

**LA DANZARINA CONTORSIONADA Y EL JUGLAR MÚSICO:
UNA NUEVA MIRADA A UN TIPO ICONOGRÁFICO-MUSICAL
DEL ARTE MEDIEVAL ARAGONÉS**

Carmen M.^a ZAVALA ARNAL*

RESUMEN.— En el conocido como *palacio de Villahermosa* o *casa de los condes de Guara*, emplazado en el casco antiguo de la ciudad de Huesca, se conserva un alfarje de estilo mudéjar decorado con pinturas en el que encontramos la representación de una danzarina contorsionada acompañada de un juglar que hace sonar una vihuela de arco. El presente artículo, además de identificar y describir la escena, pretende realizar una revisión del tipo iconográfico-musical que esta representa a través de un recorrido visual y documental por algunas de las fuentes con las que guarda relación, con el fin de enriquecer el conocimiento de un tema tan popular del arte medieval aragonés.

PALABRAS CLAVE.— Iconografía musical. Arte medieval. Juglar. Danza.

ABSTRACT.— In the building known as the *Villahermosa Palace* or the *house of the Counts of Guara*, located in Huesca's old town, there is a well preserved Mudéjar ceiling decorated with paintings, one portraying a contorted dancer accompanied by a minstrel who plays a bow vihuela. In addition to identifying and describing the scene, this article intends to review the iconographic-musical type it represents, through a visual tour, documented by related sources of information, in order to enrich the knowledge of such a popular aspect of Aragon medieval art.

* Conservatorio de Música de Huesca. czavala@unizar.es

Durante la rehabilitación del palacio de Villahermosa, llevada a cabo entre los años 2002 y 2004 por Ibercaja, se halló un alfarje mudéjar que originariamente estaba destinado a cubrir una de las salas principales de la primera planta y ahora se encuentra sobre la caja de la escalera principal.¹ El conjunto arquitectónico que configuraba el palacio, que en la actualidad alberga un centro cultural de la misma entidad financiera, consistía en una reunión de construcciones de distintas épocas realizada a partir de las casas medievales de los Azlor,² unificadas por una fachada común levantada entre la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVIII.³

El alfarje de los Azlor se configura como una sencilla estructura de madera policromada de techo plano, con tres jácenas y cuatro calles de jaldetas. En él se muestra una notable decoración pintada de estilo gótico lineal con elementos ornamentales heráldicos (entre otros, *el señal real* de Aragón y el escudo del linaje de los Azlor), geométricos, vegetales y animalísticos, así como representaciones humanas y escenas historiadadas. A estos tres últimos grupos pertenecen las cinco escenas con iconografía musical del alfarje: una figura híbrida correspondiente a un dragón con cabeza humana que hace sonar un cuerno natural, tres personajes masculinos de medio cuerpo representados en diferentes tabicas haciendo sonar cuernos naturales, que podrían tener un significado cinegético o ritual, y, por último, una escena en la que una bailarina danza junto a un vihuelista, la más importante desde el punto de vista iconográfico-musical y organológico y objeto de nuestra atención.

En la parte superior del primer canecillo de la segunda jácena, sobre un fondo rojo decorado con grupos de tres puntos blancos, aparece la figura de una bailarina con una larga túnica ceñida a la cintura y el cabello suelto que realiza un ejercicio de danza consistente en arquear el cuerpo hacia atrás hasta tocar el suelo con las puntas de los dedos. Junto a ella, un juglar, vestido con una túnica ceñida a la cintura de falda tableada y calzas, la acompaña con una vihuela de arco. Desde el punto de vista organológico, la vihuela tiene forma piriforme y se estrecha hasta un clavijero con forma

¹ Borrás (2010: 47).

² Familia noble aragonesa, documentada desde el siglo XI, a la que en 1678 se le concedió el título de condes de Guara y que por enlace matrimonial, en 1701, adquirió los ducados de Villahermosa y Luna. Valdeolivos (1918: 192-193) y García Ciprés (1910).

³ Cuello (2010: 31-32).



