

Escultura en los márgenes. La parábola musical y litúrgica del trascoro de la catedral de Tarragona

EDUARDO CARRERO SANTAMARÍA
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
eduardo.carrero@uab.cat

*Sculpture on the margins: the musical and liturgical
parable on the rood-screen of Tarragona cathedral*

RECIBIDO: 15-08-2022

EVALUADO Y ACEPTADO: 14-12-2022

TERRITORIO, SOCIEDAD Y PODER, Nº 17, 2022 [pp. 41-62]



RESUMEN: Entre los siglos XIII y XIV, el cabildo de la catedral de Tarragona decidió trasladar su sillería de coro desde su localización original en el presbiterio hasta los primeros tramos de la nave. A tal fin, se edificó un monumental trascoro pétreo que albergó una sillería de época, que fue sustituida a finales del siglo XV por la que hoy conservamos. En 1963, con la intención de ampliar el espacio de culto en la catedral, se desmontó y trasladó la fachada occidental

ABSTRACT: Between the 13th and 14th centuries, the Tarragona Cathedral chapter decided to move its choir stalls from their original location in the presbytery to the first bays of the nave. To this end, a monumental stone screen was built to house a contemporary choir stall. The choir stalls were replaced at the end of the 15th century by the Late Gothic furniture we have today. In 1963, with the intention of enlarging the worship space in the cathedral, the western façade of the stone screen was

del trascoro, que fue parcialmente reinstalada entre la catedral y el Museu Diocesà de Tarragona. Los restos del trascoro tienen uno de los más interesantes conjuntos escultóricos dedicados al canto y, en particular, al diálogo entre música sacra y profana de toda la Edad Media europea.

PALABRAS CLAVE: Escultura. Gótico. Trascoro. Tarragona. Marginalia. Música

dismantled and moved, and was partially reinstalled between the cathedral and the Museu Diocesà de Tarragona. The remains of the choir screen contain one of the most interesting sculptural ensembles dedicated to liturgy, chant and to the dialogue between sacred and secular music in the European Middle Ages.

KEYWORDS: Sculpture. Gothic. Screen. Tarragona. Marginalia. Music

Desde comienzos del siglo xx, una corriente basada en criterios estéticos de diversa índole y en la aparente necesidad de ampliar el espacio interno de la iglesia, decidió suprimir los coros de la nave central de nuestras catedrales, adonde habían llegado por diferentes razones. En aquéllas donde el coro efectivamente se desmontó, la sillería fue trasladada a la capilla mayor, al transepto, se donó a otra institución eclesiástica o directamente se desmembró (Castro, 2013). La medida respondía a la buscada intención de visualizar la arquitectura sin mobiliario y permitía a los fieles situarse más cerca del altar mayor, pero también era el producto de una notable incomprensión del espacio histórico y de unas supuestas necesidades funcionales que ya cumplía el transepto.

La historiografía se ha ocupado del más o menos venturoso destino final de estas sillerías en movimiento, al fin y al cabo, hermosos y complejos muebles de madera tallada y lujosas piezas escultóricas. Por el contrario, no se ha tenido tanto en cuenta que estuvieron rodeadas por una estructura arquitectónica, el trascoro, habitualmente levantado en fábrica y dotado de cimentación, que acogía puertas y pasos de entrada, armarios, pequeñas bibliotecas y capillas encastradas, dotadas de todo un ajuar que incluía retablos y pintura mural. Además, sobre sus muros se dispusieron órganos, tribunas, púlpitos para lectores y predicadores y plataformas para músicos¹.

¹ Los trascoros medievales de madera, como en el de la catedral de Carlisle (Reino Unido) debieron ser más habituales de lo que pensamos, a pesar de que su nivel de conservación sea tan limitado.

Sólo la fachada occidental del trascoro ha sido objeto del trabajo monográfico de Jesús Rivas Carmona (1994), que sentó las bases para su interpretación formal, en tanto que gran escenario litúrgico en la nave una vez se ingresaba en la catedral por su portada oeste.

EL CORO TARRACONENSE

En fechas muy tardías -nada menos que 1963-, en la catedral de Tarragona se optó por adoptar una medida intermedia y aparentemente conservacionista que pretendió cumplir los objetivos de liberar visual y espacialmente la nave central, pero respetando la estructura coral, al solo suprimir una parte del trascoro. En primer lugar, se trasladó el grupo escultórico de la Anunciación que presidía su puerta de entrada (Capdevila, 1932); unas décadas después fue desmantelada toda la fachada occidental, dejándose in situ las laterales con sus correspondientes fragmentos de sillería. El objetivo de los reformistas del espacio catedralicio se había conseguido, permitiendo tener una perspectiva continua de la nave desde los pies hasta la capilla mayor, pero a costa de despiezar una de las estructuras de trascoro más antiguas e interesantes de entre las conservadas en territorio peninsular hasta la segunda mitad del siglo xx (Figs. 1 y 2). Los estalos occidentales -incluyendo la cátedra arzobispal- se reinstalaron a los laterales de la capilla mayor, en el tramo previo al transepto, en tanto

que su muro de cierre fue desmontado y remontado parcialmente. Los paños laterales y parte de su escultura se reubicaron a ambos lados del tramo previo del ábside principal (figs. 3 y 4), mientras la puerta de entrada se depositó en el Museu Diocesà de Tarragona².



Fig. 1. Catedral de Tarragona. Vista de la fachada occidental del trancoro en 1960 © Archivo Oronoz.



Fig. 2. Catedral de Tarragona. Vista de la nave en la actualidad, sin la fachada del trancoro.

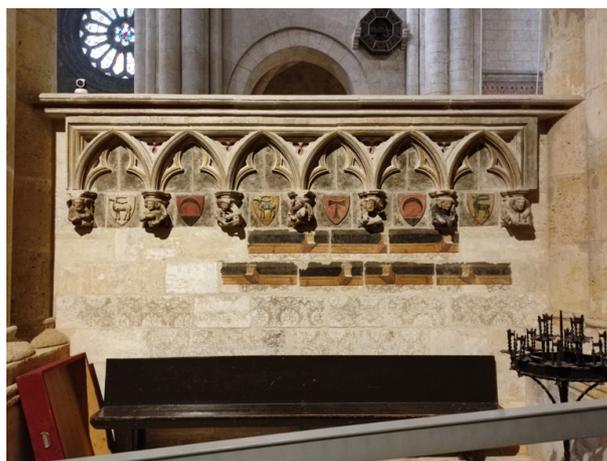


Fig. 3. Catedral de Tarragona. Fragmento de la fachada del trancoro reinstalado en el intercolumnio sur de la capilla mayor.



Fig. 4. Catedral de Tarragona. Fragmento de la fachada del trancoro reinstalado en el intercolumnio norte de la capilla mayor.

Pero este traslado contemporáneo vino precedido por otro, en los orígenes del trancoro que nos ocupa. A finales del siglo XIII, el cabildo de la catedral de Tarragona decidió reubicar su sillería de coro en la nave de la catedral, desde su posición original en la profunda capilla mayor. La acción no se llevó a término hasta las primeras décadas del siglo XIV, debido a una más que probable disensión al respecto dentro del propio cabildo y a la evolución de las obras de las naves catedralicias, entonces en proceso de finalización (Carrero,

² Con mi agradecimiento a Andreu Muñoz Melgar, director del Museo, por todas las facilidades dadas para la elaboración de este trabajo.

2009). Hasta entonces, la catedral había contado con un cierre de coro para la sillería que ocupaba el tramo recto del presbiterio románico, documentado a partir de los terribles enfrentamientos entre el obispado y el cabildo que, durante el siglo XIII, tuvieron lugar en su interior (Carrero, 2022).

El traslado coral de entre los siglos XIII y XIV supuso una radical revisión del espacio interior de la catedral, al liberar espacialmente el altar mayor derrocando el trascoro y levantando uno nuevo en la nave central, produciendo una cesura del espacio celebrativo que a partir de ahora incluiría al transepto como el lugar de recepción de los fieles.

