

Vox Domini: el órgano medieval del Museo del *Studium Biblicum Franciscanum* de Jerusalén y la perdida Sibila de la iglesia de la Natividad de Belén¹

Manuel Castiñeiras
Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen: En el Museo del *Studium Biblicum Franciscanum* se conserva el Tesoro de Belén, que consiste en una serie de objetos que pertenecieron a la iglesia de la Natividad durante el período medieval. Entre ellos destacan 251 tubos de órgano de varias dimensiones y un carillón de 13 campanas. La presente contribución propone que el trasfondo de estas piezas esté relacionado con las ceremonias litúrgicas celebradas en la basílica durante la época cruzada, en concreto, con el Canto de la Sibila en la Vigilia de Navidad. Por ello, es muy probable que este peculiar contexto dramático-musical deba conectarse con la ornamentación de la iglesia con mosaicos, entre 1167 y 1169, en los que se figuraban el *Liber Generationis* en la nave central y el Arbol de Jesé con la Sibila en la contrafachada.

Palabras-clave: Órgano medieval, carillón, Belén, Sibila, Árbol de Jesé, Pórtico de la Gloria, Sant'Angelo in Formis.

¹ El presente artículo constituye un breve avance o estudio preliminar de una investigación más extensa que estoy llevando a cabo sobre el taller internacional de los mosaistas y pintores que participaron en la decoración de la iglesia de La Natividad de Belén en época cruzada así como de la representación en la misma de la figura de la Sibila. Mientras que la reconstrucción del contexto artístico de dicho monumento se inscribe dentro del proyecto de investigación, *Artistas, Patronos y Público. Cataluña y el Mediterráneo (siglos XI-XV)-MAGISTRI CATALONIAE* (MICINN-HAR 2011-23015); la pesquisa sobre la figuración y *performance* de la Sibila en Belén se encuadra dentro de mi colaboración en el proyecto *El patrimonio artístico y cultural como motor de desarrollo social y económico: El canto de la Sibila*, MICINN-HAR2012-32289. Agradezco a Avital Heyman (Museum of Israel), Fr. Artemio Vítores, ofm (ex-vicario de la Custodia de Tierra Santa) y Fr. Eugenio Alliata, ofm (*Studium Biblicum Franciscanum*), las facilidades dadas durante mi última visita a Israel en mayo de 2013 para acceder a los Santos Lugares. Asimismo estoy en deuda con Michele Bacci (Universität Freiburg, Suiza) por haberme cedido sus fotos del interior de la basílica de Belén, así como con mis colegas del Departament d'Art i Musicologia de la UAB, Jordi Ballester y Maricarmen Gómez Muntané, por sus orientaciones en la bibliografía musical y organológica. Por último, doy las gracias a Elisabetta Neri (Université de La Sorbonne-Paris IV) por sus preciosos comentarios e indicaciones sobre el carillón de Belén y el tratado de Teófilo.

Vox Domini: the medieval organ of the Museum of Jerusalem's Studium Biblicum Franciscanum and the lost Sibyl of the church of the Bethlehem's Nativity

Abstract: In the Museum of the *Studium Biblicum Franciscanum* is preserved the Treasure of Bethlehem. It consists of a series of objects that belonged to the Church of Nativity in the medieval period. Among them it must be highlighted 251 organ pipes of various dimensions and a carillon consisting of 13 bells. This contribution proposes that the background of these pieces is related to the liturgical performance in the basilica during the Crusader's times, in particular, the Chant of Sibyl on Christmas Eve. For that reason, it is very likely that this peculiar musical and dramatic context must be connected with the ornamentation of the church with mosaics, between 1167-1169, depicting both the *Liber Generationis* —in the main aisle— and the Tree of Jesse with the Sibyl, in the counterfaçade.

Keywords: Medieval Organ, Carillon, Bethlehem, Sibyl, Tree of Jesse, Pórtico de la Gloria, Sant'Angelo in Formis.

Vox Domini: o órgano medieval do Museo do Studium Biblicum Franciscanum de Xerusalén e a perdida Sibila da igrexa da Natividade de Belén

Resumo: No Museo do *Studium Biblicum Franciscanum* consérvase o Tesouro de Belén, que consiste nunha serie de obxectos pertencentes á igrexa da Natividade durante o período medieval. Entre eles destacan 251 tubos de órgano de varias dimensións e un carillón de 13 campás. A presente contribución propón que o trasfondo destas pezas estea relacionado coas cerimoniais litúrxicas celebradas na basilica durante a época cruzada, en concreto, co Canto da Sibila na Vixilia de Nadal. Por iso, é moi probable que este peculiar contexto dramático-musical deba conectarse coa ornamentación da igrexa con mosaicos, entre 1167 e 1169, nos que se figuraban o *Liber Generationis* na nave central e a Árbore de Xesé coa Sibila na contrafachada.

Palabras-clave: Órgano medieval, carillón, Belén, Sibila, Árbore de Xesé, Pórtico da Gloria, Sant'Angelo in Formis.

En medio del bullicioso barrio musulmán de la ciudad vieja de Jerusalén se encuentra el convento franciscano de la Flagelación. El lugar es famoso por estar situado en los terrenos de la antigua Fortaleza o Torre Antonia, la cual la piedad popular quiso identificar con la residencia de Poncio Pilato. De ahí, que diversas dependencias del recinto hayan sido ligadas a la memoria de la Pasión de Cristo (Jn. 18, 28-19,16). Así, a la entrada del patio del convento se encuentra, por ejemplo, la

Capilla de la Flagelación de Jesús, la cual fue completamente reconstruida en 1929 a partir de fundamentos medievales, mientras que en el otro lado del mismo se sitúa la Capilla de la Condena de Jesús². No obstante, la celebridad indiscutible del lugar en el mundo cristiano viene dada por otro hecho: el estar situado en la *Via Dolorosa*, enfrente de la primera estación del *Via Crucis*, un itinerario devocional organizado por los franciscanos desde el siglo XIV para que los peregrinos pudiesen seguir cada viernes los últimos pasos de Jesús en Jerusalén. Cabe decir, sin embargo, que este recorrido, en su forma actual, no fue definitivamente establecido hasta los siglos XVIII y XIX. De hecho, en sus orígenes, el *Via Crucis* era mucho más extenso e incluía otros muchos lugares de la ciudad³.