Danzarina y juglar con vihuela de arco en el alfarje de los Azlor. (Foto: Carmen Zavala Arnal)

de rombo que consta de cinco clavijas. En la tapa armónica se representan dos orificios, más otros dos de menor tamaño a ambos lados del cordal trapezoidal, en el que se sujetan cinco cuerdas. El juglar tañe la vihuela con un arco curvo.

Desde el punto de vista estilístico, el alfarje de los Azlor sigue el rastro de la techumbre de la catedral de Santa María de Mediavilla de Teruel, hoy catedral, realizada hacia 1285,⁴ que exhibe una amplia muestra de iconografía musical.⁵ La vinculación entre ambas techumbres puede indicar la existencia de un taller oscense de carpinteros mudéjares activos en la misma época.⁶ Esto nos permite atribuir al alfarje oscense una fecha similar. Joaquín Yarza ya señaló el parentesco entre la techumbre de Teruel y las pinturas murales de San Fructuoso de Bierge (Huesca), datadas en el último

⁴ Véase, entre otras referencias, Yarza (1991) y Borrás (2010).

⁵ Álvarez (1988).

⁶ Borrás (2010: 53-54).

cuarto del siglo XIII, y las de San Miguel de Foces, en Ibieca (Huesca), de principios del siglo XIV.⁷ Por otro lado, su trascendencia artística permite considerar al alfarje de Huesca uno de los ejemplares de arquitectura civil mudéjar más destacados del antiguo Reino de Aragón.⁸

CONTEXTO ICONOGRÁFICO

En primer lugar, hay que apuntar que se conservan escasas fuentes medievales, escritas y materiales, con las que contrastar los elementos iconográficos. Por ello, en el campo de la iconografía musical se debe actuar con cautela a la hora de extraer ciertas conclusiones de tipo musicológico.⁹ Además, en la obra artística, el pintor o escultor muchas veces no pretende tanto representar la realidad como plasmar una idea conceptual o mostrar su propia visión, más aún en la Edad Media, en la que la comunicación de mensajes mediante símbolos era habitual. Pero no solo se ha de tener en cuenta el autor o el taller al que se atribuye la obra, su destreza y sus motivaciones simbólico-artísticas, sino también, en caso de conocerse, el comitente, el receptor y el lugar al que está destinada la representación artística.¹⁰ También es importante tener en cuenta el hecho de que una imagen puede proceder de la inspiración en otros modelos, además de estar subordinada al medio para el que se realizó (el marco arquitectónico, etcétera). A esto hay que añadir que los instrumentos musicales cumplen en ocasiones una función determinada, muchas veces de tipo simbólico o retórico, relacionada con el tema artístico del que proceden.¹¹

En cualquier caso, lo dicho no significa que las representaciones musicales en las obras artísticas no sean un documento visual de cierta utilidad para el estudio musicológico¹² en sus aspectos sociológicos, organológicos y performativos.

Por otro lado, conviene señalar algunas cuestiones relativas a los conceptos de *tipo iconográfico* y *tema iconográfico*, así como las diferencias que existen entre ellos.

⁷ Yarza (1991: 279-281).

⁸ Borrás (2010: 66).

⁹ Esta cuestión se aborda en profundidad en la tesis doctoral realizada por la autora (Zavala, 2015).

¹⁰ Ballester (2009: 169).

¹¹ Álvarez (1997: 773).

¹² Winternitz (1979: 25-26).

Siguiendo la categorización de Louis Réau,¹³ el tipo iconográfico es de carácter conceptual, y a él corresponden aquellas imágenes cuya representación no se puede relacionar *a priori* con ningún tema narrativo específico. Las imágenes de la danzarina contorsionada y el juglar músico pertenecen a esta categoría, pues proceden de una larga tradición visual, como a continuación veremos.

A la categoría de los temas iconográficos, también llamados *temas artísticos* o *temas narrativos*, pertenecen las imágenes inspiradas en una fuente escrita. Es el caso del tema de la danza de Salomé, vinculado al del banquete de Herodes y Herodías, narrado en Mateo 14, 3-12, y Marcos 6, 17-19.¹⁴ A partir del siglo XII aparece el tipo iconográfico de la danzarina contorsionada y el juglar músico representado dentro de este tema artístico, de tal modo que un tipo iconográfico de carácter profano va a formar parte de manera visual de un tema narrativo procedente, en este caso, del Nuevo Testamento.