El nuevo trascoro se articuló mediante un gran paño de muro, rematado por una cornisa de ménsulas sosteniendo arcuaciones que albergan escudos. Como era habitual, a occidente se abrió una puerta monumental que servía de marco escénico a la salida y entrada de las procesiones capitulares, en tanto que hacia el transepto se levantaron dos grandes púlpitos que enmarcaban escénicamente el diálogo litúrgico con el presbiterio. Sobre el muro oeste del conjunto, una suerte de trampantojo representaba un envigado dispuesto en perspectiva central, del que colgaban brocados pintados. Ocultos tras siglos de encalados, en una restauración mediado el siglo XX reaparecieron las vigas y cortinajes, aunque, con el traslado del muro del trascoro en 1963, sus sillares fueron reubicados en desorden, tal y como podemos verlos hoy en día (Figs. 3 y 4). En cualquier caso, los restos pictóricos delatan la intención de crear la ilusión de un telón, que caía desde la imaginaria línea de canes de las vigas, articulando así el muro ciego del trascoro y sirviendo de fondo a los presumibles altares que hubo a ambos lados de la puerta. En los laterales norte y sur del trascoro, el gran muro pétreo que separaba la sillería de las naves quedó dispuesto para recibir las inmediatas fundaciones privadas, de las que conservamos los restos de sus ciclos pictóricos (Coll, 1994; Buttà, 2014).

A la vez que se levantaba el trascoro, se talló en madera la sillería que lo iba a ocupar. La podemos suponer organizada en dos registros de estalos, aunque no hemos conservado resto alguno tras ser sustituida por

el lujoso mueble de medallones decorativos tallado por la familia de escultores Gomar que, a finales del siglo XV, marcó un nuevo periodo de obras en la catedral, emparentándola con obras paralelas en las seos de Zaragoza y Lérida (Companys y Montardit, 2000; Fité, 2000: 188-190).

La cronología del conjunto coral está fijada entre su proyecto a finales del XIII y su efectiva elaboración a comienzos del XIV, descrita por la colección heráldica dispuesta sobre la fachadas del trascoro y en los púlpitos. Además de situarla en las primeras décadas del trescientos, los escudos revelan que el cierre pétreo fue una obra conjunta entre el arzobispado y el cabildo, con la presencia de las armas de preladados, dignidades y canónigos, para los que contamos con la aproximación prosopográfica realizada por Salvador Ramon (Ramon, 2000). De facto, la heráldica del trascoro merecería un estudio de conjunto que terminara de identificar algunas de las armas y a sus propietarios. Recogiendo a los más significativos, junto a la Tau del cabildo se distribuyen los escudos de los canónigos Hug de Cervelló (1219-1334), Berenguer de Calders (1303-1325) y Ramon d'Avinyò (1317-1322), del deán y pavorde Gerau de Rocabertí (1309-1341), del sucentor Berenguer de Cardona (1317-1330), del pavorde Jofre de Cruïlles (1310-1323), del arcediano Arnau de Montoliu (1322-1327) y del arzobispo Ximeno de Luna (1317-1327). Por fin, en el púlpito sur también aparecen las armas del infante Joan de Aragón (1327-1334), bajo cuya prelatura se coincide en datar la finalización del conjunto (Capdevila, 1935: 18). Aragón consagró la por fin finalizada catedral en junio de 1331, en presencia de la casa real y los obispos del entorno -fecha en la que el trascoro ya estaba en la nave-, a la par que daba inicio una pequeña reforma litúrgica que debió afectar a la organización interna del coro (Blanch, 1951: II, 29 y 36; Carrero, 2022).

UN CONTEXTO PARA EL TRASCORO Y SUS ARTÍFICES

Josep Vives i Miret atribuyó la autoría del conjunto del trascoro a la maestría de Reinard des Fonoll,

cantero inglés documentado en el Camp de Tarragona y alrededores entre 1331 y 1373. Vives esbozó un estudio atribucionista y por ende biográfico del maestro inglés, al que convertía en autor de un buen número de obras en una dilatada geografía, entre las que estaban las ménsulas que remataron la estructura del coro (Vives, 1969). La hipótesis de Miret, que interpretaba a Fonoll como escultor y arquitecto, se basó en las supuestas concomitancias estilísticas e iconográficas entre nuestras ménsulas y el claustro de Santes Creus, documentada obra del maestro a excepción de su tardía y flamígera galería de poniente (Puig, 1921-1926; Español, 1985).

No todos los autores defienden la atribución al maestro Reinard del conjunto escultórico del trascoro tarraconense. De hecho, de entre el catálogo realizado por Josep Vives, las ménsulas no son más que una nota al pie en la obra del Des Fonoll escultor, que sólo ha sido recogida en alguna alusión posterior. No en vano, la figura del artista se ha revisado después, destacando que su documentada titulación como *magister operis* debería reinterpretar su personalidad hacia el arquitecto y no el escultor, eso sí, con un notable grupo de escultores en su entorno (Liaño, 1991; Martínez de Aguirre, 2009: 145-146; Carbonell, 2012: 99-102; Conejo, 2016: 227; Sánchez, 2020: 88-90).

A pesar de todo, Des Fonoll sí fue documentado finalmente al frente de obras en la catedral de Tarragona, pero en la tardía fecha de 1373 (Liaño, 1991), cuarenta y dos años después de su primer documento conocido en Santes Creus y a más de sesenta años de haberse finalizado la obra del trascoro. Precisamente, los años transcurridos entre estos dos documentos -el de Santes Creus y el de la catedral- coinciden con unas décadas de febril actividad constructiva en la seo. No solo se habían cerrado las naves o se levantaba el cimborrio, también que había comenzado a abrir su perímetro a capillas entre contrafuertes y a uno de los grandes proyectos edilicios del momento: la reconstrucción del ábside norte de la cabecera como capilla de los Sastres o de Santa María, dedicada a albergar a la liturgia mariana en la catedral (Liaño, 1991: 387-400).

ESCULTURA DESUBICADA. LAS MÉNSULAS DEL TRASCORO

Como veíamos líneas atrás, durante su traslado contemporáneo, el conjunto del muro de cierre del trascoro fue dividido en dos grupos. Catorce de las dieciséis ménsulas, sus arcuaciones y buena parte de los sillares fueron instalados entre los intercolumnios de capilla mayor de la catedral. Mientras, las dos ménsulas restantes, la puerta del coro con sus correspondientes capiteles y las ménsulas de su guardapolvos pasaron a los fondos del Museu Diocesà de Tarragona. Como puede comprobarse a partir de las fotografías antiguas, en la nueva ubicación del presbiterio se respetó el orden original con el que estuvieron dispuestas. También puede observarse que las dos no instaladas en su nueva ubicación son las de los extremos derecho e izquierdo del conjunto.

Cada ménsula representa a un personaje que, a modo de atlante, sostiene el cimacio sobre el que recaen los boceles de las arcuaciones. Tras la restauración de comienzos de 2000, destaca la cantidad y calidad de la policromía que aún conservan, a pesar de su azarosa vida (Figuerola y Gavaldà, 2007: 145-146). En siete de las ménsulas aparecen los músicos instrumentistas estudiados por Montserrat Canela (2007: 33-38). Ocho más representan el hecho litúrgico, la voz cantada, la escucha y -así lo interpretaremos- su posibles efectos, interpretados por personajes identificables como canónigos según revela su traje capitular que, afortunadamente, tenemos bien documentado desde fechas tempranas (Ramon, 2000: 244-248). Por fin, la ménsula restante representa una sirena amamantando a una cría.

Haciendo una breve descripción de todas ellas³, en la ménsula de la derecha del muro sur (Fig. 3), hay un personaje revestido con vestimentas litúrgicas, con la estola cayéndole sobre el hombro y brazo izquierdos, y que sostiene un libro que presumimos importante, lujosamente encuadernado y con herrajes destinados

³ Usamos el vocabulario musical castellano estudiado por Pepe Rey (2010).

a mantenerlo cerrado (Fig. 5). En la siguiente ménsula, un canónigo se lleva la mano al oído en actitud de



Fig. 5. Catedral de Tarragona. Ménsula de la fachada occidental del trascoro. Ministro portador del libro.



Fig. 6. Catedral de Tarragona. Ménsula de la fachada occidental del trascoro. Canónigo a la escucha.

escucha, dejando bien visible su traje talar, abotonado en pecho y mangas (Fig. 6). A su izquierda, barbado y coronado se encuentra el tañedor de vihuela de arco, al que sigue el que sopla una gaita de fuelle. Después se suceden el que toca una flauta de tres agujeros con su tamborete, otro pulsando un canon entero y por fin, un personaje alado tocando una guitarra. En el conjunto del lado norte (Fig. 4), la primera ménsula a la izquierda tiene a un eclesiástico, revestido con alba y cantando a todo pulmón (Fig. 7), le sigue uno tocando unos “baçines”, otro que parece coronado y golpea un panderete con sonajas, un cuarto soplando una trompa, un quinto con traje talar llevándose las



Fig. 7. Catedral de Tarragona. Ménsula de la fachada occidental del trascoro. ¿Lector?

manos al rostro y gesticulando con expresión de horror (Fig. 8) y el sexto -posiblemente el lector- viste dalmática y sostiene un rollo de pergamino abierto (fig. 9). Un último personaje viste hábito y cogulla y sostiene un libro entre las manos (Fig. 10). De las dos ménsulas conservadas en el Museo, la primera -la que estuvo originalmente en el extremo meridional del trascoro- representa a un personaje clérigo con traje talar y brazos cruzados (Fig. 11). La segunda, la

del ángulo izquierdo, es la sirena amamantando a una cría que citamos líneas atrás (Fig. 12).



