LOS ÁNGELES MÚSICOS:

ESTUDIO ICONOGRÁFICO



Tesis doctoral

Presentada por: CANDELA PERPIÑÁ GARCÍA

Dirigida por: Dr. RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES

VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Programa de doctorado:

3030 Historia del Arte

DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART

Valencia, mayo de 2017

AGRADECIMIENTOS

«*[…] cominciò 'gloria!' tutto il Paradiso,*
sì che m'inebriava il dolce canto.
Ciò ch'io vedeva mi sembiava un riso
dell' universo; per che mia ebbrezza
intrava per l'udire e per lo viso»
(*Divina Commedia*, Dante Alighieri, Paradiso 27, 1-6).

Si algo he aprendido durante estos años es que la redacción de una tesis doctoral es un proceso largo e incierto que puede muy bien compararse a un camino nunca antes recorrido. Conocemos el punto del cual partimos pero no el lugar donde nos llevará. Está conformado por serenas planicies a las que pueden seguir, en cualquier momento y sin aviso previo, escarpadas pendientes que cuesta remontar y, por suerte, suaves descensos en los que retomar el aliento y recuperar las energías. Existen multitud de obstáculos de diferente tamaño que hay que salvar. Está repleto de recovecos y bifurcaciones, a veces es complicado hallar la línea clara del sendero y, en ocasiones, lo más fácil es perderse o abandonarse entre la maleza. Existen también precipicios y desniveles que es necesario salvar, tendiendo puentes lo suficientemente resistentes para mediar entre el objetivo ideal y la realidad que se extiende justo al otro lado. Incluso puede haber momentos en los que las condiciones meteorológicas de nuestra vida no sean las más adecuadas y tengamos que continuar andando bajo un sol desolador, una tormenta de desasosiego o, las más de las veces, una niebla de inseguridad. En mi caso habría sido imposible transitar este camino sin todas aquellas personas que, en algún momento, han estado a mi lado, aportándome, de uno u otro modo, lo mejor de ellas mismas. Algunas, me han ayudado a recorrer una determinada porción de la travesía e, incluso, a superar con éxito muchos de sus obstáculos. Otras me indicaron amablemente nuevas vías y veredas que me abrieron todo un mundo de posibilidades. Unas pocas han estado ahí desde el principio hasta el final, con una paciencia y una calidad humana que las hacen admirables a mis ojos. Hay quien vivió el inicio algo impulsivo de esta aventura y quien ha llegado justo en la explosión final, esperemos que para quedarse. En resumen: ha habido maravillosas sorpresas, tristes despedidas y por supuesto, han sido numerosos y gratos los reencuentros. Hoy puedo decir que me siento agradecida con todas ellas, por haber estado ahí, por su apoyo y estímulo, por haberme regalado en cada momento lo mejor que tenían. A continuación quisiera referir los nombres que, al pensar en todo este proceso, me vienen a la mente, no sin antes disculparme por si dejo alguno en el tintero debido a mi mala memoria o mi inconsciencia. Vayan con todas ellas, aparezcan aquí explícitamente nombradas o no, mi eterna gratitud y reconocimiento.

Antes que nada, agradezco a los expertos y expertas que han dedicado su valioso tiempo a leer y valorar esta tesis en unas fechas algo complicadas y haciendo un gran esfuerzo para ajustarse a los plazos, así como a quienes se desplazarán para formar parte del tribunal el día de su defensa. Reciban mis agradecimientos la Dra. Cristina Bordas Ibáñez (Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología), la Dra. Daniela Castaldo (Università del Salento, Dipartimento di Beni Culturali), la Dra. Hillary Kallendorf (Texas AE & M University, Department of Hispanic Studies), el Dr. Víctor Mínguez Cornelles (Universitat Jaume I de Castelló, Departament d'Història, Geografia i Art – Història de l'Art), el Dr. José Julio García Arranz (Universidad de Extremadura, Departamento de Arte y Ciencias del Territorio) y el Dr. Wilfredo Rincón García (CSIC, Departamento de Historia del Arte y Patrimonio).

