Ángeles Músicos en la portada de Santa María de Requena

LAURA HORTELANO PIQUERAS
ARQUEÓLOGA

La portada de la iglesia de Santa María de la Asunción, en la Villa de Requena, es un magnífico ejemplo del estilo gótico tardío. De hecho, aparece en el volumen dedicado a la escultura gótica de la gran enciclopedia de los años 50, ARS HISPANIAE, sobre las mejores obras del arte hispánico: "Cerramos el panorama del gótico valenciano con la gran portada de la Iglesia de Santa María de Requena (Valencia)... Como acontece en la Lonja valenciana, pero con mayores contactos con lo castellano y andaluz, el estilo se impregna aquí de los factores de fines de la Edad Media; se puede apreciar la derivación hacia lo decorativo y hacia los cánones equilibrados que dan importancia al eje horizontal, pero todos los elementos siguen siendo góticos." (Durán/ Ainaud, p. 298, fig. 297) (fig. 1.- Portada de la Iglesia de Santa María).

La portada, y el programa simbólico en ella desplegado, fue estudiada por José Ángel Jesús-María Romero, y publicada en el número uno de la revista Oleana. El tema principal, representado en el tímpano de la portada, es la Anunciación a la Virgen; lo acompañan gran cantidad de temas secundarios, como apóstoles, santas, animales, ángeles... y también muchos elementos decorativos. Dentro de esos temas secundarios, y situados en la segunda arquivolta de la portada, aparecen diez ángeles, cinco a cada lado del tímpano, que tañen distintos instrumentos de música.

El tema de los ángeles-músicos aparece con bastante frecuencia en los programas iconográficos del gótico, siempre como elemento decorativo en elementos arquitectónicos o acompañando al tema principal, sobre todo si éste se refiere a la Asunción, la Coronación de la Virgen o el Juicio Final. Los ángeles son los mensajeros celestiales, intermediarios entre el mundo terrenal y el Cielo, formaban parte del cortejo de la Virgen con el Niño, por lo que eran utilizados frecuentemente por los artistas para recrear el ámbito celestial. Es bastante habitual la asociación entre la música y los ángeles, relación que se mantiene incluso en el lenguaje popular (voz angelical, tocar como los ángeles...), y que para Morales y Marín no es sino un reflejo de "los deleites de la mansión celestial".

Podría decirse que esos ángeles, seres celestiales, que tañen instrumentos musicales "terrenales", representados de manera realista, son una buena muestra del concepto contradictorio que la Iglesia tenía de la música. La Iglesia aceptaba una música que "no se oye", y que era un vehículo que podía ayudar al Hombre a aproximar-

se a Dios. Pero la música "que se oye", portadora de placeres sensibles, podía llevar al Hombre a todo lo contrario, a alejarse de Dios, por lo que era censurada. Poco a poco, la Iglesia empezó a aceptar que la música "que se oye", siempre y cuando estuviera sujeta a unas normas muy estrictas, a un perfeccionamiento formal que no tenía nada que ver con el que proporcionaba "deleites mundanos", ayudaba, efectivamente, a acercarse a Dios. Los ss. XIV y XV sirven para consolidar esta tendencia. Los artistas, para representar esta música celestial, sin embargo, no tenían otras fuentes que las terrenales, otros instrumentos que los que los músicos tocaban en su época; y éstos son los que aparecen reflejados, con bastante realismo, en las representaciones escultóricas.

Ángeles de diferentes categorías, Reyes o Sabios, tañendo instrumentos de música aparecen acompañando a la Virgen con el Niño en el tímpano de la Portada de los Apóstoles de la Catedral de Valencia; en las arquivoltas de la portada del Sarmental de la Catedral de Burgos; en la primera arquivolta de la Portada de San Juan de la Catedral de León, y entre los temas ornamentales de su sillería del coro; en las arquivoltas de la portada de los Apóstoles de la Catedral de Ávila; en la portada de los Leones de la Catedral de Toledo o en la capilla del rey Cesto de la Catedral de Oviedo; en las arquivoltas de la portada de la fachada principal de la Colegiata de Toro, entre otros muchos ejemplos del arte gótico. Si nos remontamos hasta el Románico, hay unos magníficos músicos en el Pórtico de la

Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Como puede verse, es un tema muy frecuente en las decoraciones de la arquitectura medieval religiosa.

