lectura espiritual de los monjes y el espectáculo litúrgico para los peregrinos.



Lám. 7. Beato de silos, fol. 164 recto. El nuevo canto en la montaña de Sión. (Apoc. 14: 1-5).  
© M. MOLEIRO EDITOR (www.moleiro.com).



Lám. 8. Beato de silos, fol. 163 verso, San Juan con vestido secular.  
© M. MOLEIRO EDITOR (www.moleiro.com).



Lám. 9. Beato de silos, fol. 82 verso. San Juan con vestido secular.  
 © M. MOLEIRO EDITOR (www.moleiro.com).



Lám. 10. Beato de silos, fol. 83 recto. Visión antes de la apertura de los siete sellos (Apoc. 4: 1-6).  
 © M. MOLEIRO EDITOR (www.moleiro.com).

### La música del claustro

Los veinticuatro ancianos apocalípticos y los dos juglares, figuras relacionadas de iconografía musical, vuelven a presentarse en las esculturas del claustro, cuyos seis grandes relieves representan escenas del Nuevo Testamento leídas y cantadas en los oficios del período pascual y post-pascual según el rito romano. Las dos parejas de juglares –hombre y mujer– aparecen encima del arco del relieve, con la incredulidad de Tomás, están actuando en la corte del templo, donde según las Actas de los Apóstoles, el encuentro de Cristo y Tomás tuvo lugar. Como en el culto del Antiguo Testamento, juegan su papel musical en la festividad sagrada. Los veinticuatro ancianos son el único tema iconográfico entre los 64 capiteles del ciclo original. Estando de pie en una asamblea cerrada y concéntrica, levantan sus copas y cítaras con el entusiasmo litúrgico de que habla por el texto.

Contrastando con esas dos imágenes de música instrumental validada por el culto, tres capiteles del claustro muestran pares de sirenas en composiciones simétricas, parte de una profusa fauna de pájaros y animales encajada por la disposición del doble capitel. El significado malvado de las sirenas se subraya por los cuernos de diablo que crecen detrás de sus orejas y por las serpientes que salen de sus bocas, símbolos de impureza. Quizás, su adaptación de tejidos islámicos contribuyó a su significado negativo. Uno de estos capiteles está colocado delante del arcosolio en la pared de la iglesia, donde se encontraba el sepulcro de Santo Domingo antes de trasladarse al interior de la iglesia. En su ábaco lleva la inscripción conmemorativa del Santo.

Sin duda las imágenes de música instrumental en el claustro de Silos tienen que ver con el acceso de peregrinos a la iglesia, como en Conques y Santiago de Compostela, donde la música instrumental fue admitida como expresión de su piedad. En el Beato, el rico vestido secular que llevan las dos figuras dobladas del visionario da una idea del nuevo público que percibía la liturgia cantada se presentó como espectáculo audiovisual. Al Beato musical, pues, corresponde el claustro musical. Ambas obras tenían su lugar en el programa de compaginar la cultura monástica con la apertura secular, problema fundamental de la modernización.

### NOTA BIBLIOGRÁFICA

Mi ponencia se entiende como proyección de un futuro trabajo integral sobre el Beato de Silos, desarrollo de mis trabajos preliminares siguientes:

«Das Bild zur Liste der Bistümer Spaniens im *Codex Aemilianensis*», *Madriider Mitteilungen*, 9 (1968), pp. 399-423.

- «The First Romanesque Beatus Manuscripts and the Liturgy of Death», in *Actas del Simposio para el Estudio de los Códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, II, Madrid, 1980, pp. 167-192.
- «The Emmaus and Thomas Pillar of the Cloister of Silos», in *El Románico en Silos: IX centenario de la consagración de la iglesia y del claustro, 1088-1988*, Silos, 1990, pp. 149-171.
- «Art of the Frontier: Mozarabic Monasticism», *The Art of Medieval Spain: A. D. 500-1200*, Catalog, New York: Metropolitan Museum of Art, 1993, pp. 121-132.
- «Jugglers in a Monastery», *Oxford Art Journal*, 17 (1994), No. 1, pp. 60-64.
- «The Image of the 'Jugglers' in the Beatus of Silos», in: Elizabeth Sears and Thelma K. Thomas, ed., *Reading Medieval Images: The Art Historian and the Object*, Ann Arbor, 2002, pp. 129-139.

El estado actual de la investigación, con bibliografía exhaustiva, se encuentra en el tomo de comentarios de la edición facsímil de Manuel Moleiro, ed., *Beato de Liébana: Codice del Monasterio de Santo Domingo de Silos*, Barcelona, 2003, con las contribuciones de Miguel C. Vivancos, «Consideraciones históricas y codicológicas en torno al Beato de Silos», pp. 13-69, y Ángela Franco, «Las ilustraciones del Beato del monasterio de Santo Domingo de Silos: Consideraciones sobre cronología, autores y estilo», pp. 73-227.