En primer lugar, doy mil gracias a mi familia por haber estado ahí en todo momento y apoyarme incondicionalmente incluso en los momentos más difíciles y en los diversos frentes que se han abierto, aunque fuera con su sola presencia o con una palabra de ánimo. Para mí son un ejemplo de constancia y cariño, así como un modelo admirable a seguir. En segundo lugar, he de agradecer a mi director de tesis el Dr. Rafael G. Mahíques todo su apoyo académico y humano, el haberme invitado a participar en los proyectos del Grupo de Investigación APES, su comprensión y sobre todo por no dejar de confiar nunca en mí y creer en todo momento en la validez y viabilidad de este trabajo. Esta tesis no habría visto nunca la luz si no hubiera sido por su empeño incansable. Muchísimas gracias Rafa. Agradezco a la Universitat de València y al Ministerio de Educación y Ciencia por su soporte económico en forma de becas predoctorales durante parte de la elaboración de esta tesis. Doy las gracias a la Facultad de Geografía e Historia y al Departamento de Historia de Arte de la Universitat de València, así como a todas las personas que trabajan en él por su cálida acogida, por haberme permitido formar parte de él durante el disfrute de la beca y, especialmente, por haberme posibilitado impartir docencia, actividad que ha llegado a ser mi profesión. En la primera fase del doctorado fue estupendo conocer a grandes personas que nunca han dejado de estar ahí, especialmente Loles Ruiz y Laura Bolinches. El trabajo en la Universitat ha sido especialmente agradable gracias a mis compañeros del despacho de becarios y/o de grupo de investigación: Sergi Doménech, Luís Pérez Ochando, Patricia Horcajada, Elvira Mocholí, Elena Monzón, Luis Vives-Ferrándiz, Andrés Felici, Enrique Olivares, Rafa Sánchez… Con ellos también he compartido congresos (agradezco la estupenda acogida que tuvimos en la Universidad de Navarra y la Universidad Complutense de Madrid), trabajos y otras aventuras. Sois grandes investigadores y mejores personas. Gracias por todo. Y también gracias los profesores, especialmente a Angels Martí, Cristina Vidal, Marisa Vázquez, Borja Franco, Esther Alba y Paco Cots con los que, en ocasiones, incluso he tenido el gusto de compartir asignatura. Agradezco particularmente a Borja Franco el haber compartido conmigo desinteresadamente los resultados de sus investigaciones iconográfico-musicales. Por supuesto, dentro del Departamento he de agradecer a la Dirección y a la Comisión de Doctorado su inestimable ayuda. Un agradecimiento especial merece la Secretaría, sobre todo Isabel Barceló que tanto me ha ayudado con los trámites de la tesis. Hago extensibles estos agradecimientos al equipo de la Biblioteca d'Humanitats Joan Reglà. Agradezco al Grupo Complutense de Iconografía Musical su cálida acogida y su entusiasmo (imbatible incluso ante los recortes) por este campo de estudio en un momento en que pensaba que no encontraría ningún grupo de estudio afín. Gracias a ellos y a su invitación para participar en los cursos de iconografía musical que anualmente organizan, se abrió ante mí todo un mundo nuevo de posibilidades. Este feliz encuentro marco un antes y un después en mi investigación, poniéndome en contacto con investigadores e investigadoras del panorama nacional e internacional. Por ello agradezco a cada uno de sus miembros la confianza depositada en mí, sus amables observaciones y sugerencias y su amistad, muy especialmente a Cristina Bordas (quien me ha formado en lo poco que sé de organología), Isabel Rodríguez y Gorka Rubiales. También doy las gracias a todos los compañeros que he encontrado allí, especialmente a Luis Robledo, Pepe Rey, Jordi Ballester, Pedro Luengo y Cristina Santarelli. A Pepe Rey le agradezco su amistad, su experiencia, sus buenos consejos y sus fotografías. A Cristina Santarelli le agradezco su amistad, su invitación a los congresos de Turín y su preocupación por esta tesis. Su acogida siempre ha sido excelente. No olvido que me puso en contacto con los grupos internacionales más relevantes como el RIdIM y el ICTM, del que es director Zdravko Blažeković. Agradezco a Zdravko todas sus facilidades para publicar en el la revista *Music in Art*, y también su preocupación por mi persona más allá del aspecto académico. Recuerdo con gran alegría los congresos internacionales de Beijing y Estambul y las excelentes personas que