Pero centrémonos en la portada de la Iglesia de Santa María. En la segunda arquivolta, aparecen diez ángeles tocando distintos instrumentos de música. Estos ángeles se disponen de forma simétrica, cinco a cada lado. Sin embargo, si bien cada ángel de uno y otro lado toca, efectivamente, el mismo instrumento que su pareja del lado contrario, éstos presentan diferencias en cuanto al tipo (fig. 2.- ángeles del lado izquierdo de la portada).

Figura 4

Como bien apuntaba José A. Jesús- María en su artículo, comenzando desde abajo y hacia arriba, los ángeles tañen, respectivamente, chirimía, rabel, vihuela de mano, de nuevo chirimía y laúd, pero en un lado aparece un modelo, y en el lado derecho otro tipo diferente del mismo instrumento, lo que denota un gran conocimiento de los instrumentos musicales de su época por parte del artista o artistas que los realizaron. (fig. 3.- ángeles del lado derecho de la portada. La figura inferior de las tres que aparecen se corresponde con la figura superior de la fig. 2). Por ello es necesario analizarlos uno a uno. Para que se observen mejor las semejanzas y diferencias entre ellos, describiré, desde abajo hacia arriba, cada ángel con su simétrico del lado contrario.

El primer ángel del lado izquierdo toca un instrumento de viento (fig. 4), parece que de lengüeta, por la forma de colocar la boca. Su forma es cilíndrica, y se

sujeta con ambas manos, colocando la izquierda por encima de la derecha. Debía tener 8 o 9 agujeros, por la posición que toman los dedos, colocados 4 de cada mano por delante y seguramente 1 o incluso 2 por la parte de atrás. Esta descripción coincide perfectamente con la de la **chirimía** o **dulzaina**.

Figura 5

Su correspondiente del lado derecho también toca un instrumento de viento (fig. 5), posiblemente de lengüeta, pero presenta algunas diferencias. Su sección es más fina (a tenor de la regular conservación de la figura), y la mano derecha está desprendida, no toca el instrumento. Podría ser una **chirimía doble**, que también era frecuente durante esa época, pero no puede asegurarse por el mal estado en que se encuentra.

La **CHIRIMÍA** era un instrumento de viento, de madera generalmente, con lengüeta doble o simple y que podía tener 9 o 10 agujeros. Su superviviente actual es la dulzaina. El cuerpo era cilíndrico, aunque podía tener un poco de forma acampanada en el extremo inferior. La lengüeta tenía forma de abanico, con la punta más ancha y el cuerpo estrecho; esta lengüeta se montaba sobre un tubo, el cual se ajustaba al interior del instrumento. Había chirimías de varios tamaños, y era utilizada en las iglesias españolas para doblar el canto. Era, por tanto, un instrumento utilizado en el culto.

Figura 6

Su nombre deriva del francés CHALEMELLE, y en la Edad Media se la conocía con el nombre, derivado del árabe, ALBOGUE o ALBOGÓN. (fig. 6.- chirimías de las Cantigas de Alfonso X el Sabio). Su utilización se remonta, en el Próximo Oriente, a la época de los primeros califas, cuando fue incorporada a las bandas militares; se difundió por Europa a través de las cruzadas, y rápidamente se hizo muy popular. Su sonido es agudo y fuerte, y su volumen se debe a la lengüeta y a la forma de aplicar los labios. La chirimía se sigue usando en la actualidad en el Norte de África. Según A. Baines, los ejecu-