El Tesoro de Belén: el órgano y el carillón

Para los estudiosos de la época cruzada el Convento de la Flagelación es un punto de referencia y visita ineludible, puesto que en sus dependencias se encuentra el Museo del *Studium Biblicum Franciscanum*. Dicha colección, fundada en 1902, alberga, entre otras, las piezas procedentes de las excavaciones de Nazaret y del *Dominus Flevit*, magníficamente estudiadas por el Padre Bellarmino Bagatti (1905-1990)⁴, así como el denominado “Tesoro de Belén”. Éste está constituido por una serie de objetos de bronce, plata, cobre y peltre, elaborados entre los siglos XII y XIII, y que pertenecieron a la iglesia de la Natividad durante el período medieval. Afortunadamente fueron encontrados, por casualidad, en dos momentos distintos: en 1863, durante los trabajos de restauración llevados a cabo en la cocina del convento franciscano de Belén, y en 1906, con motivo de las excavaciones realizadas para los fundamentos del nuevo hospital de peregrinos (Casa Nova). Al primer hallazgo corresponden tres campanas, dos hermosas palanganas litúrgicas de cobre, cinco candelabros y un báculo episcopal esmaltado —todos ellos atribuidos a Limoges—, mientras que al segundo pertenecen trece campanas y doscientos cincuenta y uno tubos de órgano (figs. 1-3)⁵.

2 GEBHARDT, V., *La Tierra Santa. Su historia, sus monumentos, sus tradiciones, sus recuerdos y su estado actual*, I, Barcelona, 1878, 400-403; MURPHY-O'CONNOR, J., *The Holy Land. An Oxford Archeological Guide from Earliest Times to 1700*, Oxford, 2007, pp. 34-35.

3 Ibidem, p. 37.

4 ENGLEBERT, O., “Los Franciscanos y la gracia de los Lugares Santos”, en *El Viaje del Jubileo a las raíces de la fe y de la Iglesia*, M. Piccirillo (ed.), Gorle (Bérgamo), 2002, pp. 191-203.

5 ENLART, E., *Le monuments des croisés dans le Royaume de Jérusalem*, I, París, 1925, pp. 181-187; BAGATTI, P. B. ofm, *Gli antichi edifici sacri di Betlemme*, Jerusalén, 1952, p. 72-74; Idem, *Il Museo della Flagellazione in Gerusalemme*, Jerusalén, 1939, n. 57; DE SANDOLI, S., ofm, *Corpus Inscriptionum Crucesignatorum Terrae Sanctae* (1099-1291). *Testo, traduzione e annotazioni*, Jerusalén, 1974, 226-227; LEHR, A., *Het middeleeuwse klokkenspel von Bethlehem*, Opperich, 1981; DI NAPOLI, F., “232-244. Carillon di 13 campane”, en *In Terrasanta. Dall Crociata alla Custodia dei Luoghi Santi*, M. Piccirillo (ed.), Milán, 2000, p. 253.



Fig. 1. Campana de carillón. Tesoro de Belén, siglos XII-XIII. Jerusalén, Museo del *Studium Biblicum Franciscanum*. Foto: Autor.



Fig. 2. Tubos de órgano. Tesoro de Belén, siglos XII-XIII. Jerusalén, Museo del *Studium Biblicum Franciscanum*. Foto: Autor.

Gracias a un magnífico estudio de Paul Cheneau, en 1923, sabemos que las trece “campanas” en bronce formaban originalmente parte de un carillón. Éste estaba constituido por dos juegos de campanas, una de siete —más grandes y de triple asa, y otro de cinco —más pequeñas—, así como por un tímpano o gong. Cuatro de las campanas menores muestran la peculiaridad de presentar en una cara el relieve de una cruz griega, mientras que en la otra ostentan, respectivamente, las letras C A E D, que corresponden a las notas do, re, mi fa (sol?). Por último, la quinta de las campanas pequeñas se caracteriza por poseer, como las grandes, una triple asa, así como por contener, entre los dos rebordes superiores, la inscripción en mayúsculas: + VOX DOMINI (La Voz del Señor) (fig. 4). Según Paul Cheneau, el conjunto conformaba el siguiente sonido, en el cual tres notas pertenecían a la octava cromática: fa# – si – do – do# – re – do# – re# – re# – mi – fa – sol – la⁶. El hallazgo de un segundo ejemplar en las excavaciones de la abadía de San Samuel, en Nebi Samwil, ha confirmado su uso como carillón así como el hecho de que las campanas probablemente se tocasen para acompañar al órgano. Así, se piensa que seguramente el propio organista podía accionar mediante cuerdas los badajos de las mismas⁷.

En cuanto al órgano propiamente dicho, actualmente se pueden contemplar en las vitrinas del Museo del *Studium Biblicum Franciscanum* 220 tubos cilíndricos —de

6 CHENEAU, P., « Chronique: l'ancien carillon de Bethléem », *Revue biblique*, 32, 1923, pp. 602-607; E. Neri, “Les cloches: construction, sens et perception d'un son. Quelques reflexions à partir des témoignages archéologiques des “fours à cloches””, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 55, 2012, 473-496, espec. p. 490. No obstante, según J. Ballester, las letras de las campanas, siguiendo la notación alfabética más extendida, podrían leerse de la siguiente manera: do (C), la (A), mi (E), re (D). Convendría, pues, en el futuro, hacer un estudio sonoro de las piezas.

7 DI NAPOLI, “Carillon”, p. 253.



Fig. 3. Tubos de órgano.
Tesoro de Belén,
siglos XII-XIII. Jerusalén,
Museo del *Studium Biblicum*
Franciscanum. Foto: Autor.