Fig. 8. Catedral de Tarragona. Ménsula de la fachada occidental del trascoro. Canónigo con expresión de horror.



Fig. 9. Catedral de Tarragona. Ménsula de la fachada occidental del trascoro. Canónigo lector.



Fig. 10. Catedral de Tarragona. Ménsula de la fachada occidental del trascoro. Canónigo regular.



Fig. 11. Catedral de Tarragona. Ménsula de la fachada occidental del trascoro. Canónigo (Museu Diocesà de Tarragona).



Fig. 12. Catedral de Tarragona. Ménsula de la fachada occidental del trascoro. Sirena amamantando cría (Museu Diocesà de Tarragona). Foto: Andreu Muñoz Melgar.

El conjunto también incluye las dos ménsulas del guardapolvos de la portada, obra del mismo taller y con una continuidad temática clave a la hora de exponer sus directrices interpretativas. En izquierda se esculpió un tañedor de viola de arco con patas de león (Fig. 13), mientras en la derecha se ubicó la más desconcertante de todas: la imagen de un hombre que, como si se sostuviera una máscara entre las manos, muestra al espectador la cabeza de un ser fantástico catalogado tradicionalmente como una arpía, cuyo cuerpo yace a sus pies (Fig. 14).

LAS MÉNSULAS DE LA CAPILLA DE LOS SASTRES

El grupo escultórico no acaba aquí, ya que la serie de ménsulas de la fachada occidental tuvo continuidad en las laterales del trascoro, al menos en proyecto. De la capilla de los Sastres nos interesa su cronología, desde



Fig. 13. Catedral de Tarragona. Ménsula de la portada occidental del trascoro. Animal fantástico tañendo la viola (Museu Diocesà de Tarragona). Foto: Andreu Muñoz Melgar.



Fig. 14. Catedral de Tarragona. Ménsula de la portada occidental del trascoro. Sirena vencida (Museu Diocesà de Tarragona). Foto: Andreu Muñoz Melgar.



Fig. 15. Catedral de Tarragona. Capilla de la Virgen o de los Sastres. Vista general.

el inicio de la obras en 1359 durante el pontificado de Pere de Clasquerí (1357-1380), hasta las más tardías realizaciones del retablo y las vidrieras y pintura imitando ventanales (Sánchez, 2020: 82-89) (Fig. 15).

En su elaboración participaron un buen número de los artistas más relevantes de la Tarragona de la segunda mitad del XIV, pero nuestro interés se centra en unas piezas que, aún integradas en su fábrica, ni siquiera fueron talladas para la capilla. Se trata del conjunto de quince ménsulas -doce visibles, más las tres ocultas por el retablo mayor arrimado a la pared quizás en fechas tardías- que sostienen la imposta de arcos conopiales que remata el primer cuerpo de su estructura (Fig. 16).

Como muy bien apuntó Antoni Conejo (2016: 241-242, n. 183), el estilo de estas ménsulas nada tiene que ver con el de la escultura del resto de la capilla, como denota su simple comparación con los capiteles de soporte que las acompañan. Son obra de un taller previo al resto, que entronca con la escultura de entre los siglos XIII y XIV y que, en mi opinión, no fue otro que el encargado de la obra del trascoro, como revelan tanto su estilo como su mensaje. Que aparezcan en la capilla de los Sastres puede deberse a dos razones. La primera, que se tallaran a destajo y, sobrando en una fábrica catedralicia en obras, fueran amortizadas como material de uso rápido en este primer cuerpo de la capilla. La segunda opción tiene que ver con su origen. Las ménsulas se tallaron para rodear toda la estructura



Fig. 16. Catedral de Tarragona. Conjunto de ménsulas en el cuerpo bajo de la capilla de los Sastres.



Fig. 17. Catedral de Tarragona. Muro lateral norte del trascoro.

pétreo del coro, siguiendo el estilo y completando la iconografía de la cornisa de arcos de la fachada occidental. Si atendemos a la cronología de la heráldica, la obra quedó sin rematar muy posiblemente en la década de los treinta del *xiv* y las ménsulas preparadas para articular la cornisa de sus muros laterales se reutilizaron en la obra de la capilla de los Sastres, hecho que explica el poco airoso remate del muros del lateral sur del trascoro, zona que mejor ha conservado su imagen original (Fig. 17). Era el mismo sistema organizativo visible en los muros laterales del algo posterior trascoro de la catedral de Barcelona, que en su fase más antigua se articuló mediante arcos ciegos sobre ménsulas representando santos y profetas, alternadas con capiteles vegetales (Terés, 1987; Carbonell, 2000-2001: 123-124).

A pesar de haber llegado a nosotros en peor estado de conservación, las doce ménsulas reutilizadas también representan a personajes como atlantes, en las mismas posturas que las conservadas de la fachada del trasco-

ro occidental, con la misma concepción volumétrica, modelo de talla y viveza gestual (Fig. 18). Pero su relación con éstas no se limita a cuestiones de estilo, ya que integran un programa iconográfico unitario. Todas representan a personajes vinculados con la liturgia, el canto y, también, la funcionalidad del coro capítular.

Comenzando la descripción por el lado norte -donde se concentran las seis ménsulas más deterioradas-, la primera figura a un hombre barbado, cubierto con la cogulla y cantando la música del libro que sostiene entre las manos. La siguiente, representa a un personaje sonriente con traje talar, que enrolla un pergamino que se despliega por su rodilla derecha. En la tercera ménsula, el trasunto litúrgico-musical del coro se amplifica. Un hombre calvo y barbado gesticula el canto con la boca abierta, cubierto con la capa pluvial ajustada por un lujoso broche y sosteniendo los restos de un báculo la mano izquierda, en tanto que con la derecha -hoy perdida- debía hacer indicaciones al resto del coro (Fig. 18). Se trata de la representación del cantor del

cabildo, que dirigía el coro ataviado con su capa y el bordón o cetro de plata con el que marcaba el ritmo. La cabeza del bordón ha desaparecido, impidiéndonos ver si su tradicional perfil en forma de tau se representó como una lujosa pieza de orfebrería, intención que sí queda clara en el broche con el que sujeta la capa pluvial.

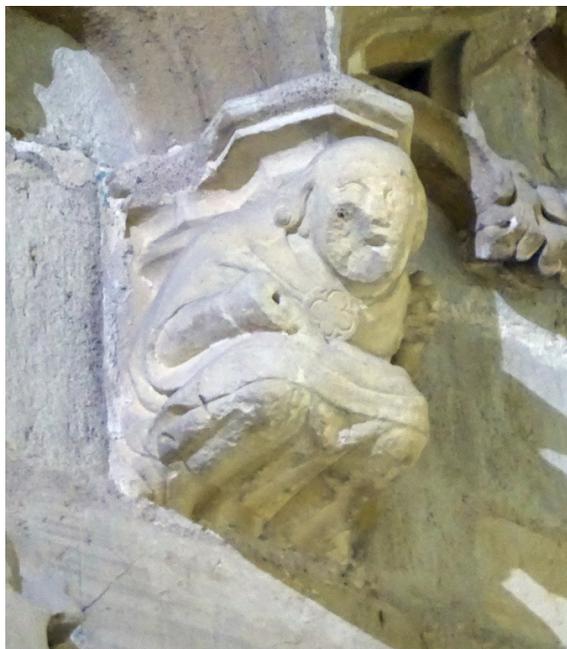


Fig. 18. Catedral de Tarragona. Capilla de los sastres. Ménsula del cantor.