tantes pueden mantener notas largas sin interrumpirlas al inspirar el aire por la nariz y guardarlo en las mejillas dilatadas, pasándolo controladamente al instrumento; así evitan las pausas de respiración. Según la tradición, los ejecutantes orientales dejaban vibrar libremente la lengüeta en la boca, apoyando los labios directamente sobre un ancho disco dispuesto en la base de la boquilla; en Occidente preferían tener más control, y se ayudaban de los labios para sujetarla. Los músicos de la portada de Santa María de Requena parece que tocan, entonces, a la manera "oriental.

El segundo ángel del lado izquierdo toca un instrumento de cuerda (fig. 7), de una sola pieza y forma alargada, de tres cuerdas, cordal y clavijero con clavijas a los lados, dos en el izquierdo y una en el derecho. El mástil se sujeta con la mano izquierda, sobre el pecho, y el arco con el que toca el instrumento se sostiene con la derecha, al parecer desde abajo, con la palma vuelta hacia arriba. Es, sin duda, un **rabel**.

Figura 7

Su correspondiente del lado derecho también toca un **rabel**, pero, al igual que ocurría con las figuras anteriores, presenta diferencias con el otro (fig. 8). Es de una sola pieza, pero de mayor tamaño, tiene puente, y cuatro cuerdas en lugar de tres. Se sujeta igualmente con la mano izquierda sobre el pecho, y, aunque no conserva la mano derecha, cabe pensar que sostuviera el arco desde abajo, como el anterior.

Figura 8

El **RABEL** fue, quizás, el antecesor del violín. (fig. 9.- Rabeles de las Cantigas de Alfonso X el Sa-

Fig. 9: Rabeles de las Cántigas de Alfonso X.

bio). Era, como se ha visto, un instrumento de cuerda frotada (es decir, se tocaba con arco), de una sola pieza, más ancha en la caja, que se estrechaba después para configurar el mástil. Tenía cuerdas dobles y clavijas laterales. Toma bastantes elementos del laúd, por lo que en Europa Occidental se le conocía también como "laúd de arco". Formaba, como las chirimías, una familia de instrumentos de distintos tamaños: rabel soprano, contralto, tenor y bajo). Su aspecto y su nombre derivan del RABAB, o RABÉ morisco, un laúd corto modificado en los siglos X y XI por los propios árabes para ser tocado con arco, y fue adoptado enseguida por los europeos occidentales. No conocemos el sonido de este instrumento, pero un autor del siglo XIX, Aymeric de Peyrac, asegura que emitía sonidos agudos "que imitaban la voz femenina". Iconográficamente aparece a partir del siglo XIII, y en el siglo XV era enormemente popular: se tocaba en las aldeas, en las fiestas, y también en los bailes y conciertos de la corte. Los tocadores de rabel eran numerosísimos en las orquestas de los príncipes en el siglo XVI, pero, a partir de esa fecha, se inicia su decadencia, coincidiendo con la expansión del violín, cuya técnica era más compleja.

A diferencia de éste último, el arco del rabel tenía la varilla curvada hacia fuera, y no había ningún recurso para aflojar o tensar las crines, colocadas a una tensión fija. No tenía trastes, y los dedos se guiaban por el tacto. Además, se sostenía contra el pecho, con el arco sujeto desde abajo, por lo que los movimientos quedaban muy limitados; la técnica, de esta manera, debía ser pobre. En Europa se cambiará la posición: se empezará a sostener contra el hombro y se cogerá el arco desde arriba, con la palma hacia abajo, invirtiendo así los movimientos de los brazos, lo que permitirá una mayor agilidad al tocar. Los ángeles de la portada de Santa María tocan sosteniendo el arco desde abajo, "a la manera oriental".