conocí allí, especialmente a Luzia Rocha y a Ilnaz Rahbar. A Jorge García, del Instituto Valenciano de la Música, le agradezco haber confiado en mí y ofrecerme los proyectos de catalogación de AEDOM. A José María Salvador le doy las gracias por haber compartido conmigo tantas fuentes literarias. Agradezco también las interesantes aportaciones de otros investigadores como Esperanza Aragonés y Juan Calvo, aunque seguro que faltan por mencionar muchos otros. Igualmente siento gran gratitud hacia las instituciones en las que he podido realizar estancias breves de investigación que han sido de gran utilidad para esta tesis y para mi actividad investigadora: el Warburg Institut of London, con un agradecimiento especial a Miss Pollard, y el Institut für Musikwissenschaft de la Humboldt Universität zu Berlin, con el reconocimiento de la labor de Melanie Wald-Fuhrmann. Idénticos sentimientos alberga para mí el nombre de Licia Buttà, quien me animó a participar en su asignatura de máster "la danza, imagen de la música" en la Universitat de Barcelona.

Quisiera citar aquí a tres personas que, a nivel personal, han sido claves en los últimos momentos de la redacción de esta tesis. Antonio Aguilar, gracias por tus buenos consejos, tu sinceridad y tu preocupación por este trabajo. Lucía Carel, gracias por tus buenas vibraciones, tu interés constante y tu empeño en que esto era posible, incluso en los momentos en los que parecía que no había solución. Me has hecho ver lo que verdaderamente es importante y esto es esencial en un trabajo como en el nuestro. Joaquín Nadal, gracias por tu compañía, tu serenidad, tu positividad sin fin y tu paciencia infinita. Por una maravillosa casualidad has llegado al final de este proceso y has vivido el último empujón y las últimas renuncias, donde lo racional da paso al estallido de las emociones contenidas. No era una tarea fácil, pero has hecho todo lo posible por ayudarme a canalizarlas, sin dejar nunca de creer en mí y procurando que me sintiera siempre libre y realizada. Tengo esperanza en el futuro: "tot és possible i tot està per fer". Por último, pero no por ello menos importante, agradezco a mis profesores de canto, especialmente a Conchín Darijo y Paqui Ortí, el haberme transmitido que la música es la alegría serena del espíritu y haberme hecho así partícipe por unos momentos de la armonía celestial. Agradezco también por idéntico motivo a Vicent Ferragud, Constanza Aldasoro y Marian Cornejo todos los momentos musicales que hemos vivido.

Solo me queda agradecer de nuevo todas esas aportaciones y buenos deseos, disculparme por si alguna vez (que seguro que así ha sido) no he sabido responder a sus expectativas y esperar que la presente tesis esté a la altura de tanto apoyo económico, académico y personal recibido a lo largo de tantos años.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN A LA TESIS……...……...…...pp. 1-14

1. Presentación del tema del estudio y estado de la cuestión
2. Objetivo de la tesis doctoral
3. Metodología
4. Principales fuentes literarias y bibliografía crítica básica

PREÁMBULO TEÓRICO…….……...……pp. 15-53

1. La música como símbolo de poder
2. El concepto de música celeste en la Antigüedad
3. La música de las almas bienaventuradas
4. Aparición del ángel músico en las fuentes literarias cristianas
5. Aparición del ángel músico en la liturgia
6. Aportación de los Evangelios Apócrifos
7. Aspectos musicales en las jerarquías angélicas
8. La música angélica en la tratadística musical
9. La teología musical de Hildegard von Bingen
10. Música angélica y liturgia monástica
11. El ángel cantor en el primer drama sacro
12. Conclusión del preámbulo