En la cuarta ménsula, un cantor simple debía sostener un libro o cartela entre sus desaparecidas manos. En la siguiente, un canónigo cubierto con la cogulla apoya la cabeza en su mano izquierda (Fig. 19). La figura del quinto canónigo se encuentra muy deteriorada. Reposa su mano izquierda sobre la rodilla, habiendo perdido la derecha. Dada la mala conservación de la pieza no podemos confirmar, como parece, que vistiera ropas litúrgicas. La siguiente ménsula se conserva mucho mejor, con visibles restos de policromía. Se trata de un canónigo vistiendo capa con cogulla y que sostuvo algo entre sus desaparecidas manos. La octava imagen representa a un clérigo que sujeta un largo pergamino sobre sus rodillas. Ha

perdido la mano derecha, pero muy posiblemente se hallaba escribiendo, al igual que el canónigo figurado en la siguiente ménsula, que se conserva completo y escribe sobre el pergamino. En la décima ménsula (Fig. 20), otro cantor con su capa pluvial fijada mediante un gran broche de orfebrería canta dirigiendo su vista hacia la derecha, habiendo perdido el báculo. Las dos últimas ménsulas, que también muestran restos de policromía, son dos canónigos que debieron tener los consiguientes libros litúrgicos entre las manos, hoy desaparecidos.



Fig. 19. Catedral de Tarragona. Capilla de los Sastres. Canónigo.

La presencia de dos cantores con sus vestimentas litúrgicas es especialmente interesante. El cantor, el viejo *praecantor*, capiscol (*caput scholae*) o chantre era una figura honorífica dentro de la estructura capitular que, además y dependiendo de la organización interna de cada catedral, podía presidir uno de los laterales del coro u ocupar el estalo inmediato al del deán. Como todas las dignidades, el cantor no realizaba un oficio,



Fig. 20. Catedral de Tarragona. Capilla de los Sastres. Cantor.

sino que gestionaba la prebenda delegando el trabajo en un sucentor o sochantre, que se encargaba realmente del canto en la catedral per se o mediante un maestro de canto contratado. Pero esta realidad, bien conocida a través de estatutos capitulares, choca con cierta legislación. Remontándonos al siglo VII, Isidoro de Sevilla habla del *praecentor* y el *succentor*, ambos considerados responsables del canto: el primero entonaba y el segundo le seguía (Fassler, 1985: 31).

Aunque se ha considerado que la definición recogida en las *Etimologías* era de cariz clerical frente a un modelo monástico en el que sólo hubiera un responsable del canto, lo cierto es que otras fuentes -documentales e iconográficas- nos hablan de esta misma duplicidad. El costumbrero de Einsiedeln cita un cantor y un hebdomadario responsable del canto -*cantorem et ebdomadarium cantus*-. El *Liber Tramitis* del siglo XI también atribuye al responsable de los armarios de libros del

coro cierto papel respecto al canto, en compañía del cantor titular. Además, la posibilidad de vestir capa no quedaba reducida al cantor, sino que la misma fuente afirma que en determinadas festividades hasta ocho cantores podían vestirla, pudiendo variar el número de capas durante momentos concretos de la celebración (Fassler, 1985: 40-41 y 44). No en vano, la entrega de la capa terminó siendo un gesto ritualizado, en el que el responsable del armario de las vestimentas se la colocaba sobre los hombros a aquéllos que podían portarla. En la documentación de distintas catedrales peninsulares, la importancia de las festividades es reflejada en función del número o de la calidad de las capas utilizadas en su celebración, alusiones que -por ejemplo, en Toledo- podemos encontrar desde en fundaciones de misas particulares, hasta en libros de aniversarios u ordinarios litúrgicos (Pérez, 2001). Cuanto mayor fuera el número de capas o más lujoso su tejido, mayor

importancia tenía la fiesta. En las grandes festividades, tanto el cantor o chantre como el sucentor o sochantre podían vestir capa y portar el cetro, ya fuera de modo totalmente simbólico, esto es, como atributo de su cargo, ya como efectiva herramienta con la que indicar la entrada del coro en el diálogo cantado.

Las representaciones de la dignidad de cantor no son muy habituales fuera de iniciales miniadas en libros litúrgicos. Ya en el siglo xv, el chantre de la catedral de Laon Pierre de Wissant († c. 1413-1420) se hizo pintar báculo en mano en el retablo que presidía su capilla funeraria (Carrero, 2019: 69-70). También Richard de Visch de la Chapelle (c. 1510), cantor de San Donatiano de Brujas, quiso subrayar su cargo como cantor en el retablo que comisionó a Gerard David para su altar de Santa Catalina, en la capilla de San Antonio y San Donatiano de la gran parroquial brujense (Londres, National Gallery). Allí aparece arrodillado ante la Virgen, con el misal, el bonete y el bordón depositados en el suelo. El lujoso remate del báculo está fundido en oro, representando una Trinidad Paternitas entre las figuras del propio cantor y de un santo cardenal.

Volviendo a nuestro asunto, es decir, a la presencia de dos cantores en las ménsulas del coro tarraconense, vemos que en las grandes festividades varios cantores visten capas, pero ¿qué dos podían llevar el báculo? Recordemos aquí de nuevo la legislación isidoriana. En buena parte de los ceremoniales se recoge el diálogo entre dos coros, es decir entre los dos laterales de la sillería coral. En este sentido parece poder interpretarse la procesión representada en una tabla, fragmento de un retablo, hoy conservada en el Museo de Poblet. La comitiva discurre por la galería de un claustro, integrada por la comunidad -ministros y oficiante-, los hermanos legos rodeando al abad mitrado y una pequeña comunidad de laicos (Carrero, 2016: 154-155). Entre los primeros, dos personajes marchan en paralelo vistiendo sus capas y portando los báculos de cantor, representando a los dos coros según el orden prestablecido de la procesión.

Hay otro testimonio figurativo procedente de la liturgia monástica, que me indica mi amigo el musicólogo Alberto Cebolla. Se trata de la tabla procedente del monasterio oscense de San Victorián y que hoy se conserva

en el Museo Diocesano de Barbastro. Realizada hacia 1518, representa la muerte del Santo, siguiendo una iconografía común para escenas semejantes de otros santos, como la muerte de san Bernardo, de san Benito o de san Francisco. Victorián yace en su celda, adonde la comunidad ha ido a buscarle en procesión. Encabezándola, cuatro monjes van revestidos con capas: el oficiante se sitúa a los pies del lecho, en la cabecera está el monje cruciferario y en el frente los dos cantores -uno mayor y otro más joven-, ataviados con sus capas y cetros leen del mismo libro de canto, quizás recogiendo el *Subvenite Sancti Dei* de la liturgia funeraria.

Por lo tanto, las ménsulas representando a cargos corales que fueron reutilizadas en la capilla de los Sastres completan al primer conjunto de imágenes de cánones, que se mantuvo en su fachada occidental del trascoro. Que el previsto remate de sus muros norte y sur -del que a todas luces proceden- no se finalizara pudo tener que ver con la concentración de esfuerzos en llevar a término la obra catedralicia que, como vimos líneas arriba y según delata la heráldica, coincidió cronológicamente con la terminación del cierre coral. En cualquier caso, su interrupción no afectó a su evolución posterior. De inmediato se fundaron las capillas funerarias de su exterior -de las que conservamos conjuntos pictóricos datados mediado el siglo xiv (Buttà, 2014)-, en tanto que, según proponemos aquí, la escultura ya tallada se aprovechó como material de acarreo en la primera fase constructiva de la gran obra de los Sastres.

Como indica Emma Liaño, la capilla de los Sastres o de la Virgen fue un espacio edificado para consolidar los oficios marianos en la catedral que, por otra parte, habían ido adquiriendo una radical importancia según delata la documentación litúrgica conservada desde la consuetud del obispo Ximeno de Luna (1317-1327) (Liaño, 1991: 397-399). Sin dudar de que estos oficios ya existían en fechas previas, la construcción de una capilla específica de la Virgen pone de manifiesto la consolidación de un ritual mariano que tendría a la postre como puntos focales la capilla de los Sastres y la de la Virgen del claustro, en el seno de la clausura canonical tarraconense. En este sentido, nuestro

grupo de cantores debieron ser muy bienvenidos en su cambio de ubicación desde el proyecto original del trascoro hasta un espacio con una significación litúrgica tan marcada y que, como delatan las consuetas de la catedral, establecía un diálogo litúrgico con el propio ámbito coral (Massip y Rico, 2014).