Continuando por el tercer ángel del lado izquierdo (fig. 10), tañe un instrumento de cuerda, esta vez pulsado con la mano, con la caja en forma de ocho (caja en forma de guitarra), mástil largo, clavijero con clavijas a los lados, siete cuerdas, cin-

Figura 10

co trastes y agujero de resonancia o rosetón en la caja armónica. Este instrumento se toca contra el pecho, sujetando el mástil con la mano izquierda y pulsando las cuerdas con la derecha. Se trata de una **vihuela de mano de siete órdenes**, uno de los instrumentos más importantes en el Renacimiento y Barroco españoles.

Su correspondiente figura del lado derecho (fig. 11), toca un instrumento de mayor tamaño, peor conservado que el anterior, y que responde así mismo a la tipología de la **vihuela**. En esta ocasión no se conserva el clavijero; la caja, en forma de ocho, no tiene las curvas tan pronunciadas, y es más aplanada. Tiene ocho cuerdas y cuatro trastes conservados (al faltar la parte superior del mástil y el clavijero, no es posible saber si tenía algún traste más).

Figura 11

La **VIHUELA** es, como ya he mencionado más arriba, el instrumento español del Renacimiento por excelencia (fig.12.-Vihuelas de las Cantigas de Alfonso X el Sabio). Estaba encordada como el laúd, y su caja era semejante a la de la guitarra, de la que es antecesora. Generalmente tenía seis órdenes de cuerdas de tripa afinadas como las del laúd (de más aguda a menos aguda.- sol'-re'-la-fa-do-SOL). La guitarra, por el contrario, tenía cuatro órdenes, afinados como los de la vihuela pero sin los dos pares exteriores. De todas formas, la afinación dependía de cada instrumentista. Las afinaciones más habituales eran a distancias de cuarta entre cada par, excepto en los dos centrales, que se afinaban a tercera. Algunos de los ejemplos de afinaciones más comunes, siempre desde el orden más agudo al más grave, son: sol'- re'- la- fa- do- SOL / la'- mi'- si- sol- re- LA/ re"- la'- mi'- do'- sol- re/ mi"- si'- fa#'- re'- la- mi/ fa#"- do#"- sol#'- mi'- si- fa#. También había una vihuela de siete órdenes, como la que tañe el ángel del lado izquierdo, y una de cinco. La vihuela solía tener trastes móviles

Fig. 12: Vihuela en las Cántigas de Alfonso X

de cuerda de tripa; su número no pasaba de diez, pero también era muy oscilante. Generalmente se colocaban a distancia de semitono, y el arte de colocarlos bien formaba parte de los conocimientos de todo buen vihuelista. Podía tocarse con o sin arco, lo que permitía distinguir entre "vihuela de mano" y "vihuela de arco". También parece que había distinción entre la "vihuela cortesana" y la "vihuela vulgar". En realidad, a partir del siglo XIV se empezará a usar este término, VIHUELA, para designar toda una serie de instrumentos con la caja en forma de ocho, que pronto se harán muy populares. En el siglo XVI era el instrumento de mayor jerarquía en la Península Ibérica, tocado por los músicos serios en detrimento del laúd, que triunfaba en el resto de Europa.

La vihuela era un excelente acompañante y también resultaba un buen instrumento solista, por lo que llegó a tener un gran repertorio. Tañer la vihuela y cultivarla era considerado "indispensable" en la educación de toda persona culta y aristocrática. Se establecían así nuevas diferencias con la guitarra, considerada un instrumento más pobre y popular. La vihuela, además, se tañía "punteando", mientras que la guitarra se tocaba "rasgando". A partir del siglo XVII su usó decayó enormemente por el uso de los claves y por la gran riqueza y perfección técnica que alcanzó. Las fuentes para el estudio de la vihuela son muy abundantes, y también los autores que la trabajaron, pero destaca especialmente Luis de Milán, cuyo Libro de música de vihuela de mano intitulado "El Maestro" es uno de los mejores ejemplos de música para

Ejemplo de una página de vihuelista

este instrumento (fig. 13.- página de vihuelista).