Fuentes iconográficas

El tipo iconográfico-musical de la danzarina lo encontramos presente en el arte del antiguo Egipto. Es el caso del *óstrakon* de piedra caliza conservado en el Museo Egizio di Torino, procedente del poblado egipcio de Deir el-Medina y fechado en una época correspondiente a las dinastías XVIII-XX del Imperio Nuevo (1539-1076 a. C.), en el que figura una bailarina contorsionada con el cabello suelto que cubre su cuerpo con un paño ornamentado atado a la cadera.

Siglos después, en la cerámica de la antigua Grecia hallamos escenas de bailarinas que realizan contorsiones y ejercicios de acrobacia junto con músicos, como figura en un *skyphos* conservado en el British Museum, en Londres, fechado entre los años 360 y 320 a. C., aunque en este caso en el otro lado de la vasija figura un joven sosteniendo un tirso.

En el Occidente medieval, el tipo iconográfico de la danzarina y el juglar músico se difunde a través de la escultura románica y las miniaturas. En el arte aragonés lo encontramos en algunos capiteles románicos del taller del escultor anónimo llamado

¹³ Véase Réau (1996-1997).

¹⁴ *Ibidem*, vol. 1, pp. 511-518.



Escena de danzarina procedente de Deir el-Medina. (Museo Egizio di Torino)



Skyphos griego con representación de danzarina. (© Trustees of the British Museum)



*Juglar con arpa románica y danzarina en un capitel del claustro de San Pedro el Viejo de Huesca.
(Foto: Antonio García Omedes)*

Maestro de Agüero o *Maestro de San Juan de la Peña*, que trabajó en tierras aragonesas en la segunda mitad del siglo XII.¹⁵ Respecto a su producción artística, además de ser autor de la decoración del claustro del monasterio de San Juan de la Peña y la de la portada meridional de Santiago de Agüero, ambas en la provincia de Huesca, de las que toma sus apelativos, lo es también de la del claustro de San Pedro el Viejo de Huesca, en el que encontramos el modelo de la danzarina contorsionada y el juglar músico: en una de las caras de un capitel situado en la arquería sur se representa a una bailarina realizando un movimiento de danza consistente en arquear hacia atrás su cuerpo con los brazos en jarras junto a un juglar músico que tañe un arpa románica, situado en la cara contigua del capitel.

¹⁵ Véase García Lloret (2005).

El Maestro de Agüero, que representa otras escenas de danza, repite este modelo iconográfico en la portada de Santiago de Agüero y en obras situadas en varias localidades de la comarca de las Cinco Villas,¹⁶ como la cabecera de San Gil de Luna, la portada de San Antón de Tauste, las portadas norte y oeste de San Salvador de Ejea, la portada sur de San Nicolás de El Frago o la portada sur de San Miguel de Biota. En algunas de estas escenas, concretamente en las de Santiago de Agüero, San Salvador de Ejea y San Miguel de Biota, se produce la variante de que el juglar acompaña a la danzarina al son de un albugue, instrumento de viento de origen árabe,¹⁷ y no de un arpa.

El Maestro de Agüero recreó y popularizó este modelo iconográfico, que en tierras aragonesas se repite en la decoración del ábside la primitiva iglesia románica de la catedral de San Salvador de Zaragoza, obra de otro taller de escultura. También lo encontramos representado en la decoración de algunas iglesias románicas del departamento francés de los Pirineos Atlánticos cuyo estilo pertenece al taller de escultura del Bearne, así como en diversos puntos de la geografía española, entre ellos el norte de Palencia, donde se localizan talleres tardorrománicos locales de escultura.¹⁸

Tal y como hemos apuntado, la figura de la danzarina contorsionada se vincula en ocasiones al tema iconográfico de la danza de Salomé, como ocurre en la decoración de uno de los capiteles del claustro románico de la antigua colegiata de Alquézar, en la comarca del Somontano (Huesca).