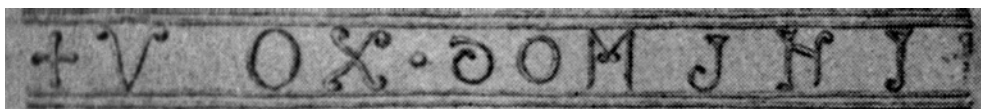


Fig. 4. Inscripción “VOX DOMINI” de una de las campanas del carillón de Belén. Fuente: De Sandoli, *Corpus inscriptionum*, p. 227.

los 251 encontrados en 1906—, bajo la etiqueta: “Órgano del siglo XII”. Los tubos se dividen en dos tipos: la mayoría están hechos en aleación de cobre, con un pie ligeramente cónico; mientras que unos pocos son de un metal blanco (¿peltre?). Todos ellos tienen un diámetro constante de 28-29 mm., y una altura que va de los 16, 8 cm a los 105 cm. En su presentación en el museo, los tubos han sido instalados en un dispositivo lúneo que posiblemente despiste un poco de su verdadera colocación original⁸.

Para Peter Williams, no hay duda de que el ejemplar pertenece a los primeros estadios de la construcción de órganos en la Edad Media. Ello explicaría la elección de la aleación de cobre, pues ésta era preferida desde el tiempo de los romanos para estos objetos debido a su durabilidad. En este sentido, Teófilo, en su *De diuersis artibus*, III, LXXXI-LXXXIV (ca. 1120), describe igualmente un órgano con tubos cilíndricos en cobre⁹, así como su correspondiente teclado y fuelle de viento (fig. 5), que, sin embargo, en el caso de Belén no ha llegado hasta nosotros. Además, dicho autor se ocupa en los capítulos subsiguientes —LXXXVI (*De mensura cymbolorum*) y LXXXVII (*Item de cymbalis musicis*)—, de los *cymbala* o pequeñas campanas de uso musical, que corresponden a las conservadas

⁸ BAGATTI, *Gli antichi edifici sacri di Betlemme*, p. 113; WILLIAMS, P., *The Organ in Western Culture, 750-1250*, Cambridge, 1993, pp. 348-351.

⁹ THEOPHILUS, *De diuersis artibus*, trad e introd. C. R. Dodwell, Londres-Edinburgo-París-Melbourne-Toronto-Nueva York, 1961, pp. 142-150. Véase también, por la utilidad de los dibujos constructivos, la edición inglesa del tratado: THEOPHILUS, *On diuers arts. The Foremost Medieval Treatise on Painting, Glassmaking and Metalwork*, trad., introd. y notas de J. G. Hawthorne y C. Stanley Smith, Nueva York, 1979, 158-167, figs.17-20.

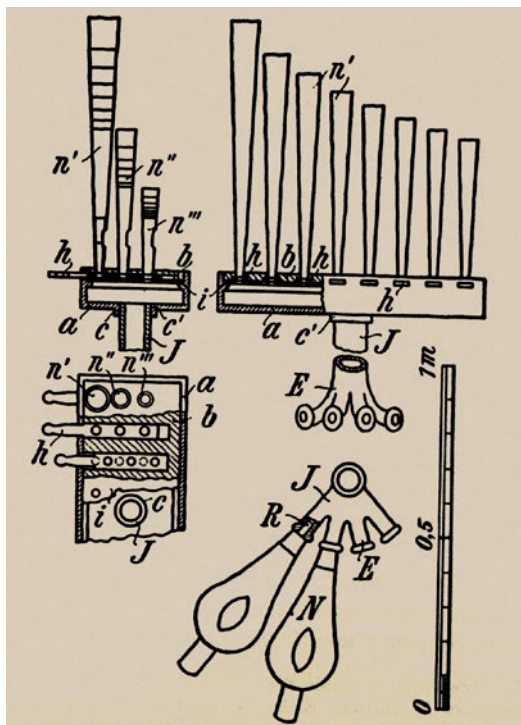


Fig. 5. Reconstrucción del órgano descrito por Teófilo, *De diuersis artibus*, III, LXXXI-LXXXIV. Fuente: Theophilus, *On Divers Arts*, introd. y notas de J. G. Hawthorne y C. Stanley Smith, Nueva York, 1979, p. 166, fig. 20.



Fig. 6. David toca un órgano con 13 *cymbala*. The Rutland Psalter, Inglaterra, c. 1260. London, British Library, Add. Ms. 62925, f. 97v.

en el Tesoro de Belén. Así, Teófilo habla de la construcción de nueve *cymbala*, cada uno con su nota en una escala musical descendente: -a-G-F-E-D-C-B-Sinemenon-A¹⁰. En este sentido, una miniatura del Rutland Psalter, en Inglaterra, de mediados del siglo XIII, nos ayuda a entender, en parte, el aspecto de estos instrumentos (fig. 6). En este caso, el rey David toca un órgano de tubos, acompañado de un personaje encargado de accionar dos fuelles así como de hacer sonar con un bastón la fila de campanillas que pende en la parte superior¹¹. No obstante, dada la complejidad de los *cymbala* de Belén, lo más probable es que, tal y como sugirió P. Cheneau, éstos estuviesen insertados en un carillón y suspendidos por sus asas de un yugo o contrapeso, el cual se manipularía con el fin de hacerlas sonar por un sistema de cuerdas. Una ilustración simplificada de este

¹⁰ THEOPHILUS, *De diuersis artibus*, trad e introd. C. R. Dodwell, pp. 158-161; THEOPHILUS, *De diuersis artibus*, trad., introd. y notas de J. G. Hawthorne y C. Stanley Smith, pp. 176-179, fig. 25.

¹¹ FERRARI BARRASSI, E., "Campane e cymbala nel Medioevo europeo: l'aspetto musicale", en *Del fondere campane. Dall'archeologia alla produzione. Quadri regionali per l'Italia settentrionale*, S. Lusuardi Siena, E. Neri (eds.), Florencia, 2007, pp. 57-72, espec. 69, fig. 7.



Fig. 7. El campanero Milio. Mosaico de la Catedral de Reggio Emilia, finales del siglo XI-inicios del siglo XII. Civici Musei di Reggio Emilia.

sistema se encuentra representada en una escena del mosaico pavimental de la catedral de Reggio Emilia (fig. 7), realizado entre finales del siglo XI e inicios del siglo XII, y conservado en los Civici Musei di Reggio Emilia¹². En él, se ve a un tal Milio *campanarius*, en el momento de tirar de la cuerda de una campana suspendida de una armadura de madera similar a la que hemos descrito anteriormente¹³.