Las figuras que ocupan el cuarto lugar están bastante dete-

Figura 14

rioradas. Los instrumentos que tañen apenas se conservan. Así, del instrumento que toca el ángel del lado izquierdo (fig. 14) no se tiene prácticamente ningún resto. Por la forma de la boca y por paralelismo con su correspondiente del lado derecho podría tratarse, de nuevo, de una **chirimía**. En esta ocasión, la mano derecha se coloca por encima de la mano izquierda. No puede decirse nada más de este instrumento.

Figura 15

El ángel del lado derecho se encuentra también en muy malas condiciones (fig. 15). Del instrumento se conserva solamente la parte superior. Es, posiblemente, una **chirimía**. Al igual que sucedía con su correspondiente del lado izquierdo, y a diferencia de los anteriores ángeles que tocaban el mismo instrumento, la mano derecha se coloca por encima de la mano izquierda, pero no se conservan ni las manos, ni gran parte de los brazos de la figura. Sobre la **CHIRIMÍA** ya se ha hablado anteriormente, al describir los ángeles del principio.

Figura 16

En la parte superior de la arquivolta, en el lado izquierdo, aparece un ángel también muy mal conservado (fig. 16). Toca un instrumento de cuerda pulsada, parece que con un plectro (no lo toca con los dedos). No se observa con claridad el número de cuerdas, y no quedan restos del mástil ni del clavijero. La caja es de gran tamaño, de forma ovalada, por lo que podría tratarse de un **laúd clásico**, pero no puede decirse nada más, aparte de que el mástil se sujeta con la mano izquierda, y las cuerdas se pulsan,

Figura 17

con ayuda del plectro o de una pluma de ave, con la mano derecha.

Su correspondiente figura del lado derecho se conserva mucho mejor, y puede verse con claridad (fig. 17). Este ángel toca, igualmente, un **laúd**, pero, como ocurría con el resto de los cordófonos que aparecen, se trata de un modelo diferente al anterior. Este laúd presenta la caja en forma de pera partida, el mástil se conserva completo, y aparece doblado hacia atrás, con las clavijas a los lados. Tiene ocho cuerdas y cuatro trastes. La descripción coincide con la del llamado **laúd árabe**. El mástil se sostiene con la mano izquierda, y las cuerdas se pulsan con la derecha; como falta por completo esta mano, no puede saberse si se pulsaban con los dedos o con un plectro, como el anterior.

El **LAÚD** es uno de los instrumentos más importantes de la música medieval y renacentista en Europa. Su esquema básico (fig. 18, laúdes de las Cantigas de Alfonso X el Sabio) es el de un ins-

Figura 18: Laúdes de las Cántigas de Alfonso X El Sabio

trumento de dorso redondeado, sin puente, con cuerdas dobles y trastes en el mástil a distancia de semitono. El clavijero, generalmente, está doblado hacia atrás y presenta, al menos, cuatro formas distintas:

- de mástil largo, con la caja armónica en forma de pera partida de mango corto, de una sola pieza, con la caja cubierta de una piel tensa árabe, de caja grande de forma ovalada, con el clavijero doblado hacia atrás y las clavijas a los lados laúd clásico, con la caja redondeada, descrito al principio, que era pulsado con un plectro hasta el siglo XV.