A continuación exponemos algunos ejemplos procedentes del campo de la miniatura europea asociados a distintos temas artísticos.

En el manuscrito iluminado conocido como *The Flabellum of Hohenbourg* (Londres, British Library, ms. 42497, f. 1v), fechado a finales del siglo XII y procedente de Hohenbourg (Alemania), se representa a una bailarina realizando un ejercicio de acrobacia, vinculada, en este caso, a los temas narrativos de la danza de Salomé y el banquete de Herodes y Herodías.

¹⁶ En Calahorra, Lacasta y Zaldívar (1993) se traza un recorrido geográfico por algunas de las localizaciones del arte románico aragonés en las que se representan escenas con iconografía musical. Posteriormente, el contenido de este estudio fue revisado en Rivas (2002).

¹⁷ Álvarez (1995:107).

¹⁸ García Lloret (2005: 358-359).



Representación de la danza de Salomé en un capitel del claustro de la antigua colegiata de Alquézar. (Foto: Carmen Zavala Arnal)



Representación de la danza de Salomé en The Flabellum of Hohenbourg. (British Library)

En el *Beatus* inicial del *Salterio Glazier* (Nueva York, Pierpont Library, ms. G.25, f. 5v), datado en Inglaterra a principios del siglo XIII, se representan dos bailarinas contorsionadas que rodean junto a cinco músicos al rey David.

Encontramos la representación de Salomé, en este caso en el doble tema del banquete de Herodes y Herodías y la decapitación de san Juan Bautista, en el *Salterio Arundel 157* (Londres, British Library, f. 7), iluminado en St Albans, cerca de Londres, hacia 1240.

Ya iniciado el siglo XIV, en el libro de horas *The Maastricht Hours*, iluminado en Lieja a principios del siglo XIV (Londres, British Library, ms. Stowe 17, f. 128r), se representa a una bailarina que toca sus talones al arquear el cuerpo hacia atrás mientras un juglar tañe una cítola¹⁹ y danza al mismo tiempo. Esta escena no está vinculada a ningún tema iconográfico determinado.

¹⁹ Instrumento de cuerda pulsada, de caja estilizada y mango corto, que se tañe con un plectro.



Decapitación de san Juan Bautista y danza de Salomé en el Salterio Arundel 157. (British Library)



Danzarina y juglar con cítola en The Maastricht Hours. (British Library)



Juglar con vihuela de arco y danzarina en el Festal Missal. (Koninklijke Bibliotheek)

Otro ejemplo similar al anterior encontramos en el *Festal Missal* de Amiens (La Haya, Koninklijke Bibliotheek, KB, 78 D 40, f. 108r), iluminado en 1325, en el que se representa a un juglar acompañando con una vihuela de arco a una danzarina. En este caso, la escena corresponde al tema iconográfico de la danza de Salomé, pues junto a ella figura la del banquete de Herodes y Herodías.

Finalmente, señalamos la escena con la que guardan más relación la danzarina contorsionada y el juglar músico del alfarje de Huesca. Se trata de la pareja formada por una danzarina y una vihuelista, tal vez dos juglaresas, que se representa en la citada techumbre mudéjar de la catedral de Santa María de Mediavilla de Teruel, concretamente en la zona inferior de la octava ménsula, a la izquierda.²⁰ Si bien ambas pinturas presentan algunas diferencias compositivas, como la postura que adoptan las danzarinas, comparten elementos iconográficos y rasgos estilísticos, sin olvidar el

²⁰ Yarza (1991: 299). Véase http://www.aragonmudejar.com/teruel/pag_catedral/mensu43.htm, fotografías 12 y 13.

hecho de que existe la posibilidad de que ambas techumbres fueran realizadas por el mismo taller, que podría estar ubicado en el entorno de la ciudad de Huesca.²¹

Como aportación iconográfica a esta pintura, podemos señalar que la representación de la vihuela de arco demuestra, por parte del artista, bien una falta de pericia, bien un desconocimiento de algunas características organológicas de este instrumento musical.