I. EL ÁNGEL MÚSICO CRISTIANO……..……...……..pp. 54-101

1. Precedentes iconográficos
2. Las primeras imágenes del ángel músico
3. El salto al arte monumental
4. Difusión europea del ángel músico
5. Desarrollo diacrónico del ángel músico: siglos XV-XVI
6. Desarrollo diacrónico del ángel músico: siglos XVII-XVIII

II. LOS ÁNGELES TROMPETEROS……..……..……..pp. 102-131

II.I. ÁNGELES TROMPETEROS EN EL CONTEXTO APOCALÍPTICO

1. La imagen conceptual de los siete ángeles trompeteros
2. El ángel trompetero como representación de la voz de Dios
3. San Juan escucha la trompeta del Apocalipsis
4. Los siete ángeles reciben las trompetas
5. Los siete ángeles hacen sonar las trompetas
6. La retención de los cuatro vientos
7. Los ángeles trompeteros en la resurrección de los muertos
8. Los ángeles trompeteros del Juicio Final

II. II. ÁNGELES TROMPETEROS EN LA EXALTACIÓN DIVINA

II. III. EL ÁNGEL TROMPETERO EN LA IMAGEN DE LOS SANTOS

1. San Jerónimo
2. San Vicente Ferrer

III. ÁNGELES MÚSICOS EN LA NARRACIÓN EVANGÉLICA…....pp. 132-241

III.I. LA INFANCIA Y JUVENTUD DE MARÍA

1. El nacimiento de María
2. La educación de María
3. Los desposorios de la Virgen

III.II. LA ANUNCIACIÓN DE LA VIRGEN

1. El envío de Gabriel
2. El anuncio del ángel a la Virgen
3. La Virgen del Unicornio
4. La Virgen sin el ángel: Anunciación y Encarnación

III.III. LA NATIVIDAD DE CRISTO

1. La Adoración de Cristo niño por la Sagrada Familia
2. El Anuncio a los pastores
3. La Adoración de los pastores
4. La Adoración de los Magos

III.IV. LA INFANCIA Y JUVENTUD DE CRISTO

1. La Presentación en el Templo y la Circuncisión
2. La Huida a Egipto

III.V. EL BAUSTISMO DE CRISTO

III.VI. CRISTO SERVIDO POR LOS ÁNGELES

III.VII. LA RESURRECCIÓN DE CRISTO

1. La Liberación de las almas del Limbo
2. Cristo resucitado
3. La Ascensión a los cielos

III.VIII. EL TRÁNSITO DE LA VIRGEN MARÍA

1. La Dormición de la Virgen
2. La Asunción de la Virgen
3. La Coronación de la Virgen

III.IX. EL TRÁNSITO DE SAN JOSÉ

1. La muerte de san José
2. La Coronación y Gloria de san José en el cielo

IV. ÁNGELES MÚSICOS EN LA IMAGEN DE MARÍA……..…….….pp. 242-337

IV.I. LA VIRGEN CON EL NIÑO

1. La Virgen con el Niño entronizada
2. La Virgen de la Humildad
3. La Virgen con el Niño de pie representada de cuerpo entero
4. La Virgen con el Niño de pie representada de medio cuerpo
5. La Virgen con el Niño representada en el cielo o sobre las nubes
6. La Virgen de la Leche

IV.II. LA VIRGEN SIN EL NIÑO

1. La Inmaculada Concepción de María

V. ÁNGELES MÚSICOS EN LA IMAGEN DE LOS SANTOS…….….pp. 338-450

V.I. MARÍA MAGDALENA: música mundana y música celeste

V.II. SANTIAGO EL MAYOR: música angélica en la venida de la Virgen del Pilar

V.III. LAS SANTAS CATALINA DE ALEJANDRÍA Y DE SIENA: el matrimonio místico

V.IV. SANTA CECILIA Y SU PATRONAZGO MUSICAL

V.V. SAN FRANCISCO DE ASÍS: música angélica asociada a las nuevas órdenes religiosas