El laúd tenía trastes de cuerda de tripa, colocados alrededor del mástil. Generalmente constaba de seis órdenes de cuerdas dobles, también de tripa, pero se prestaba

a cambios, por lo que el número de cuerdas fue creciendo constantemente, llegando a ejemplares que tenían hasta veinte pares de cuerdas y precisaban mástiles dobles y cajas de gran tamaño para resistir la presión de tanta cuerda tensada. El laúd fue introducido en Europa a través de los árabes, en torno al siglo XII, y en el siglo XIV adoptó el nombre con el que se conoce, derivado del árabe AL'UD, y su aspecto característico. En estos momentos era considerado un instrumento "oriental" (en España, su fracaso frente a la vihuela se debió, entre otros motivos, a las tensiones con los moriscos, que hacían que se despreciara lo "oriental"); constaba de cuatro cuerdas pulsadas con un plectro o con el cañón de una pluma de ave (como en la figura 16). A mediados del siglo XV estas cuatro cuerdas se convirtieron en cuatro pares de órdenes de cuerdas dobles a distancia de octava o al unísono, afinadas, de más aguda a más grave: re'- la- fa- do; es decir, formando intervalos de cuarta- tercera- cuarta. Esto supone una primera diferencia con el laúd árabe, afinado a distancia de cuartas, con un sol agudo añadido. Sin embargo, estas informaciones son meramente orientativas, ya que no había altura definida para los sonidos: la cuerda aguda se afinaba lo más agudamente posible, y el resto se afinaban a partir de ésta. Hacia 1500 se establecerá, no obstante, la denominada "antigua afinación del laúd", con los órdenes afinados: sol'- re'- la- fa- do- SOL, como la de la vihuela. En España el laúd también era conocido como VIHUELA DE FLANDES, y, de hecho, la notación de vihuela era ambivalente para el laúd. En el siglo XV, esta notación tenía forma de entablatura o cifra, en la que unos números servían para indicar en que traste de cada par de cuerdas había que pulsar las notas (puede observarse en la notación para vihuela de la figura 13). El repertorio de música para laúd es muy abundante, y había también adaptaciones de piezas vocales, y acompañamientos. Fue un instrumento muy popular, pero los instrumentos de tecla, y su propia complejidad, acabaron por provocar su decadencia, al igual que había ocurrido con la vihuela.

APÉNDICE: LA VIDA MUSICAL EN ESPAÑA EN LOS SIGLOS XV Y XVI

Todos los instrumentos musicales descritos hasta ahora se desenvuelven en un entorno musical característico, muy diferente del actual. En la Edad Media y el Renacimiento la Iglesia era el lugar de conciertos por excelencia. También había un repertorio y una música fuera de las mismas, pero era considerado de rango inferior. Por no hablar de la música popular, que también existía, pero era, en muchas ocasiones, censurada. Apenas hay, sobre este tipo de música, más vestigios que los del conocimiento de su existencia. En estos momentos, la vida musical se desenvolvía en unos ambientes determinados: las capillas musicales.

Las **capillas reales** continúan, en el Renacimiento, con una tradición que venía desde la Edad Media. Príncipes, monarcas y alta nobleza se peleaban por tener bajo su auspicio los maestros y cantores de mayor renombre. En las cortes había siempre un encargado de la formación de los "mozos del coro", y también había ministriles o instrumentistas, que tocaban una amplia variedad de instrumentos; bajo la denominación de "oficiales" se agrupaban varias categorías de instrumentistas: trompetas, atabaleros y ministriles.

Las **capillas catedralicias** dependían de la Iglesia, y su estabilidad económica era bastante menor que las de las capillas reales. Eran grupos de cantores de pequeño tamaño, denominados globalmente "capilla de ministriles", que ensayaban y aprendían música en una capilla de la catedral reservada a tal efecto. Cada catedral tenía su grupo de cantores e instrumentistas, entre los que no estaba incluido el organista. Los "ministriles" o instrumentistas empiezan a incorporarse a las mismas en el segundo cuarto del siglo XVI como elemento estable. Configuraban un cuarteto de viento de las mismas características que el vocal: chirimías, sacabuches, cornetas y bajones. Su misión era amenizar las procesiones, rellenar las entradas y salidas de la misa, y otros huecos; con frecuencia reforzaban alguna voz, y hasta suplían su ausencia. De la formación de estos músicos posiblemente se ocupaban las catedrales, aunque, más frecuentemente debían ser las propias familias las que transmitieran los conocimientos y la tradición musical de padres a hijos, porque muchos de estos ministriles eran autónomos, y marchaban a trabajar allí donde les llamaran. En la catedral de Valencia, la capilla de ministriles se crea en 1560,