MÚSICA SACRA Y MÚSICA PROFANA EN EL TRASCORO TARRACONENSE

Nuestro conjunto de treinta ménsulas -incluyendo las dos en el guardapolvos de la portada- pueden organizarse desde una doble perspectiva temática. Por una parte, se encuentran los eclesiásticos: el sacerdote de libro -con la estola bien visible-, el diácono lector, los tres canónigos -quizás dignidades- con traje talar, el cantante -que bajo el alba deja ver su atuendo canónico-, los dos cantores con sus báculos y capas pluviales sujetas con broches, los cinco que a todas luces mantuvieron libros entre las manos, el que se lleva las manos al rostro expresando su horror, los tres que visten hábitos con cogulla y, por fin, los dos que escriben sobre sus regazos y el que enrolla el pergamino sobre su rodilla. Entre todos parece perfectamente representado el clericato básico de una catedral: los oficiantes, canónigos de cabildo mayor con sus trajes talares y los que deben ser un miembros del clero menor, el canonicato regular que vivía en el claustro de la catedral, con sus cogullas (Carrero 2022). Además, citan claramente la actividad llevada a cabo en el interior de un coro: el acto litúrgico, la celebración religiosa y la reunión del cabildo, con todos sus integrantes en la esfera capitular.

Por otra parte, se encuentran los músicos concentrados en la fachada occidental: intérpretes de instrumentos que en principio no se usaron en la música sacra, a los que debemos añadir al violista alado de patas y cola de león y el fascinante personaje que muestra el rostro del ser híbrido vencido ante el público. Tratando de cerrar el círculo, la ménsula con la sirena que amamanta a su cría del extremo norte. Merece la pena detenerse sobre este personaje, del que la literatura al uso no suele dar demasiadas interpretaciones. La tradición medieval

de la sirena amantando está atestiguada a partir de testimonios escultóricos y pictóricos: en la portada de la capilla de san Nicolás, en la catedral de Friburgo (s. XII), en la de la fachada sur de la colegiata de Santa Ursanne cerca de Basilea (c. 1200), en otro relieve conservado en la propia catedral de Basilea o, ya a finales del siglo XIII, en la miniatura marginal del salterio Alphonso (c. 1284) (British Library, Add 24686, f. 131).

La gran diferencia entre los ejemplos medievales citados y la tradición clásica se basa en una fascinante tergiversación iconográfica. De hecho, aunque la figura de la sirena amamantando ha sido reconocida en el mundo grecorromano (Olmos, 2000-2001: 364), en realidad la sirena antigua no amamantó. En su versión de divinidad del ultramundo, se encargaba de recoger los cuerpos de los héroes muertos que transportaba en su seno. Así fue representada en diferentes sarcófagos y cerámicas de claro carácter funerario y que, por tanto, invocaban su carácter ctónico guiando a las almas al más allá (Hofstetter, 1990: 22-24, 26-28, 243-244, 248, 255-256, 293-294 y 390-391, n. 1131). Cuando la imagen de la sirena ave -transportando un alma entre sus brazos hasta el ultramundo- se reinterpretó en la forma de una sirena pez amamantando a una cría excede las intenciones de este texto. Creo que hay mucho de contaminación iconográfica, quizás ya detectable en época previa, pero el caso es que desde el siglo XII y sin base literaria alguna en bestiarios u otros textos al uso (Malachaverría, 1986: 132-137; Martín, 2014; Kume, 2018: 50-51), la trasmutación de la sirena ave clásica llevando al difunto entre sus pechos se tradujo en sirena pez que amamanta a una cría. Como tal, pasó a engrosar el repertorio de seres híbridos en los márgenes de las artes figurativas del medievo, llegando a confundirse con una escena de la historia artúrica de Melusina, cuando el hada fue miniada dando el pecho a uno de sus hijos bajo su imagen sabatina de ser híbrido con cola de serpiente, pez o dragón (Bain, 2017).

Hecha esta aclaración y minimizando el hecho de que la sirena tarraconense se figurara en su versión lactante, destaquemos que no hace más que insistir en su significado primordial, el de tratarse de un ser monstruoso que con su canto atraía a los desprevenidos

marinos con la intención de devorarlos. En el canto se halla la clave. A esto añadamos la reinterpretación del ser fantástico, cuya cabeza es mostrada por un personaje masculino en el guardapolvos de la portada de nuestro trascoro (Figs. 14 y 21). Aunque tradicionalmente se haya catalogado como una arpía, el contexto permite reconducir su lectura hacia una sirena ave con la que las arpías compartían un tipo de representación difícilmente distinguible (Mateo y Quiñones, 1987)⁴. A nuestro interés y en un medio

⁴ De hecho, distinguir una sirena ave de una arpía es tan dificultoso como hacerlo entre una sirena pez y una nereida.

con una impronta litúrgico-musical tan importante como es el muro de cierre del coro, sus versiones acuática y ornitológica pudieron compartir escenario, del mismo modo a como lo hacen en la ilustración del bestiario de Pierre de Beauvais de 1285, donde la sirena cantora y la que tañe un arpa, como sirenas pez, son sobrevoladas por la sirena ave que sopla un cuerno (Lorenzo, 2007: 50, fig. 4). Son las tres sirenas de Apolodoro -que tanto éxito tuvieron en los tratados posteriores como recogió Isidoro de Sevilla-, que cantaban, tocaban la flauta y la lira, comprendiendo así toda la música vocal e instrumental.



Fig. 21. Catedral de Tarragona. Ménsula de la portada del trascoro (Museu Diocesà de Tarragona).
Foto: Andreu Muñoz Melgar.

Pero examinemos la ménsula tarraconense en detalle. Nuestro protagonista -tocado con la típica red con la que la moda del doscientos cubría el cabello- no lucha con la sirena, al contrario, sujeta su cabeza entre las manos, mostrándola al público después de vencerla. No en vano, el cuerpo inerte del animal aparece en la zona baja de la ménsula sin mostrar ninguna actitud beligerante. El rostro de la sirena ave es hermoso, sólo afeado por el rictus de las arrugas de su frente. A partir de la recomendación de san Leandro a su hermana Florentina, Josemi Lorenzo Arribas nos recordaba que “ante las sirenas, siempre [hay que] huir”, algo que no respetó nuestro personaje de la portada tarraconense, que sujeta a la sirena ave por la cabeza mostrándonosla victorioso tras vencerla. No vemos si lleva sus oídos tapados con cera, como si fuera un Ulises dándonos ejemplo o, mejor, un Jasón que hubiera usado como arma contra la difunta sirena la música del coro. En ambas posibilidades, nuestro personaje se habría aculturado en tanto que buen cristiano, vencedor de los tentadores cantos (Mateo y Quiñones, 1987: 44-45; Lorenzo, 2007: 44). El cuerpo del animal yace acoplado a la parte inferior de la ménsula, pudiendo ser contemplado por el espectador que se situara ante la portada, mientras el héroe victorioso le mostraba el rostro inanimado de la bestia.

FANTASÍAS ESCULPIDAS Y MINIADAS

No cabe duda de que el violista de cuerpo de león en el guardapolvos de la portada, el violista dotado de alas que vimos en su ménsula y las respectivas escenas de sirenas se inspiran en la tradición iconográfica de las *marginalia* que poblaron los manuscritos de la época. Es un aspecto en el que se ha insistido denodadamente para la escultura tarraconense inmediatamente posterior, como la del claustro de Santes Creus (Mallart, 1990; Baluja y Oliver, 2008; Liaño, 2013-2014), o que podríamos desarrollar por extenso en espacios coetáneos, como las capillas del claustro de la catedral de Burgos y sus epítomes en las ménsulas de los conjuntos claustrales de las de León y Oviedo (Franco, 2008) o en las abadías cistercienses de Rueda y La Oliva.

En Burgos, las escenas bélicas, cinegéticas o cortesanas esculpidas en las ménsulas de la capilla claustral de Santa Catalina son un ejemplo paradigmático, que Rocío Sánchez Ameijeiras ha relacionado con la historia de Blanca Flor, siguiendo relatos caballerescos de época (Sánchez, 2012). De haber historia, es decir, si efectivamente plantean una narración continua, ésta no se detuvo en las ménsulas. Continúa con episodios semejantes tallados en la cornisa corrida de la capilla, visible desde su cubierta. Sin salir del claustro, lo singular o caprichoso de los episodios esculpidos en Santa Catalina puede ponerse en relación con el violero de raza negra que hace de ménsula en la portada de la capilla de san Juan, en las cabezas de una doble pareja blanca y negra en la sacristía de la capilla del Corpus Christi o en otra decoración marginal de la que puebla la escultura claustral. Todas tratan asuntos iconográficamente independientes, que se añaden al unitario mensaje funerario de las ménsulas del primer proyecto de claustro, trazado hacia 1275.