CONCLUSIONES Y PROYECCIÓN FUTURA DE LA TESIS……..….pp. 451-473

TRANSLATIONS FOR THE INTERNATONAL PhD. MENTION…...pp. 474-545

1. INTRODUCTION TO THE PhD. THESIS
   1.1. Presentation of the subject and state of the question
   1.2. Objective of the PhD. thesis
   1.3. Methodology
   1.4. Main literary sources and basic critical bibliography
2. THEORETICAL PREAMBLE
   2.1. Music as a symbol of power
   2.2. The concept of heavenly music in Antiquity
   2.3. The music of blessed souls
   2.4. The appearance of the musician angel in Christian literary sources
   2.5. The appearance of the musician angel in Christian liturgy
   2.6. The contribution of the Apocryphal Gospels
   2.7. Musical elements in the hierarchy of angels
   2.8. Angelic music in the body of music literature
   2.9. The musical theology of Hildegard von Bingen
   2.10. Music of the angels and monastic liturgy
   2.11. The singing angel in early sacred drama
   2.12. Conclusion to the preamble
3. CONCLUSIONS AND FUTURE PROJECTIONS OF THE PhD. THESIS

BIBLIOGRAFÍA……..……...pp. 546-562

RELACIÓN DE IMÁGENES…….……pp. 563-587

IMÁGENES

I. EL ÁNGEL MÚSICO CRISTIANO (Fig. 1-75)

II. LOS ÁNGELES TROMPETEROS (Fig. 76-133)

III. LOS ÁNGELES MÚSICOS EN LA NARRACIÓN EVANGÉLICA (Fig. 135-266)

IV. LOS ÁNGELES MÚSICOS EN LA IMAGEN DE LA VIRGEN MARÍA (Fig. 267-381)

V. LOS ÁNGELES MÚSICOS EN LA IMAGEN DE LOS SANTOS (Fig. 382-477)

INTRODUCCIÓN A LA TESIS

1. Presentación del tema de estudio y estado de la cuestión

La presente tesis doctoral tiene como objetivo realizar un estudio del tipo iconográfico del ángel músico y sus variantes en la tradición cristiana desde su creación en el siglo XII hasta finales del siglo XVII, ofreciendo también unas breves pinceladas sobre el siglo XVIII, momento en el que su imagen cobra especial importancia en el arte hispanoamericano. Para ello realiza un recorrido a través de su imagen literaria y visual utilizando fuentes muy diversas con el objetivo de aproximarse a su significado original y a los cambios que éste ha ido experimentando a lo largo del tiempo y del espacio.

Los ángeles y los demonios músicos son los tipos que con mayor frecuencia visualizan, respectivamente, la música celestial y la música demoníaca. Se trata, además, de la última expresión de un complejo conjunto de ideas musicales de carácter místico-matemático que hunden sus raíces en la más remota Antigüedad y que tienen como denominador común la ordenación del mundo y la relación existente entre el macrocosmos y el microcosmos. La importancia que su estudio reviste para la cultura visual no sólo radica en este hecho, sino también en la gran abundancia de imágenes existentes en el arte visual cristiano durante un largo período que abarca desde el año 1.100 hasta prácticamente nuestros días.