Para concluir este apartado añadimos que en la mayoría de estas escenas los juglares hacen sonar instrumentos de cuerda, preferentemente vihuelas de arco de diferentes tipologías,²² lo que coincide con el hecho de que estas se encuentren entre los instrumentos musicales de los que más documentación se conserva del antiguo Reino de Aragón entre los siglos XII y XIV.²³

JUGLARES Y JUGLARESAS

A continuación abordaremos de forma sucinta algunos aspectos interpretativos, no sin antes detenernos brevemente en las figuras del juglar y la juglaresa, protagonistas de la escena del alfarje de los Azlor, que ya han sido ampliamente estudiadas por la historiografía.²⁴ Los juglares desarrollaron su oficio entre los siglos XI y XV principalmente, y entre ellos había hombres y mujeres y miembros de las comunidades cristiana, musulmana y judía. Su actividad fue variada, y en su repertorio se encontraban tanto canciones trovadorescas como relatos populares, épicos y hagiográficos. Muchos de ellos se especializaron en danzas, acrobacias y juegos malabares con el fin de proporcionar entretenimiento en los lugares que visitaban. En definitiva, los juglares fueron transmisores y difusores de la cultura, la música y la poesía durante la Edad Media, así como cronistas de los acontecimientos que se producían en una sociedad imbuida de tradición oral.²⁵

A partir del siglo XIII su consideración cambió, pues sufrieron un proceso de aburguesamiento y de profesionalización debido a que las nuevas corrientes musicales del

²¹ Entre otras referencias, véase Yarza (1991) y Borrás (2010).

²² Véase Woodfield (1984: 9-14) y Ballester (2000: 107-143).

²³ Zavala (2015).

²⁴ Véase, entre otras referencias, Faral (1971: 1) y Menéndez Pidal (1969).

²⁵ Cadwell (1996: 95).

ars nova requerían una especialización más compleja.²⁶ De esta forma, muchos fueron contratados como músicos al servicio de la corte y de miembros de la Iglesia para proporcionar entretenimiento en las horas de asueto y amenizar las celebraciones importantes.²⁷ Esto queda refrendado por la numerosa documentación conservada sobre la presencia en la casa real de Aragón de juglares y juglaresas, también de juglaresas musulmanas, así como sobre su actividad profesional y musical y los instrumentos que tocaban.²⁸

Entre las juglaresas se encontraban las soldaderas, es decir, las que vivían “de la soldada diaria”. Menéndez Pidal las define como mujeres que vendían “al público su canto, su baile y su cuerpo mismo”. Aparecen en diversa documentación del siglo XIII ejerciendo un oficio análogo al de los juglares, aunque en la poesía cortesana son mencionadas como mujeres de vida alegre, sin alusión alguna a sus artes musicales y coreográficas, que se consideraban secundarias al lado de sus “artes cortesanas”.²⁹ Su popularidad hace que se representen danzando en las miniaturas de las *Cantigas de Santa María* del rey de Castilla Alfonso X el Sabio (1252-1284), una de las fuentes musicales del siglo XIII más importantes que se conservan, no solo por su repertorio musical, sino por las numerosas escenas musicales que muestra, de gran valor iconográfico y organológico.

Sin embargo, la ambigua consideración de la que las juglaresas fueron objeto hizo que varias leyes las declararan infames, como se recoge en las Constituciones del rey de Aragón Jaime I el Conquistador (1213-1276), promulgadas en Tarragona en el año 1235, en las que se les prohíbe “sentarse a la mesa y al mantel de un caballero o de una dueña, yacer bajo el mismo techo con una dueña, o besar a alguno de los dichos”, a pesar de que está documentada la participación de soldaderas en banquetes celebrados en casa del rey,³⁰ o en las Siete Partidas del citado rey de Castilla Alfonso X el Sabio, donde se hace se indicación expresa de que los hombres honrados no deben recibir ni a las juglaresas ni a sus hijas.³¹

²⁶ Cadwell (1996: 95).

²⁷ Gómez Muntané (1977: 25-27).

²⁸ Véase también Riquer (1996) y Gómez Muntané (2001 y 2009).