En las ménsulas y capiteles de los claustros de las catedrales de Burgos, León y Oviedo y de las abadías de Santes Creus, La Oliva o Rueda, la ausencia de conexión temática hace que cada pieza esculpida evoque una historia única, marcada casi siempre por su carácter grotesco, extravagante: ya sea la lucha entre animales fantásticos, ya caballeros cazando osos y justando con seres de otro mundo o singulares relatos cortesanos. Es el mismo sentido de reunión de escenas de procedencia diversa que podemos encontrar en las bóvedas laterales de la sala de reyes de la Alhambra, en un contexto áulico musulmán, pero originadas en el mismo contexto cultural que la escultura que aquí tratamos, sea cual fuere su interpretación (Dodds, 2008; Robinson, 2008; Rodríguez, 2008; Vallejo, 2014).

En todos los casos y como se ha insistido, la relación con la *marginalia* que pobló la miniatura de la época es más que evidente, tanto a nivel iconográfico -los motivos se repiten-, como a su relación con el medio que las acoge. En nuestro caso, la ilustración con historias grotescas de los márgenes de un folio, en el que también se está representando un episodio de la historia sagrada, aparece por ejemplo en el libro de Horas de Jean

d'Evreux, donde Jean Pucelle (c. 1300-1355) hizo que el prendimiento o la anunciación compartieran página con historias caprichosas, independientes, carentes de un punto de encuentro (The Cloisters Museum, ff. 15v-16). Se trata de un ideario compartido con toda esta escultura dispuesta al margen de un medio mayor: una iglesia, una capilla, una sacristía o un claustro. Del libro, a la arquitectura.

Las ménsulas del trascoro tarraconense carecen del carácter autónomo que sí es visible por encima de un programa unitario en varios de los ejemplos citados, donde cada escena responde ante sí misma. Efectivamente, las dos ménsulas tarraconenses con sirenas o con animales fantásticos tocando instrumentos comparten un léxico visual común con la miniatura o cierto tipo de escultura monumental o pintura de la época, pero en su lectura hay un hilo conductor que las reúne con las restantes ménsulas del conjunto: la reflexión sobre la naturaleza de la música y la celebración litúrgica en el coro.

SIRENAS, MÚSICOS Y LITURGIA CANTADA EN EL TRASCORO

A pesar haber llegado a nuestros días desubicadas y en un fragmentario estado de conservación, creo indudable que las ménsulas que remataron el muro que cerraba la sillería de coro de la catedral de Tarragona formaron un conjunto iconográfico unitario y complejo. El argumento principal no es otro que la de la música y la celebración litúrgica protagonizadas por el cabildo de la catedral, frente a la música profana, interpretada por varios instrumentistas cuya posición se centraba en la fachada occidental del trascoro. Es tentador señalar que este espacio era el lugar que en las catedrales solía albergar las representaciones más alejadas de la celebración litúrgica canónica y que en Tarragona tiene su lógica esta directa contraposición figurativa entre lo sacro y lo profano, alusión a la festividad y el teatro (Carrero, 2022). La finisecular tradición en contra de los músicos, actores, danzantes y demás gentes dentro del ideario medieval y la legislación sinodal y en

la opinión de clérigos literatos sobre su innecesaria e indeseable presencia, tanto durante festividades como en los oficios, ha sido destacada en la interpretación de capiteles, ménsulas y otra escultura en los márgenes (Martínez de Lagos, 20: 97-99). A la vez, la célebre frase procedente del *Ars Musicae* de Juan Gil de Zamora, criticando cualquier otro histriónico instrumento que no fueran la voz y el órgano, es un resumen perfecto de cómo la prohibición debió ser sistemáticamente rota: *...et hoc solo musico instrumento utitur ecclesia in diversis cantibus, et in prosis, in sequentiis et humnis, propter abusum histrionum, ejectis aliis communiter instrumentis* (Páez, 2009: 69). Como señaló Serafín Moralejo, las relaciones entre Iglesia y mundo profano “fueron contradictorias, ambivalentes o quizá mejor, paradójicas”, cuando la prohibición conllevó siempre no poca admiración (Moralejo, 1985: 417).

Por otra parte, que el trascoro de la catedral de Tarragona albergue semejante corpus de imágenes -en las que la actividad coral religiosa se entrecruza con la música profana- permite destacar el carácter moral del conjunto, a través de la aparición de elementos narrativos como las sirenas, que tientan a través del canto y son vencidas. No está demás subrayar la importancia que se concedió a su peligroso canto en textos como el Bestiario de Philippe de Thaün (c.1119), recogida como tradición vigente en los versos castellanos y catalanes del Marqués de Santillana (1398-1458) y Joan Roís de Corella (c. 1433-1497) (Deyermond, 1993: 124-126; Martín, 2014: 124-125). Era la *música immensurable* que definía Marcos Durán en el siglo xv como el “sonido que fazen los animales brutos assí como las aves, peces cantantes, serenas marinas (...) careciendo de razón y arte no sabiendo el cómo nin por qué” (Lorenzo, 2007: 42).

En nuestro conjunto, la inmensurable música de las sirenas se contrapone a la mensurable de los músicos representados. Cabe insistir en la reiteración con la que, a través de la indumentaria, se nos aclara que los participantes en la narración del trascoro no son otros que los canónigos de la catedral. Incluso entre los seres fantásticos como la ménsula del violista alado con cuerpo de león, que viste el mismo traje talar que los

miembros del clero capitular representado en las ménsulas restantes. Más de lo mismo en alguno de los músicos y, sobre todo, en la vestimenta del vencedor de la sirena, cuyas mangas abotonadas emergen por debajo de la capa de coro. El héroe del trascoro tarraconense, venciendo a la sirena ave quizás conquista toda la música, en la manera en que las femeninas áreas de conocimiento eran conquistadas por hombres (Lorenzo, 2007: 49). La mensurable música religiosa -cantores, canónigos, oficiantes- frente a la inmensurable laica, con sus instrumentos interpretados por medio hombres-medio bestias.

APUNTES Y CONCLUSIONES

Detrás de todo el conjunto hay un ruido de fondo que, incubado en la Iglesia desde siglos atrás, pudo ser el generador de su programa iconográfico. Entre 1317 y 1325, el papa Juan XXII promulgaba desde Aviñón su conocida *Constitutio Docta sanctorum Patrum*, en la que se llamaba al orden respecto a las veleidades que afectaban a la música religiosa de su época, frente al canto llano tradicional. Se trataba de una vuelta de torno más en la documentación monástica que, en los capítulos generales cistercienses desde finales del siglo XII, en los dominicos entre el XIII y el XIV o en la legislación cartujana o carmelita de comienzos del XIV, intentaban desnudar el canto religioso de todo artificio (Gutiérrez, 2014: 18-23). En el texto papal, el excesivo celo en la interpretación medida en el tiempo, el uso de hoquetus, el discanto y la diversidad de notas, se añadían a voces “en lengua vulgar, perdiendo de vista los fundamentos del antifonario y del gradual” (*ut interdum anfiphonarii et gradualis fundamenta despiciant*). De modo semejante y en fechas paralelas se expresaba el tal Jacobo de Hispania en su *Speculum Musicae*, donde los contemporáneos cantores adeptos a efectos polifónicos son criticados duramente frente a la tradición de los *cantus antiquos organicos, conductos, motellos, ...* (Gutiérrez, 2014: 21). Ante tal situación, la constitución papal ordenaba “que en adelante nadie ose perpetrar tales cosas o semejantes en los mencionados

oficios, particularmente en las horas canónicas, y en la celebración de las misas” (*praecipimus, ut nullus deinceps talia vel his similia in dictis officiis, praesertim horis canonicis, vel quum missarum solemnina celebrantur attentare praesumat*) (Klaper, 2010: 147).

En las ménsulas tarraconenses hay una clara segregación entre los músicos ocupados de la celebración litúrgica y los asistentes al coro, frente a los intérpretes de música profana. La concentración de estos últimos en la fachada occidental del coro responde a un guiño visual a la actividad litúrgica fuera de las celebraciones canónicas, que tenía en el trascoro uno de sus escenarios más importantes y en la que instrumentos musicales propios de la música profana eran bienvenidos a la catedral (Carrero, 2022). Pero quizás también tengan que ver con la narración de la sirena vencida, cuyo inapropiado y peligroso canto había sido neutralizado en el trascoro de la catedral del mismo modo a como debían detenerse los excesos en la práctica musical litúrgica.

La opinión y crítica -que no sirvió de mucho- del entorno papal a los excesos interpretativos de la música litúrgica debieron ser bien conocidos en la arzobispal de Tarragona, tanto como para que en las mismas fechas en las que el papado se ocupó de legislar una corriente rigorista de pensamiento estético musical, a través de la *Docta sanctorum Patrum*, en la catedral se creara un programa iconográfico en el que las sirenas -en tanto que peligrosas cantoras de una música tan atractiva como la polifonía, que podía atraer al coro de la catedral hasta hacerlo naufragar- o la música instrumental fueran neutralizadas con el bálsamo de una música coral indudablemente monódica, representada a través de la propia celebración litúrgica figurada en las restantes ménsulas.