Gracias a esta afluencia de representaciones, los ángeles y los demonios músicos han llamado la atención de historiadores del arte y musicólogos, quienes los han estudiado desde la óptica de su especialidad. La tendencia general seguida desde la Historia del Arte ha sido considerarlos como poco más que elementos anecdóticos y decorativos e incluso casuales, desprovistos de significado. Ante este vacío tan notable, han sido los musicólogos y musicólogas quienes realmente se han interesado por estas representaciones, las cuales han demostrado ofrecer un rico elenco de instrumentos, prácticas ejecutivas y agrupaciones instrumentales de gran valor para sus intereses investigativos. En este sentido, resulta clave la aportación de la llamada iconografía musical, nacida desde la Musicología para poner en valor y estudiar adecuadamente

estas imágenes musicales[1]. Desde sus inicios, esta nueva disciplina se ha caracterizado por su interés en el estudio organológico[2] y la catalogación. Fruto de este interés catalogador es la creación de manuales como el de Howard Mayer Brown y Joan Lascelle (1.972)[3]. Aunque la tendencia general ha sido considerar estas representaciones como una crónica visual del pasado, ya en los primeros estudios iconográfico-musicales construidos sobre asuntos específicos, autores como Emanuel Winternitz[4] y Albert P. de Mirimonde[5] y pusieron de relieve el tema de los ángeles y demonios músicos, centrándose por primera vez en el papel simbólico de la imagen. Durante la década de 1.960-1.970 el fenómeno del *Early music* significó un aumento de ese interés, usando estas imágenes como un recurso para rastrear instrumentos, prácticas musicales y repertorios que traducir en un resultado sonoro pretendidamente histórico. Ante este maremágnum de interpretaciones, muchas veces poco fundamentadas, el mundo académico reaccionó con un mayor respeto hacia las fuentes literarias y recomendando la cautela en la lectura de la imagen y el uso del método de análisis iconográfico-iconológico como medio para desentrañar su valor simbólico. Surgen así organismos internacionales como el RIdIM (Répertoire International d'Iconographie Musicale) en 1970 con sede en Zurich, el RCMI (Research Center for Music Iconography) en 1972 con sede en Nueva York e inscrito en la City University of New Your, el ICTM (International Council for Traditional Music) Study Group on Iconography of the

[1] Para un recorrido por la iconografía musical en España y el extranjero desde sus orígenes hasta 1997 y sus relaciones con la organología, véase Álvarez, R., «Iconografía musical y organología: un estado de la cuestión», *Revista de Musicología,* 20, n. 2, 1997, pp. 767-782. Para una visión más actualizada del asunto, véase Piquer, R., «Aquello que se escucha con el ojo: La iconografía musical en la encrucijada», *Síneris. Revista de Musicología,* 9, 2013.

[2] En este contexto debe contemplarse la creación del sistema de clasificación Hornbostel-Sachs o HS (1914). Se trata este de un sistema que clasifica los instrumentos según las características físicas que les permiten producir sonido, asignándoles un código numérico. Véase Hornbostel, E. M. von and Sachs, C., «Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch», *Zeitschrift für Ethnologie,* Heft 4 u. 5, 1914, pp. 553-590; traducida al inglés en Baines, A. and Wachsmann, K. P., «Classification of Musical Instruments: Translated from the Original German by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann», *Galpin Society Journal*, 14, 1961, pp. 3-29. Existe una traducción castellana de Juan i Nebot, M. A., «Versión castellana de la clasificación de instrumentos musicales según Erich von Hornbostel y Curt Sachs», *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología,* 14, n. 1, 1998, pp. 365-387. Este sistema ha sido revisado varias veces, añadiéndosele algunas mejoras como las de Ford, T., «List of musical instruments», *RIdIM/RCMI Newsletter*, 11, n. 2, 1986, pp. 4-15, las cuales pueden observarse también en la traducción de Koldo Ríos, A., *Lista de instrumentos de música occidentales. Anotada desde un punto de vista iconográfico*, col. Cuadernos de documentación musical, vol. 2. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, 1999.

[3] Brown, H. M. and Lascelle, J., *Musical Iconography: A Manual for Cataloging Musical Subjects in Western Art Before 1800,* Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1972.

[4] Véase Winternitz, E., «On angel concerts in the 15th century: a critical approach to realism and symbolism in sacred painting», en *Musical instruments and their symbolism in Western art,* W. W. Norton & Company, New York, 1967, pp. 137-149.