²⁹ Menéndez Pidal (1969: 31-33). La literatura cortesana europea también refleja la costumbre del caballero noble de hacer uso de los *servicios amorosos* de las juglaresas durante sus estancias en empresas bélicas. Davy (1996: 233).

³⁰ Menéndez Pidal (1969: 62).

³¹ Partida cuarta, título 14 (“De las otras mujeres que tienen los hombres que no son de bendiciones”), ley 3. Véase <http://ficus.pntic.mec.es/jals0026/documentos/textos/7partidas.pdf>.

Por otro lado, aunque las actividades relacionadas con la danza y el baile eran vistas en general como prácticas obscenas y de naturaleza diabólica, las reiteradas prohibiciones de algunos miembros de la Iglesia y de ciertos autores cristianos no consiguieron aminorarlas, teniendo en cuenta además que la danza era consustancial a la música profana.³² Pero, más allá de estas connotaciones peyorativas, la danza también remitía a un ritual de posesión de poder y a una experiencia de trance y de éxtasis en la que el hombre podía encontrarse con Dios.³³

Todo lo expuesto nos lleva a plantearnos cuál era la intención del artista a la hora de representar escenas como la del alfarje oscense, en las que figuran personajes de tan variada estimación y tan extendidas con anterioridad en el repertorio ornamental de las iglesias románicas aragonesas. A este respecto cabe apuntar que, a pesar de que se consideraba perniciosa la actividad de los juglares y las juglaresas, así como la atracción que ejercían entre las gentes, los artistas sucumbieron al encanto y la fascinación de lo que representaban, por lo que entraban en contradicción con lo que supuestamente debían condenar.

Respecto a la postura orientalizante de la danzarina, a cuyas fuentes visuales ya hemos hecho alusión, enlaza con una tradición coreográfica ya practicada en festejos y banquetes romanos por las jóvenes de Cádiz, *puellae gaditane*, y posteriormente por las bailarinas andalusíes del sur de la península ibérica, que influyeron mucho en las cristianas.³⁴ Algunos autores, como el lexicógrafo tunecino Al-Tifási (1184-1253), relatan la participación de danzarinas y cantoras en las veladas nocturnas de la Sevilla almohade que anteriormente habían sido adiestradas en estas artes, y a las que se concedía un diploma que las acreditaba al final de su formación.³⁵ Las danzarinas de Úbeda, como recoge Al-Saqundi (Córdoba, n. 1231), eran muy famosas en el siglo XII debido a su belleza y la viveza de su arte.³⁶ Con anterioridad, en la Zaragoza musulmana, el célebre filósofo, músico y poeta zaragozano Ibn Báyya (Zaragoza, 1070 – Fez, 1128),³⁷

³² Huerta (2007: 124).

³³ Wosien (1996: 16).

³⁴ Menéndez Pidal (1969: 30).

³⁵ Cortés (2002: 98). Véase también Poché (2005: 37-38).

³⁶ Ribera (1922: 6), Guettat (1995: 21) y Cortés (1996: 200).

³⁷ Entre sus numerosos méritos, referidos también a la innovación organológica y a la música instrumental y su interpretación, estaba el de haber perfeccionado la *nuba*, género musical andalusí, y haber introducido la danza en una de sus formas (*murquisat*). Guettat (1999: 31). Véase también Fernández Manzano (1987).

Avempace para los latinos, ya había fundado la primera escuela de música de la Marca Superior e instruía como cantoras a esclavas cualificadas musulmanas y cristianas, de modo que creó un nuevo estilo, fruto de los cantos cristianos y los orientales,³⁸ que hubo de perdurar en los siglos posteriores.

CONCLUSIONES

Todo lo aquí planteado nos lleva a señalar la importancia iconográfico-musical de la representación de la danzarina contorsionada y el juglar músico del alfarje mudéjar de los Azlor.

Esta escena se puede vincular, tanto por sus elementos iconográficos como por su esquema compositivo, a un acervo visual que se difunde en el Occidente medieval a través de la escultura románica y de la miniatura europea de los siglos XII y XIII, y volvemos a encontrarla pintada en la techumbre mudéjar de Santa María de Mediavilla de Teruel, posiblemente realizada por el mismo taller en fecha cercana a la del alfarje de Huesca.