Tanto la iconografía marginal de animales fantásticos como la de músicos instrumentistas no son extrañas en el medio monumental religioso que las acogió en capiteles, ménsulas y otros soportes de iglesias y claustros. Más singular es, por el contrario, su concreta presencia en una treintena de imágenes, ocupando un espacio catedralicio común. El compacto grupo de personajes escenificando la liturgia y la música no

había sido estudiado como un conjunto escultórico cerrado, obra de un efectivo y efectista taller con unos rasgos estilísticos claros, que debería tener su propio apartado en la escultura tarraconense de comienzos del siglo XIV. Además, nuestro taller tuvo el encargo de esculpir un mensaje común, una sorprendente parábola monumental sobre la actividad coral, la música en las iglesias y los beneficios de una música sobre otra, representados en el canto de las sirenas y en la victoria sobre sus dañinos resultados. Es una narración no exenta de incógnitas de difícil solución, aunque sólo sean matices dentro de un mensaje general. Por ejemplo, la imagen del canónigo que gesticula (Fig. 8) no sabemos si se horroriza por la música instrumental, por los excesos del canto polifónico, por cómo desafinan sus compañeros o, simplemente, hace burla al espectador o a alguno de sus compañeros de coro, comportamiento por habitual muchas veces penado en las constituciones corales de cualquier catedral.

Por otra parte, no es la primera vez que el canto jugó el papel protagonista en una narración figurada. En la viga del monasterio de Sant Miquel de Cruïlles (Museu d'Art de Girona), entre los siglos XII y XIII una comunidad monástica sale en procesión gesticulando el gregoriano que interpretaban en un momento de la liturgia estacional. Si la viga gerundense pudo representar la ceremonia de consagración de la iglesia, se hizo con la intención de subrayar el carácter sensorial del hecho

celebrativo a través del sonido (Carrero, 2007), algo que también estuvo entre las intenciones del escultor o escultores de Tarragona. De aquí, el especial interés del taller tarraconense en la representación del gesto, desde los cuatro canónigos que cantan a todo pulmón (Figs. 7, 17, 18 y 20), al que se tapa la oreja no sabemos si con la intención de escuchar o de coger el tono antes de iniciar o unirse al canto (Fig. 6).

Una nota final. La figura del melancólico canónigo que, cubierto con la cogulla, descansa la cabeza sobre la mano (Fig. 19) está en las antípodas de la vital acción mostrada en las restantes ménsulas, aunque también forma parte de este repertorio de gestos que animaban la vida coral del cabildo. Todos recuerdan a la gestualidad de los ciclos giottescos (Barasch, 1999) y, en el caso de los cantores, al grupo de frailes que interpretan el canto litúrgico en la escena del milagro de Greccio, en el ciclo de Asís. A través del gesto, en la pintura nos hacen partícipes del esfuerzo, del sonido que surge de sus gargantas o, de nuevo en Tarragona, del efecto directo que éste producía sobre quien lo escuchaba. Tanto en Asís como en nuestra catedral, el escenario no es otro que el de un coro. El del milagro de Greccio, en un cerrado presbiterio tras cuyo cierre coral se produce la escena. En Tarragona, en el monumental cierre pétreo que por iniciativa capitular y arzobispal acogió en la nave central de la catedral la nueva ubicación del coro a comienzos del Trecentos.

BIBLIOGRAFÍA

- BAIN, FEDERIKA (2017): "The Tail of Melusine: Hybridity, Mutability, and the Accessible Other", en Urban, Misty, Kemmins, Deva y Ridley Elmes, Melissa (eds.), *Melusine's Footprint. Tracing the Legacy of a Medieval Myth*, Leiden y Boston, Brill, p. 17-35.
- BALUJA BARREIRO, JOSEP y OLIVER SALAS, JESÚS M. (2008): *Els capitells del claustre de Santes Creus*, Valls, Cossetània Edicions.
- BARASCH, MOSHE (1999): *Giotto, el lenguaje y el gesto*, Madrid: Akal [Cambridge, 1990].
- BLANCH, JOSEP (1951): *Arxiepiscopologi de la Santa Església Metropolitana i Primada de Tarragona*, transc. y ed. Joaquim Icart, 2 vols., Tarragona, Agrupació de Bibliòfils de Tarragona, reed. facs. Tarragona, Excma. Diputació Provincial, 1985.
- BUTTÀ, LICIA (2014): "Un maestro para el ciclo de la Vera Cruz: Nuevas observaciones sobre las pinturas murales del trascoro de la catedral de Tarragona", *Medievalia*, 17, p. 9-38.
- CANELA I GRAU, MONTSERRAT (2007): "Els músics del rerecor de la catedral de Tarragona", *Anuario Musical*, 62, p. 29-38.
- CAPDEVILA, SANÇ (1932): "L'Anunciació del portal de cor de la nostra catedral", *La Cruz*, 27 de marzo, reed. en F. Xavier Ricomà Vendrell (ed.), *Treballs històrics de Mn. Sanç Capdevila i Felip (1883-1932)*. Tarragona, Excma. Diputació Provincial, 1980, p. 53-56.
- CAPDEVILA, SANÇ (1935): *La Seu de Tarragona. Notes històriques sobre la construcció, el tresor, els artistes, els capitulars*. Barcelona, Biblioteca Balmes.
- CARBONELL BUADES, MARIÀ (2000-2001): "Bartolomé Ordóñez i el cor de la catedral de Barcelona", *Locvs Amoenuis*, 5, p. 117-147.
- CARBONELL BUADES, MARIÀ (2012): "Consuetud i canvi en l'arquitectura del Principat de Catalunya a l'entorn de 1400", en Cornudella, Rafael, Macías, Guadaira y Favà, Cèsar (eds.), *Catalunya 1400. El Gòtic internacional*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, p. 95-107.
- CARRERO SANTAMARÍA, EDUARDO (2007): "Imágenes litúrgicas. La viga de Sant Miquel de Cruïlles (Museu d'Art de Girona) y la dedicación de su iglesia", en Alonso-Pimentel, Carmen y Kortadi Olano, Edorta (eds.), *Arte y cristianismo. In memoriam de Juan Plazaola Artola, S.I.*, Universidad de Deusto, San Sebastián, p. 329-340.
- CARRERO SANTAMARÍA, EDUARDO (2009): "Presbiterio y coro en la catedral de Toledo. En busca de unas circunstancias". *Hortus Artium Medievalium*, 15, p. 315-327.
- CARRERO SANTAMARÍA, EDUARDO (2016): "La procesión, memoria litúrgica del Medioevo en la pintura de la Edad Moderna, *QuaDriVium. Revista Digital de Musicología*, 7, (2016), p. 143-158.
- CARRERO SANTAMARÍA, EDUARDO (2019): *La catedral habitada. Una historia funcional del espacio arquitectónico*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- CARRERO SANTAMARÍA, EDUARDO (2022). "La fachada del trascoro de la catedral de Tarragona. Una muda celebración a su puerta", en Alonso Álvarez, Raquel (coord.), *Texto e imagen. Un proyecto interdisciplinar entre la Historia del Arte, la Filología y la Musicología*, Zaragoza, Libros Pórtico, pp. 25-42.
- CASTRO FERNÁNDEZ, BELÉN M. (2013): "Los coros capitulares: Balance de su historia moderna en términos de restauración monumental", *Minius*, 21, p. 119-154.
- COMPANYS I FARRERONS, ISABEL y MONTARDIT I BOFARULL, NÚRIA (2000): *El cadirat de cor de la Seu de Tarragona. Història i iconografia dels medallons*, Tarragona, Indústries Gràfiques Gabriel Gibert.
- DEYERMOND, ALAN (1993): "Las imágenes del bestiario en la poesía de Joan Roís de Corella", en Lorente Medina, Antonio, Romera Castillo, José y Freire López, Ana María (eds.), *Ex libris. Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, Madrid, Dept. de Literatura Española i Teoría Literaria de la UNED, Madrid, I, p. 95-106; reed. en Beltrán, Rafael, Canet, José Luis y Haro, Marta (eds.), *Poesía de cancionero del siglo XV. Estudios seleccionados*, Valencia, Universitat de València, 2007, p. 119-131.
- COLL, GASPAR (1994): "Les pintures murals del rerecor de la catedral de Tarragona: arguments per a una filiació trescentista italianitzant", *D'Art*, 20, p. 253-265.
- CONEJO, ANTONI (2016): "Exordis de les formes falejants en el Gòtic català: un problema irritant", en Terés, Maria Rosa (ed.), *Catalunya i l'Europa septentrional a l'entorn de 1400. Circulació de mestres, obres i models artístics*, Roma, Viella, p. 197-280.
- DODDS, JERRILYNN (2008): "Hunting in the Bordelands", en Robinson, Cynthia y Pinet, Simone (eds.), *Courting the Alhambra: Cross-Disciplinary Approaches to the Hall of Justice Ceilings*, Leiden: Brill, 2008, p. 267-302.
- ESPAÑOL BERTRAN, FRANCESCA (1985): "Remarques a l'activitat de Mestre Fonoll i una revisió del «flamiger» de Santes Creus", *D'Art*, 11, p. 123-131.
- FASSLER, Margot E. (1985): "The Office of the Cantor in Early Western Monastic Rules and Customaries: A Preliminary Investigation", *Early Music History*, 5, p. 29-51.
- FIGUEROLA MESTRE, JOAN y GAVALDÀ BORDES, JOAN C. (2007): *Projecto de restauración del interior de las naves. Catedral de Tarragona. 4ª etapa del plan director*, Tarragona. <https://www.culturaydeporte.gob.es/planes-nacionales/dam/jcr:6602a79a-1b0a-4b8a-8f00-75c6845252eb/memoria-proyecto-naves-2007.pdf>
- FITÉ I LLEVOT, FRANCESC (2000): "Franci Gomar i el nou cor de la Seu Vella de Lleida", *Seu Vella: anuari d'història i cultura*, 2, p. 185-230. <http://hdl.handle.net/10459.1/58091>
- FRANCO MATA, ÁNGELA (2008): "Iconografía profana en el claustro de la catedral de León y su reflejo en el de la catedral de Oviedo", en Lacarra Ducay, María del Carmen (ed), *Arte y vida cotidiana en la época medieval*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, p. 177-222.
- GUTIÉRREZ, CARMEN JULIA (2014): "Est fatuum spernere. Hipótesis sobre una pieza del códice de Las Huelgas", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 27, p. 11-26.
- HOFSTETTER, EVA (1990): *Sirenen im archaischen und klassischen Griechenland*, Würzburg, Konrad Tritsch Verlag.
- KLAPER, MICHAEL (2010): "Liturgia e polifonia all'inizio del Trecento: appunti sulla genesi, trasmissione e ricezione della constitutio Docta sanctorum di papa Giovanni XXII", *Philomusica on-line*, 9/3, p. 135-147.
- KUME, JUNKO (2018): "Donde viven los monstruos. Miradas desde el rincón: representaciones zoomórficas en la escultura románica", en Sabaté, Flócel (ed.), *Els animals a l'Edat Mitjana*, Lleida: Pagès editors, p. 37-60
- LIAÑO, EMMA (1991): "Reinard de Fonoll, maestro de obras de la seo de Tarragona. Una hipótesis sobre su obra", en *Miscel·lània en homenatge al P. Agustí Altisent*, Tarragona, Diputació de Tarragona, p. 379-402.
- LIAÑO, EMMA (2013-2014): "Aloy de Montbray imaginador. Del Reino de Francia a la Corona de Aragón en el siglo XIV", *Locvs Amoenuis*, 12, p. 29-53.
- LORENZO ARRIBAS, JOSEMI (2007): "El canto que canta. Las sirenas en la tradición hispana antigua medieval", *Mirabilia: electronic journal of antiquity and middle ages*, 7, p. 39-58.
- MALACHAVERRÍA, IGNACIO (ed.) (1986): *Bestiario medieval*, Madrid: Ediciones Siruela.
- MALLART RAVENTÓS, MARIA LURDES (1990): "Empremtes iconogràfiques angleses en els monstres del claustres de Santes Creus", *Quaderns d'Història Tarraconense*, X, p. 7-30.
- MARTÍN PASCUAL, LLÚCIA (2014): "La tradición de los bestiarios franceses y su influencia en la península ibérica", *Estudios Humanísticos. Filología*, 36, p. 115-131.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, JAVIER (2009): "Investigaciones sobre arquitectos y talleres de construcción en la España medieval cristiana", *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario, p. 127-163.