[5] Véase Mirimonde, A. P. de, *Sainte-Cécile. Métamorphoses d'un theme musical,* Éditions Minkoff, Genève, 1974.

Performing Arts en 1.985 también con sede en Nueva York, el IMS (International Study Group on Musical Iconography) en 2.006 en Rávena y otros grupos internacionales y nacionales como el Grupo Complutense de Iconografía Musical, creado en Madrid 2006. A ello cabe añadir el interés por la iconografía de grupos de estudios musicales como el Istituto per i Bieni Culturali in Piemonte en Turín y el IRPMF (Institut de Recherche sur le Patrimoine Musical en France) en París. Esta nueva aproximación a la imagen musical se ha ido materializando en numerosas conferencias internacionales y en tres revistas especializadas activas en la actualidad[6]. De ello puede extraerse que la iconografía musical es un área de estudio todavía joven aunque muy activa. Durante los últimos años se ha observado una notable evolución en la óptica de sus estudios, aproximándose cada vez más a los presupuestos metodológicos e investigativos de la Historia del Arte gracias al interés por las fuentes literarias y documentales, al esfuerzo por seguir el método iconográfico-iconológico según los preceptos de Erwin Panofsky y a la rigurosidad histórica a la hora de interpretar las imágenes y su significado. Todo ello ha redundado en análisis más complejos y ricos donde las imágenes dejan de ser consideradas crónicas realistas y fidedignas para ser valoradas como evocación de una serie de conceptos sociales, religiosos e intelectuales que fluctúan en torno al hecho musical y que forman parte de la cultura visual del momento. Sin embargo, todavía queda mucho por hacer al respecto y esta tesis doctoral no pretende sino ser una pequeña aportación más a esta línea investigativa.

Volviendo al tema de los ángeles y los demonios músicos, en su mayoría ha sido tratado de manera más o menos tangencial por la iconografía musical, abundando los estudios que se centran en casos concretos[7] con un pormenorizado estudio organológico y una relación más o menos directa con los usos musicales de la época. No obstante, existe una excepción que cabe tener en cuenta y que ha resultado clave para el planteamiento y

[6] Estas revistas son: *RdIM/RCMI Newsletter* (1.975-1.997), transformada en *Music in Art* en 1.998 y activa en la actualidad; *Imago Musicae. International yearbook for Musical Iconography* (1.984-actualidad); y *Musique, images, instruments: Revue française d'organologie et d'iconographie musicale* (1.994-actualidad).

[7] Existen aportaciones interesantísimas en este sentido. Algunas de las que se han tenido en cuenta para la realización de esta tesis doctoral son: Rodríguez Suso, M. C., «Un ejemplo de iconografía musical: Maria lactans y los ángeles en la Cataluña bajomedieval», *Musiker: cuadernos de música* 4, Sociedad de Estudios Vascos, 1988. pp. 7-34; Staiti, Nico, *Angeli e pastori. L'immagine musicale della Natività e le musiche pastoriali natalizie*, UT Orpheus Edizioni, Bologna, 1997; Montagu, J. and G., *Minstrels and angels. Carvings of Musicians in Medieval English Churches,* Falle Leaf Press, Berkeley, California, 1998; Staiti, N., *Angeli e pastori. L'immagine musicale della Natività e le musiche pastoriali natalizie,* UT Orpheus Edizioni, Bologna, 1997; Tammen, B. R., *Musik und Bild im Chorraum mittelalterlicher Kirchen 1100-1500,* Reimer, Berlin, 2000.