contando con cuatro tañedores de chirimía, sacabuche, flauta, corneta, orlo y trombón (generalmente, los ministriles sabían tocar todos los instrumentos, aunque podían estar más especializados en uno o dos). En 1580, este número aumenta hasta ocho; a partir de 1609, los puestos empiezan a cubrirse por oposición.

Con respecto a Requena, aparecen algunas referencias al panorama musical en la Historia de Requena, de Rafael Bernabeu. Así, Bernabeu comenta que a finales del siglo XVI ya se conocían las "dançaș del portalexo" y la "música de ministriles", de la que se conservan varios documentos. Uno de ellos, de 1613, hace mención de la creación de la plaza de maestro de ministriles, que ocupará Roque Hernández. Él y sus hijos llegan a tener incluso desavenencias con la ciudad porque no recibían el salario estipulado, y pretenden marcharse, aunque finalmente llegan a un acuerdo y desarrollan aquí su carrera musical. Posiblemente haya más documentos que hagan referencia a contratas de músicos para ocasiones especiales, pero el Archivo Histórico Municipal no puede, por el momento, ser consultado, y habrá que esperar otra ocasión para acceder a estas referencias sobre la vida musical en Requena en estos periodos más antiguos.

Todas estas informaciones se han sacado con la observación de las excelentes tallas de la portada de Santa María de Requena. El mal estado de conservación de algunas de las figuras ha hecho, no obstante, que se pierdan algunos detalles importantes, por no hablar de los instrumentos perdidos por completo. Es un deterioro que continúa y que esperamos que consiga frenarse pronto.

Para terminar, quisiera mostrar mi agradecimiento a Fermín Pardo, cronista de la ciudad, quien sugirió el tema de estudio a raíz de una conversación que mantuvimos, y a José A. Jesús- María Romero, director del Museo de Requena, por dejarme la documentación fotográfica de que disponía sobre la portada de Santa María y que me ha sido de gran utilidad en el presente estudio.

BIBLIOGRAFÍA

BAINES, A.- Historia de los instrumentos musicales TAURUS, Madrid, 1981.

BERNABEU LÓPEZ, R.- Historia de Requena; Requena, 1982.

BRENET, M.- Diccionario de la música; IBERIA, Barcelona, 1946.

CIRLOT, J. E.- Diccionario de símbolos; 1981.

DE CANDÉ, R.- Historia universal de la música, Tomo 1; AGUILAR, Madrid, 1981.

DURÁN, A/ AINAUD, J.- ARS HISPANIAE, vol. 8, Escultura gótica; PLUS ULTRA; Madrid, 1956.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I.- Historia de la música española, 1, Desde los orígenes hasta el "ars nova"; ALIANZA, Madrid, 1983.

JESÚS- MARÍA ROMERO, J. A.- La Iglesia y portada de Santa María de la Asunción de Requena; "Oleana" nº 1; Requena, 1985 (pp. 49-62).

MICHELS, U.- Atlas de música; ALIANZA, Madrid, 1992.

MORALES Y MARÍN, J. L.- Diccionario de Iconología y simbología; 1987.

PÉREZ RIOJA, J.- Diccionario de símbolos y mitos; TECNOS, Madrid, 1980.

RUBIO, S.- Historia de la música española, 2, Desde el "Ars Nova" hasta 1600; Alianza, Madrid, 1983.

SCHOLES, P.- Diccionario Oxford de la música; EDHASA, Barcelona, 1984.

TRANCHEFORT, F.- Los instrumentos musicales en el mundo; Taurus, Madrid, 1985.