En lo que respecta a la utilización de órganos en edificios sacros, ésta es una tradición bien arraigada en el mundo latino desde la alta Edad Media. Además de estar bien documentada en la Francia carolingia (Fleury) y en el Sacro Imperio Romano Germánico (Saint Gall, Colonia), a partir del siglo X su uso parece haber adquirido un especial protagonismo en Inglaterra. Así, obispos reformistas como Aethelwold, Dunstan o Oswald tuvieron un especial interés por incorporar estos objetos a sus comunidades para la mejora de la liturgia. En concreto, a san Dunstan, que conocía bien los usos francos, se le atribuye el haber traído un órgano tanto a la Catedral de Canterbury como a la abadía de Malmesbury. De la misma manera, sabemos de la existencia, gracias a un poema de Wulfstan, de un órgano en la Catedral de

¹² QUINTAVALLE, A. C., *Wiligelmo e Matilde. L'officina romanica*, Milán, 1991, pp. 281, 397-408.

¹³ FARIOLI, E., NEPOTI, S., "Il campanario Milio che suona la campana", en *Del fondere campane*, pp. 165-168, fig. 1; NERI, op. cit., p. 486.

Winchester hacia el año 1000¹⁴. Posteriormente, con la construcción de la catedral anglonormanda y la destrucción del edificio anglosajón, dicho instrumento será substituido por otro nuevo que se situará en el transepto norte, posiblemente en las galerías abovedadas de la tribuna¹⁵.

Por su parte, los musicólogos han debatido largamente hasta el momento sobre el verdadero uso de estos instrumentos como acompañamiento de la liturgia medieval, puesto que los Padres de la Iglesia expresaron su férrea oposición a ellos, por considerarlos pecaminosos dada su estrecha relación con el entretenimiento profano. Mientras que en Bizancio, su utilización parece haberse restringido a la ceremonia de aclamación del emperador¹⁶, en el monacato benedictino, con el desarrollo del canto y la polifonía, ésta parece haberse abierto un camino en el seno del espacio sagrado. Así, una parte del coro cantaba el canto llano, mientras que la otra interpretaba la parte del órgano. En los tropos y en el drama litúrgico este uso parece más evidente, de manera que mientras unos interpretaban la antífona, otros cantaban la parte responsorial. En este sentido, la catedral de Winchester y Notre-Dame de París parecen haber sido pioneras en este tipo de usos. En todo caso, el órgano actuaba siempre como “siervo” de la liturgia, es decir, como apoyo para la interpretación del canto¹⁷.

Sobre la datación del órgano de Belén no existe un acuerdo. Muchos autores han querido adscribir la mayoría de las piezas del Tesoro —dos candelabros de plata y las campanas— al período de Goffredo de’ Prefetti, obispo de Belén entre 1243 y 1254, quien supuestamente habría hecho traer dichos objetos desde Europa. Sin embargo, el resto de las piezas, como los tres candelabros esmaltados, las dos palanganas de cobre con la historia de Santo Tomás o los tubos del órgano en cobre y peltre parecen adscribirse mejor al siglo XII¹⁸.

Es bien sabido que en 1187 a la iglesia de la Natividad, tras la victoria de Saladino sobre los Cruzados, le fue impuesta la prohibición de utilizar las campanas. Una dis-

14 WILLIAMS, op. cit., pp. 187-203,

15 Ibidem, p. 214.

16 Véase, por ejemplo, en ámbito bizantino, el célebre fresco de los “Skomorochi”, en la pared de la torre sur de Santa Sofía de Kiev, realizado en la primera mitad del siglo XI. En el se representa a un organista acompañado de una serie de músicos, que han sido interpretados como pertenecientes a una escena relacionada con la corte bizantina, quizás con algún tipo de fiesta celebrada en el Hipódromo de Constantinopla, TOCKAJA, L. F., ZAJARUNZNYJ, A. M., “I musici dell’affresco detto degli “Skomorochi” nella cattedrale della Santa Sofia di Kiev”, en *Arte profana e arte sacra a Bisanzio*, Roma, 1995, pp. 281-302.

17 BOWLES, E. A., “Were Musical Instrument Used in the Liturgical Services during the Middle Ages?”, *The Galpin Society Journal*, 10, 1957, pp. 40-56, espec. pp. 48-51; CADWELL, J., “The Organ in the Medieval Latin Liturgy, 800-1500”, en *Proceedings of the Royal Musical Association*, 93rd Session, 1966-1967, p. 11-24; BAUMANN, D., HAGGH, B., “Musical Acoustics in the Middle Ages”, *Early Music*, 18, 3, 1990, pp. 199-210.

18 Di NAPOLI, “224. Pastorale smaltato”, “225-227. Tre Candelieri smaltati”, “230, 231. Due bacili di rame con le storie di San Tommaso”, “245. Canne di organo”, in *In Terrasanta. Dall Crociata alla Custodia*, pp. 252-253. Para un comentario minucioso de la tipología del órgano de Belén, cf. WILLIAMS, P., *The Organ in Western Culture, 750-1250*, Cambridge, 1993, pp. 348-351. Sobre la cuestión de la procedencia y fecha de las piezas del Tesoro de Belén, véanse también los comentarios de FOLDA, J., *Crusader Art in the Holy Land. From the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187-1291*, Cambridge University Press, 2005, pp. 208-210.

posición parecida se repitió en 1452, bajo el dominio otomano, por orden de Mehmed II. No obstante, en 1192, Hubert Walter, entonces obispo de Salisbury (1189-1193), que acompañaba a Ricardo Corazón de León en la Tercera Cruzada, había logrado del propio Saladino el permiso para establecer que dos sacerdotes y dos diáconos residiesen en Belén y reanudasen los servicios en rito latino¹⁹. Resulta, por lo tanto, plausible pensar que el carillón no hubiese sido retirado hasta el decreto otomano, y que fuese entonces cuando se decidió enterrar éste, el órgano, y el resto del tesoro en las proximidades del convento franciscano con objeto de protegerlo del pillaje.