En algunas ocasiones la danzarina se asocia al tema narrativo de la danza de Salomé, mientras que en otras, como en las decoraciones llevadas a cabo por el escultor conocido como *Maestro de Agüero* en los capiteles de algunas iglesias románicas aragonesas o en las citadas techumbres de Huesca y Teruel, la danzarina y el juglar responden a un tipo iconográfico-musical de carácter conceptual. Las connotaciones orientalizantes de la postura de la danzarina pueden responder, además de al citado vínculo con la figura de Salomé, a la herencia coreográfica de las bailarinas de al-Ándalus, así como a la presencia de juglaresas de esa comunidad en las cortes reales del territorio hispano. Por otro lado, la representación de imágenes de juglares y juglaresas responde a un contexto en el que estos eran protagonistas de gran parte de la vida cultural y musical del antiguo Reino de Aragón.

Respecto a su significado, las connotaciones simbólicas de la escena del alfarje de Huesca subrayan la ambigüedad y la ambivalencia que caracterizan este tipo de representaciones.

Por último, se pretende que lo aquí aportado pueda contribuir en el futuro a profundizar en el estudio del tipo iconográfico-musical de la danzarina contorsionada y el juglar músico, que goza de gran protagonismo en el arte medieval aragones.

³⁸ Cortés (2009).

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María del Rosario (1988), “Las pinturas del artesanado de la catedral de Teruel”, *Revista de Musicología*, XI (1), pp. 31-64.
- (1995), “Los instrumentos musicales de al-Ándalus en la iconografía medieval cristiana”, *Música y poesía al sur de al-Ándalus*, Junta de Andalucía, Granada-Sevilla, pp. 93-124.
- (1997), “Iconografía musical y organología: un estado de la cuestión”, *Revista de Musicología*, XX (2), pp. 767-782.
- BALLESTER I GIBERT, Jordi (2000), *Els instruments musicals a la Corona d’Aragó (1350-1500): els cordofons*, Sant Cougat del Vallés (Barcelona), Els llibres de la Frontera.
- (2009), “Organología e iconografía”, *Revista de Musicología*, XXXII (2), pp. 167-180.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (1999), *La techumbre mudéjar de la catedral de Teruel*, Zaragoza, CAI.
- (2010), “La trascendencia artística del alfarje mudéjar de los Azlor de Huesca”, en *El palacio de Villahermosa: casa de los condes de Guara, Huesca*, Zaragoza, Ibercaja, pp. 47-68.
- CADWELL, John (1996), *La música medieval*, Madrid, Alianza Música (1.^a ed., *Medieval Music*, Londres, Hutchinson & Co., 1978).
- CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro, Jesús LACASTA y Álvaro ZALDÍVAR GRACIA (1993), *Iconografía musical del románico aragonés*, Zaragoza, IFC.
- CORTÉS GARCÍA, Manuela (1996), “La mujer y la música en la sociedad árabo-musulmana y su proyección en la cristiana medieval”, *Música Oral del Sur*, 2, pp. 193-206.
- (2002), “La mujer árabe y la música: transculturación en el área mediterránea”, *Música Oral del Sur*, 5, pp. 91-106.
- (2009), *La música en la Zaragoza islámica*, Zaragoza, Instituto de Estudios Islámicos y del Próximo Oriente.
- CUELLO OLIVÁN, Eduardo (2010), “Las casas de los condes de Guara en la ciudad de Huesca”, en *El palacio de Villahermosa: casa de los condes de Guara, Huesca*, Zaragoza, Ibercaja, pp. 19-45.
- DAVY, Marie-Madeleine (1996), *Iniciación a la simbología románica: el siglo XII*, Madrid, Akal (1.^a ed., *Initiation à la symbolique romane: XII^e siècle*, París, Flammarion, 1977).
- FARAL, Edmond (1971), *Les jongleurs en France au Moyen Âge*, París, H. Champion.
- FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo (1987), “Ibn Báya: músico, teórico y filósofo de Zaragoza, en la segunda mitad del siglo XI y primer tercio del siglo XII”, *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, 3 (2), pp. 19-25.
- GARCÍA CIPRÉS, Gregorio (1910), “Ricos hombres de Aragón: los Azlor”, *Linajes de Aragón*, 1/7, pp. 103-105; 1/8, pp. 115-117, y 1/9, pp. 129-135.
- GARCÍA LLORET, José Luis (2005), *La escultura románica del Maestro de San Juan de la Peña*, Zaragoza, IFC.
- GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen (1977), *La música en la casa real catalano-aragonesa (1336-1442)*, vol. I: *Historia y documentos*, Barcelona, Antoni Bosch.

- GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen (2001), *La música medieval en España*, Kassel, Reichenberger.
- (2009), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 1: *De los orígenes hasta c. 1470*, Madrid, FCE.
- GUETTAT, Mahmoud (1995), “El universo musical de al-Ándalus”, *Música y poesía al sur de al-Ándalus*, pp. 17-34.
- (1999), *La música andalusí en el Magreb*, Sevilla, Fundación El Monte.
- HUERTA HUERTA, Pedro Luis (2007), “Entre el pecado y la diversión: las representaciones juglarescas en el románico español”, en *El mensaje simbólico del imaginario románico*, Aguilar de Campoo (Palencia), Fundación Santa María la Real, pp. 117-150.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1969), *Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Madrid, Austral (1.ª ed., 1942).
- POCHÉ, Christian (2005), *La música arábigo-andaluza*, Madrid Akal (1.ª ed., *La musique arabo-andalouse*, París / Arlés, La Cité de la Musique / Actes Sud, 1995).
- RÉAU, Louis (1996-1997), *Iconografía del arte cristiano*, t. 1, vols. 1 y 2, Barcelona, Ediciones del Serbal (1.ª ed., *Iconographie de l'Art Chrétien*, París, PUF, 1955-1956).
- RIBERA TARRAGÓ, Julián (1922), *La música de las Cantigas: estudio sobre su origen y naturaleza*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos.
- RIQUER, Isabel de (1996), “Presencia trovadoresca en la Corona de Aragón”, *Anuario de Estudios Medievales*, 26 (2), pp. 933-966.
- RIVAS GONZÁLEZ, Félix A. (2002), “Fuentes iconográficas en el románico aragonés para el estudio de la danza medieval”, *Seminario de Arte Aragonés*, XLIX-L, pp. 25-55.
- SCHAPIRO, Meyer (1960), “An Illuminated English Psalter of the Early Thirteenth Century”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIII, pp. 179-189.
- VALDEOLIVOS, barón de (1918), “Títulos de Aragón”, *Linajes de la Corona de Aragón*, 1 (7), pp. 188-196.
- WINTERNITZ, Emanuel (1979), *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art*, New Haven, Yale UP.
- WOODFIELD, Ian (1984), *The Early History of the Viol*, Cambridge, Cambridge UP.
- WOSIEN, Maria-Gabriele (1996), *Danzas sagradas: el encuentro con los dioses*, Madrid, Debate (1.ª ed., *Sacred Dance*, Londres, Thames and Hudson, 1974).
- YARZA LUACES, Joaquín (1991), “Santa María de Mediavilla, Teruel: pintura de la techumbre mudéjar”, en Gonzalo M. BORRÁS GUALIS (coord.), *Teruel Mudéjar, patrimonio de la humanidad*, Zaragoza, Ibercaja, pp. 239-318.
- ZAVALA ARNAL, Carmen María (2015), *Iconografía musical en la pintura gótica aragonesa (ca. 1300-1500): catalogación y estudio histórico-artístico. Una aplicación en la enseñanza musical universitaria*, tesis doctoral inédita, Universidad de Zaragoza.

PÁGINAS WEB CONSULTADAS

collezioni.museoegizio.it

manuscripts.kb.nl

www.aragonmudejar.com

www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts

www.britishmuseum.org

www.digitale-sammlungen.de

www.facebook.com/museoegizio

www.romanicoaragones.com