- MARTÍNEZ DE LAGOS FERNÁNDEZ, EUKENE (2007): *Ocio, diversión y espectáculo en la escultura gótica. Las iglesias navarras como espejo de una realidad artística medieval*, Bilbao, Universidad del País Vasco.
- MASSIP I BONET, FRANCESC y RICO CAMPS, DANIEL (2014): “La catedral de Tarragona a la luz de sus consuetas”, en Carrero Santamaría, Eduardo (coord.), *Arquitectura y liturgia. El contexto artístico de las consuetas catedralicias en la Corona de Aragón*, Palma de Mallorca: Objeto Perdido, p. 301-321.
- MATEO GÓMEZ, ISABEL y QUIÑONES ACOSTA, ANA (1987): “Arpía o Sirena: una interpretación en la iconografía románica”, *Fragmentos. Revista de Arte*, 10, p. 38-47.
- MORALEJO, SERAFÍN (1985): “Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago”, *Compostellanum*, XXX, p. 395-430; reed. en Franco Mata, Ángela (dir.), *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, 3 vols., La Coruña: Xunta de Galicia, 2004, II, p. 21-36.
- OLMOS, RICARDO (2000-2001): “Diosas y animales que amantan: la transmisión de la vida en la iconografía ibérica”, *Zephyrus*, 53-54, p. 353-378.
- PÁEZ MARTÍNEZ, MARTÍN (ed.) (2009): *Ars musica de Juan Gil de Zamora*, Murcia: Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca.
- PÉREZ LÓPEZ, JOSÉ LUIS (2001): “El Libro de buen amor a la luz de algunos textos litúrgicos de la catedral de Toledo”, *Revista de poética medieval*, 6, p. 53-85.
- PUIG I CADAVALCH, JOSEP (1921-1926): “Un mestre anglès contracta l’obra del claustre de Santes Creus”, *Anuari de la Secció Històrico-Arqueològica de l’Institut d’Estudis Catalans*, VII, p. 123-138.
- RAMON I VINYES, SALVADOR (2000): “Canonges de la Catedral de Tarragona”, *Butlletí Arqueològic. Reial Societat Arqueològica Tarraconense*, 21-22, p. 241-384.
- REY, PEPE (2010): “La familia instrumental del ‘Libro de buen amor’”, en *Los sonidos de buen amor. Instrumentos musicales medievales*, Guadalajara, Excma. Diputación Provincial, p. 2-6.
- RIVAS CARMONA, JOSÉ (1994): *Los trascoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*, Murcia: Universidad de Murcia.
- ROBINSON, CYNTHIA (2008): “Arthur in the Alhambra? Narrative and Nasrid courtly self-fashioning in the Hall of the Justice ceiling paintings”, en Robinson, Cynthia y Pinet, Simone (eds.), *Courting the Alhambra: Cross-Disciplinary Approaches to the Hall of Justice Ceilings*, Leiden: Brill, 2008, p. 164-198.
- RODRÍGUEZ PORTO, ROSA (2008): “Courtliness and its Trujamanes: Manufacturing Chivalric Imagery across the Castilian-Grenadine Frontier”, en Robinson, Cynthia y Pinet, Simone (eds.), *Courting the Alhambra. Cross-Disciplinary Approaches to the Hall of Justice Ceilings*, Leiden: Brill, 2008, p. 67-114.
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, ROCÍO (2012): “History and Stories of Love and Conversion in Fourteenth-Century Burgos”, *Hispanic Research Journal*, 13-5, p. 449-467.
- SÁNCHEZ ROIG, SARA (2020): “Estado de la cuestión de la capilla de Santa María o dels Sastres de la catedral de Tarragona”, en Bargalló Escrivà, Maria (coord.), *Recerca en Humanitats 2019*, Tarragona, Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili, p. 79-94.
- TERÉS, MARIA ROSA, *Pere Ça Anglada. Introducció de l’estil internacional en l’escultura catalana*, Barcelona, Artstudi, 1987.
- VALLEJO NARANJO, CARMEN (2014): “Consideraciones iconográficas sobre las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada”, *Eikón / Imago*, 3-1, p. 29-74.
- VIVES I MIRET, JOSEP. *Reinard des Fonoll. Escultor i arquitecte anglès renovador de l’art gòtic a Catalunya (1321-1362)*, Barcelona, Editorial Blume, 1969.