Un contexto para la performance navideña: la liturgia latina de Navidad de los Cruzados, el Canto de la Sibila y el programa musivo de Belén

Tal y como han estudiado brillantemente Ch. Kohler, Cristina Dondi o Iris Shagrir²⁰, los cruzados fueron capaces de trasladar a Tierra Santa los ritos de la liturgia latina, en concreto, los usos galo-romanos. Desde el Patriarcado de Jerusalén, se impuso esta nueva liturgia, indisolublemente ligada a la construcción de nuevos edificios o a la reutilización, como en el caso de Belén, de viejas estructuras basilicales. Las trece diócesis francas siguieron, en gran parte, el modelo de los canónigos regulares establecido en 1114 en el Santo Sepulcro, de manera que sedes como las de Nazaret o Belén copiaron esa misma estructura hierosolimitana. No obstante, tal y como recuerda I. Shagrir, la apropiación latina de los monumentos tuvo, por fuerza, que adaptarse a la topografía de los Santos Lugares así como ciertos rituales estacionales establecidos desde la época paleocristiana, de manera que la *performance* litúrgica de las grandes festividades en el nuevo Reino Cruzado conservó ciertos usos y recuerdos del pasado²¹.

Fundamentales para la reconstrucción de alguna de estas ceremonias son el Breviario-Ritual de Barletta, en realidad una copia del siglo XIII (1202-1228), de un manuscrito del siglo XII para el uso de los canónigos del Santo Sepulcro de Jerusalén, o el denominado Sacramentario del Santo Sepulcro, repartido entre Roma, Biblioteca Angelica de Roma Ms. 477 (D.7.3) y Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. McClean 49, y que fue realizado entre 1128 y 1130 en el *scriptorium* del Santo Sepulcro²².

19 R. W. Hamilton, *A Guide to Bethlehem*, Jerusalén, 1939, p. 22; D. Pringle, *Pilgrimage to Jerusalem and the Holy Land*, 1187-1291, Farham (Surrey), 2012), p. 2.

20 KOHLER, Ch. "Un rituel et un bréviare du St-Sépulchre (XIIè-XIIIè siècle)", *Revue d el'Orient Latin*, 8, 1900-1901, pp. 383-500; DONDI, C., *The Liturgy of the canons regular of the Holy Sepulchre of Jerusalem. A study and catalogue of the manuscript sources*, Turnhout, 2004 (Bibliotheca Victorina, XVI); I. Shagrir, "The Visitatio Sepulchri in the Latin Church of the Holy Sepulchre", *Al-Masaq*, 22, 1, 2010, pp. 57-77.

21 Ibidem, 66-68.

22 DONDI, op. cit., 61-62, 77-78 (con bibliografía sobre ambos manuscritos).

Según el Breviario-Ritual de Barletta, las dos iglesias y comunidades de canónigos regulares —el Santo Sepulcro y Belén— estaban especialmente conectadas en las celebraciones de la Vigilia de la Navidad. Tras los maitines y una misa meridiana, el patriarca latino se preparaba para realizar los oficios en la iglesia de Belén. Así, reunido éste con todo su capítulo, el lector anunciada: “Ihesus Christus in Bethlehem Iude nascitur”. Tras ello, el patriarca, el maestro cantor y dos canónigos se dirigían a Belén, donde visitaban el lugar de la Navidad, para después, junto a su capítulo concelebrar el oficio nocturno hasta el alba:

“Post hec patriarcha, convocatis de quibusdam personis suis, priore videlicet et cantore et duobus aliis de canonicis Sepulcri dominici, vadunt in Bethleem, ubi postquam pervenerint, devota intrant ecclesiam de qua verbum veritatis processit, et, facta oratione, in locum nativitatis, ubi vera lux orta est, ciboque spiritali refecti, in Domo Panis eadem die et in cratina smilitier ex more et debito plenarie reficiuntur. His ita peractis, vesperis pulsanibus, patriarcha cum suis et aliis de ecclesia, preparent se, et totum officium ipsa nocte et in cratina ex pristina consuetudine peragitur”²³.

Una vez de vuelta en Jerusalén, el Patriarca celebraba en el Santo Sepulcro el oficio nocturno del día de Navidad, en el que se cantaba, entre otros, el *Liber generationis Iesu Christi*, la profecía de Isaías —“Populus gentium qui ambulabat in tenebris”—, y si la festividad caía en Domingo, en la procesión matutina se entonaba el himno “O Maria Iesse Virgam”.²⁴

Por su resonancia simbólica, resulta especialmente sugerente el poder reconstruir la parafernalia del oficio de la Vigilia de Navidad en Belén, lugar por antonomasia de la Encarnación. Como en tantas iglesias latinas, esa noche era recitado el Sermón *Contra Judaeos, Paganos et Arianos*, subtitulado *Sermon de Symbolo*, el cual había sido atribuido a san Agustín, si bien su autor fue Quodvuldeus (s. V). En él, se aducía el testimonio sobre la venida del Mesías de los profetas Isaías, Jeremías, Daniel, Moisés, David, Habacuc, Simeón y Zacarías, de Isabel y su hijo Juan Bautista, así como de los paganos Virgilio, Nabucodonosor y la Sibila Eritrea, cuyos oráculos se habían hecho famosos en la antigüedad pagana²⁵. En el caso de la iglesia de Belén, para no ser menos, sabemos según el Breviario-Ritual, que los canónigos leían el pasaje: “Quid Sibilla vaticinando etiam de Christo clamauerit in medium proferamus: **Iudicium Signum: tellus sudore madescet. E celo rex adveniet per secula**

23 KOHLER, op. cit., 404-405 (la visita del Patriarca a Belén ocupa el folio 49v-50r del Breviario-Ritual de Barletta: Barletta, Archivio della Chiesa del Santo Sepolcro, ms. sn)

24 Ibiem, p. 406-408.

25 Para un estudio de la interpretación del Canto de la Sibila en el contexto del Sermón *de Symbolo* o en el propio *Ordo Prophetarum*, véase el fundamental estudio de Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ, *El Canto de la Sibila. I. León y Castilla*, Madrid, 1996; *II. Cataluña y Baleares*, Madrid, 1997. Véase también: CASTRO CARIDAD, E., *Teatro Medieval. 1. El drama litúrgico*, Barcelona, 1997, pp. 275-301.

futurus (...)²⁶ (La señal del Juicio; la tierra se cubrirá de sudor. Del cielo vendrá el rey que reinará a través de los siglos).

Aunque ignoramos dónde se realizaba la interpretación del canto en el interior de la basílica de Belén, probablemente ésta tenía lugar en el espacio del antiguo coro o presbiterio. En 1347, Fra Nicolò da Poggibonsi, en el *Libro d'Oltremare*, da algunas indicaciones sobre lo que todavía parece ser el primitivo espacio habilitado por los Cruzados: "A capo delle colonne si è il coro del grande altare, e mostra che fosse Molto grande; è d'intorno murato et ha tre porti, all'oriente e a mezzo giorno e alla tramontana: le sedie del coro sono guaste"²⁷. La descripción parece responder a un coro a la occidental, donde tendrían lugar los oficios. Por ello, con toda probabilidad, el órgano conservado en el *Museum Biblicum Franciscanum* debió haberse ubicado originalmente en algún lugar de ese mismo espacio. Aunque no conservamos música en Belén, en otros manuscritos del Santo Sepulcro, como en las hojas del Sacramentario del Cambridge, *Fitzwilliam Museum, Ms. McClean 49, fols. 80v-81r*, las antífonas y responsorios del día de la Pascual se acompañan de notación musical (fig. 8), la cual bien podía haber sido glosada, ornamentada o simplemente doblada con el órgano durante la celebración de la liturgia, como pasaba en otras iglesias del Occidente latino²⁸.

No obstante, creo que existe un contexto artístico particular, hasta ahora no suficientemente resaltado, en el que la *performance* litúrgica de la Navidad y su acompañamiento musical al órgano encuentran una resonancia especial. Me refiero a los mosaicos de la basílica de la Natividad de Belén, probablemente realizados entre 1167 y 1169, durante el gobierno del obispo, de origen anglonormando, Raoul o Ralph I (1155-1174). En esa época, la decoración de la iglesia fue encargada a un taller internacional compuesto por un griego (Ephraim), un diácono sirio (*Basilios Pictor*)²⁹ y artistas latinos, cuyo estilo, composición e iconografía constituye una genuina amalgama de las tradiciones artísticas del Mediterráneo Oriental durante el tercer cuarto del siglo XII (fig. 9).

A partir de la lectura de la inscripción conmemorativa bilingüe, en griego y latín, colocada en la zona sur del ábside, sabemos que la vasta decoración musiva es obra también de la comitencia conjunta entre el emperador bizantino, Manuel I Comeno, el rey latino de Jerusalén Amalrico I y el obispo de Belén, Raoul. Los estudios de Maria Andaloro y Raffaella Menna sobre el conjunto han resaltado el peculiar contexto político y religioso de la obra, puesto que ésta se realiza en el período en

26 KOHLER, op. cit., 475. Cfr. BAGATTI, *Gli antichi edifici*, p. 67; DE SANDOLI, op. cit., p. 211.

27 BAGATTI, *Gli antichi edifici*, p. 67.

28 Agradezco a Jordi Ballester sus comentarios en este sentido. Sobre este manuscrito, véase: FOLDA, J., *The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1098-1187*, Cambridge University Press, 1995, pp. 100-104.

29 BAGATTI, *Gli antichi edifici sacri*, p. 81; DE SANDOLI, op. cit., p. 203; KÜHNEL, B., *Crusader Art of the Twelfth Century. A Geographical and Historical or an art Historical Notion?*, Berlín, 1994, pp. 57-58, fig. 50; HUNT, L. A., "Art and Colonialism: The Mosaics (1169) and the Problem of the "Crusader" Art", *Dumbarton Oaks Papers*, 45, 1991, pp. 69-85, especialmente pp. 74-75, figs 2; FOLDA, *The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1098-1187*, pp. 347-364; PRINGLE, D., *The Churches of the Crusader Kingdom of Jerusalem. A Corpus. I. A-K*, Cambridge University Press, 1993, p. 141.

81
12

epule mur ma zimis sincerita us es uerita de.

Terra tremuit et qui e ait dum resurgeret in uidi cio de us al off.

le in uide a deus in lufin

ma gum no men e in alle Sec. ut supra.

preph. Te qde omi repore sed i hac portum de. et cet.

Pascite nostrum immolatum ut xpius alleluia in qepa le mur co.

ma zimis sinceritas et ueritas alle luia alle luia alle luia **p coon.**

Anuade qo oia da. ut q resurrexerit in uide a deus in lufin.

Sed et ange us ad lequi chorum domi in lufin deus.

ad pass. R.

cooperans in domo cum mulie et cum o terro ne pcedente struere. Non

ge uno locutus est angelus et dixit e is nolite metueri. Ene ueni qua

sterni quem queritis mortuum iam ui uit et uita hominum cum eo surrexit

alle luia **V** Crucifixum in carne cadere et sepulchrum

apertum nos glorifica te resurgentem de morte adortare. **Molite V** Dumq dñs a dñe sp.

12

Fig. 8. Sacramentario del Santo Sepulcro, Jerusalén, 1128-1130: responsorios pascales con anotación musical. Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. McClean 49, f. 81r. Foto: Fitzwilliam Museum, University of Cambridge.

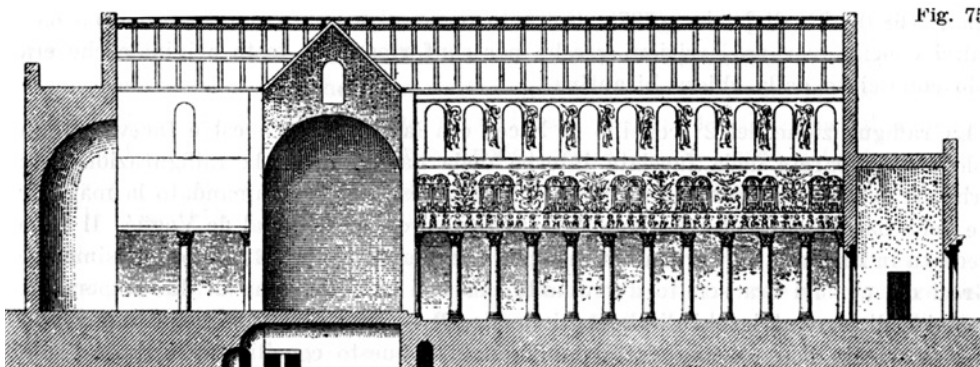


Fig. 9. Iglesia de la Natividad de Belén, sección con la decoración musiva de la época cruzada (1167-1169).



Fig. 10. Iglesia de la Natividad de Belén, vista del interior con la contrafachada donde se situaba el Árbol de Jesé con los profetas y la Sibila. Foto: Michel Bacci.

el cual el emperador bizantino había establecido, entre 1161 y 1172, un pacto con el Papa Alejandro III, en el que se buscaba la unidad de las iglesias latina y oriental, como muestra la celebración de un sínodo en Constantinopla en 1166 para suavizar las controversias teológicas entre ambas comunidades, o el envío de una delegación de cardenales a Constantinopla en 1167³⁰. En ese mismo año, el rey Amalrico I, en

30 ANDALORO, M., "Dalla Terrasanta alla Sicilia", en *Il cammino di Gerusalemme*, M. S. Calò Mariani (ed.), Bari, 2002, pp. 463-474; MENA, M. R., "Immagini e scritture nei mosaici della chiesa della Natività di Betlemme", in *Ibidem*, pp. 647-658.

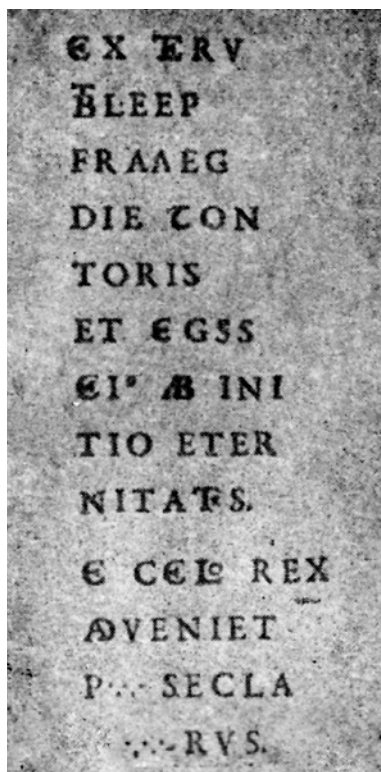


Fig. 11. Iglesia de la Natividad de Belén, contrafachada: transcripción de los textos de las cartelas del profeta Micheas y de la Sibila. Fuente: De Sandoli, *Corpus inscriptionum*, p. 211.

busca de una segura alianza militar ante la creciente amenaza musulmana, se casa con Maria Comnena, sobrina-nieta del emperador.

Como era de esperar, la nueva decoración musiva de la iglesia subrayaba, de manera especial, que aquel era el lugar de la Encarnación y del cumplimiento de las profecías veterotestamentarias. Así, a la derecha de la nave central, sobre las columnas, se representa el *Liber Generationis* de Jesucristo (Mateo 1, 1-17), con sus ancestros, respresentados en busto, comenzado desde Abrahán. De la misma manera, a la izquierda de la nave, se figuraba el *Liber Generationis* de Lucas (3, 23-38). Por último, en el lado oriental, en la contrafachada, se representaba un gigantesco Árbol de Jessé, en cuya parte inferior estaban Isaac y Jacob, mientras que en el resto de las ramas se colocaban los profetas que anunciaron a Jesús, cada uno con la cartela de su profecía en mano.

Aunque desafortunadamente el mosaico de la contrafachada no se conserva (fig. 10), gracias a las descripciones realizadas tanto en 1347 por Niccolò da Poggibonsi como en 1626 por el P. Quaresimi, es posible reconstruir el ciclo perdido. De abajo a arriba, su disposición era la siguiente: Joel, Amós, Nahún, Ezequiel, Isaías,

Baalam, Miqueas y la Sibila³¹. No deja de sorprender, el hecho de que, como en el Pórtico de la Gloria, la figura de la Sibila se encuentre tan cerca de la de Balaam, pues ambos se sitúan en Compostela en la cara interna del ingreso norte de la contrafachada occidental.

La figura de la Sibila estaba acompañada en Belén de la cartela (fig. 11): “E CELO REX ADVENIET PER SECLA FUTURUS”³², es decir, del texto del segundo verso del canto *Iudicium Signum*, el cual, tal y como hemos comentaba, se entonaba durante los ritos de la visita del Patriarca de Jerusalén en la Vigilia de Navidad. Nada más sugerente para el estruendoso anuncio del Juicio Final de la Sibila que hacerlo acompañado del tronante sonido de un órgano con carillón, el cual, tal y como rezaba

31 QUARESIMI P. F., *Elucidatio T. S.*, Venetiis, 1626, 487. SANDOLI, S. de Sandoli, *Corpus Inscriptionum Crucesignatorum Terrae Sanctae* (1099-1291). Testo, traduzione e annotazioni (Jerusalem 1974), 208-210. See also P. B. Bagatti OFM, *Gli antichi edifici sacri di Betlemme* (Jerusalem 1952), 66.

32 BAGATTI, *Gli antichi edifici*, p. 67; SANDOLI, op.cit. pp. 210-211.



Fig. 12. Salterio de Ingeborg, ca. 1200: Árbol de Jesé con la Sibila (parte superior, derecha). Musée Condé, Chantilly, f. 62r.

la inscripción de la campana más pequeña no era sino la terrible voz del Señor (VOX DOMINI). Posiblemente, su representación en Belén, más allá de redundar en el hecho de que éste era el lugar de la Encarnación y de la generación de Cristo —recuérdese, a este respecto, la lectura del *Liber Generationis* durante el día de Navidad—, enlazaba con ciertas creencias apocalípticas entonces muy extendidas y, quizás, alimentadas en el seno de la ansiedad del efímero Reino Latino de Jerusalén. Desde los siglos X y XI, la *explanatio somnii* de otra Sibila, la Tiburtina, había gozado de cierto éxito, pues en ella se hablaba del final del Imperio Romano, cuando el Anticristo se sentará en la Casa del Señor en Jerusalén (“Et cum cessaverit imperium Romanum, tunc revelabitur manifeste Antichristus et sedebit in domo Domini in Iehrusalem”). Entonces

los profetas Enoc y Elías le anunciarán que el Señor pronto vendrá, pero el Anticristo se vengará matándolos. No obstante, ellos resucitarán al tercer día y junto con el arcángel san Miguel, que aparecerá sobre el Monte de los Olivos, destruirán finalmente al Anticristo y, con ello, vendrá el Señor a juzgarnos el día del Juicio, tal y como anunciaba el Canto de la Sibila: “Tunc iudicabit Dominus secundum uniusque opus et ibunt impii in gehennam ignis eterni, iusti autem premium eterne vite recipient”.³³

A este punto, la articulación del árbol de Jesé en Belén y la comparecencia en él de la Sibila sorprende por su originalidad si lo comparamos con otras figuraciones del tema en el seno de la tradición occidental³⁴. Es cierto, que la profetisa aparece en representaciones tardías del tema, como el célebre Salterio de Ingeborg (Musée

33 SACKUR, E., *Sibyllinische Texte und Forschungen*, Turín, 1963, pp. 186-187.

34 Muy diferente es, por ejemplo, la propuesta del abad Suger en Saint-Denis, hacia 1140-1144: GUERREAU-JELABERT, A., “L’Arbre de Jessé et l’ordre chrétien de la parenté”, en *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, D. Iogna-Prat, E. Palazzo, D. Russo (eds.), París, 1996, pp. 137-170.



Fig. 13. Catedral de Santiago de Compostela, Pórtico de la Gloria (1168-1188), fuste del parteluz, parte superior, lado sur: hipotética representación de una Sibila. Foto: autor.

Condé, Chantilly, ca. 1200, f. 62r) (fig. 12)³⁵, y que incluso ha querido verse la figuración de dos Sibilas en la parte superior del Árbol de Jesé del parteluz del Pórtico de la Gloria (1168-1188) (fig. 13)³⁶. No es este el lugar donde abordar ahora esta apasionante cuestión, si bien si me gustaría señalar un hecho no suficientemente resaltado hasta ahora por la historiografía del tema: la comparecencia de la Sibila a los pies de la iglesia, en directa relación con la contrafachada y la representación del Juicio Final. Así, aparecía, por ejemplo, en su primera figuración monumental de la época románica: las pinturas murales de la abadía de Sant'Angelo in Formis (1072-1087) (fig. 14), donde la Sibila Eritrea —“SYBILLA PROPHITISSA”— se representaba agitando una cartela con el inicio de su canto —“IUDICII SIGNUM TELLUS SUDORE MADESCET”—, mientras dirigía su mirada hacia un terrible Juicio Final pintado en la fachada, en concreto, al lugar donde un arcángel sostiene el anuncio del castigo de los condenados (“ITE MALEDICTE IN IGNUM ETERNUM”) (fig. 15).³⁷ Algo similar ocurre en el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago, donde la Sibila (fig. 16) se sitúa en la contrafachada frente a un tripe portal que glosa, en gran parte, los versos de su profecía: la bajada al Limbo, la Segunda Venida del Señor y la condena de los pecadores al sombrío Tártaro³⁸.

En todo caso, en ningún sitio como en Belén —tras la decoración musiva llevada a cabo entre 1167-1169—, el *Signum Iudicii* se convirtió, de manera tan evidente, en un *Signum fusile*, es decir, la palabra se transformó en sonido, la *performance* en imagen, y el lugar actuó como verdadera caja de resonancia para evocar el principio y final de los tiempos.

35 Agradezco la referencia de este manuscrito a Eduardo Carrero.

36 VALDEZ DEL ÁLAMO, E., *Palace of the Mind. The Cloister of Silos and Spanish Sculpture of the Twelfth Century*, Turnhout, 2012, pp. 271-273.

37 MAFFEI, F., “La Sibilla Tiburtina e Prophitissa nel ciclo degli affreschi di Sant'Angelo in Formis”, en *Monastica. IV. Scritti raccolti in memoria del XV centenario della nascita di S. Benedetto (480-1980)*, Miscellanea Cassinese 48, Montecassino, 1984, pp. 9-20; GLASS, D., “Pseudo-Augustine, Prophets, and Pulpits in Campania”, *Dumbarton Oak Papers* 41, 1987, pp. 214-226, especialmente p. 218; SPECIALE, L., “Memoria e scrittura. Tituli, programma, scelte d'immagine da Montecassino a Sant'Angelo in Formis”, en *Medioevo: immagine e memoria. Atti del Convegno Internazionale di studi, Parma 23-28 settembre 2008*, A. C. Quintavalle (ed.), Parma-Milán, 2009, pp. 144-153, especialmente 150-151, figs. 11-12.

38 Es bien sabido que la interpretación de esta figura como la Sibila Eritrea, como parte de una representación en piedra de un *Ordo Prophetarum* se debe a Serafín MORALEJO, “El Pórtico de la Gloria”, *FMR. Franco Maria Ricci*, 199, 1993, pp. 28-46. En los últimos años, he podido completar algunos aspectos del significado y originalidad de dicha representación en el contexto del espacio figurado del Pórtico de la Gloria: CASTIÑEIRAS, M. “Cremona y Compostela: de la *performance* a la piedra”, en *Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, Milán-Parma, pp. 173-179, especialmente, pp. 177-178; IDEM “Santiago de Compostela y los “portales parlantes” del Románico”, en *El Camino de Santiago Encrucijada de saberes*, I. López Guil, L. M. Calvo Salgado (eds.), Madrid, 2001, pp. 85-108, espec. 96-97.



Fig. 14. Sant'Angelo in Formis (1072-1087), extremo occidental de la nave central, lado norte, pintura mural: la Sibila Eritrea anunciando el Juicio Final. Foto: Autor.



Fig. 15. Sant'Angelo in Formis (1072-1087), contrafachada, pintura mural, lado sur: Arcángel con el anuncio de las penas de los condenados. Foto: Autor.



Fig. 16. Catedral de Santiago de Compostela, nártex del Pórtico de la Gloria (1168-1211), contrafachada, interior del ingreso norte: la Sibila Eritrea. Foto: autor.