la estructura de esta tesis doctoral. Durante las décadas de los 60 y 70, el musicólogo alemán Reinhold Hammerstein escribió una serie de monografías en las que abordaba diferentes temas musicales con un planteamiento innovador en el que incluye artes visuales, fuentes literarias y teoría musical. Entre ellos destacan: *Die Musik der Engel: Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*[8], dedicada a la música angélica y *Diabolus in musica. Studien zur ikonographie der musik im Mittelalter*[9], donde trata su opuesto. La primera está dividida en dos partes bien diferenciadas donde se tratan, de manera separada la aparición del ángel músico en la literatura y en el arte, centrándose únicamente en el arte europeo. La segunda tiene un planteamiento más global en el que las imágenes sirven para ilustrar el discurso del autor, dividido en varios temas que poco a poco van construyendo el concepto de música demoníaca. En ambos casos se trata de una enorme aportación a la iconografía musical que muestra una nueva manera de analizar e interpretar la imagen con representaciones musicales desde una perspectiva multidisciplinar. Durante esta época, la musicóloga alemana Kathi Meyer-Baer también publicó una interesante obra titulada *Music of the Spheres and the Dance of Death: Studies in Musical Iconology*[10]. En ella aborda, con una visión diferente pero igualmente novedosa, dos temas muy amplios y complejos: el concepto de la música del cielo por una parte, y la relación entre música y muerte por la otra. Meyer-Baer realizó un planteamiento global en el que utiliza numerosas fuentes literarias y registros visuales para ahondar también en las teorías cósmicas del mundo antiguo y en las corrientes de pensamiento contemporáneas al primer cristianismo pero que suponen una alternativa a éste –neoplatónicos, gnósticos y estoicos–, haciendo especial hincapié entre la relación entre oriente y occidente. Su forma de trabajar el tema de la música de las esferas desde esta perspectiva filosófica con tintes antropológicos también ha resultado clave en la configuración de esta tesis. Mucho más reciente es el trabajo del historiador y antropólogo francés Martine Clouzot, materializado en su tesis doctoral *Le musicien en images. L'iconographie des musiciens et de leurs instruments de musique dans les manuscrits du Nord de la France, de la Belgique, des Pays-Bas, de l'Anglaterre et de l'Allemagne, du XIIIe au XVe siècle*[11]. Los resultados de su

[8] Hammerstein, R., *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters,* Francke Verlag, Bern und München, 1962.
[9] Hammerstein, R., *Diabolus in musica. Studien zur ikonographie der musik im Mittelalter,* Francke Verlag, Bern und München, 1974.
[10] Meyer-Baer, K., *Music of the Spheres and the Dance of Death: Studies in Musical Iconology,* Princeton University Press, Princeton, 1970.
[11] Clouzot, M., *Le musicien en images. L'iconographie des musiciens et de leurs instruments de musique dans les manuscrits du Nord de la France, de la Belgique, des Pays-Bas, de l'Anglaterre et de*

investigación han sido difundidos desde los primeros años del 2.000 hasta la actualidad a través de varios artículos[12], libros[13], talleres[14] y catálogos de exposición[15]. Clouzot parte de la imagen miniada para, a través de diversas fuentes literarias eclesiásticas, realizar una primera clasificación tipológica y aproximarse a la consideración social, moral de ciertas prácticas musicales y sus intérpretes en el mundo medieval, deteniéndose sobre todo en el tema de los juglares, su representación en el arte visual y su papel dentro de la cultura del medioevo. Otra aportación esencial al tema es la monografía *Musik und Bild im Chorraum mittelalterlicher Kirchen 1100-1500* de Björn Tammen[16], en la que se recopilan numerosos programas visuales presentes en la decoración de los coros eclesiásticos que incluyen iconografía musical de todo tipo –figuras antropomorfas, alegorías musicales, el rey David, ángeles, animales, híbridos y grotescos monstruosos− realizada en diferentes soportes y objetos como la escultura en piedra, la talla en madera y la pintura mural. Tammen no se limita a elaborar un extenso catálogo que abarca desde las decoraciones arquitectónicas hasta las sillerías de coro, sino que también realiza un exhaustivo análisis de algún caso concreto[17], relacionando las relaciones entre la representación visual y la práctica musical litúrgica circunscrita a ese espacio sagrado.

l'Allemagne, du XIIIe au XVe siècle, Thèse de doctorat en histoire médiéval, sous la direction de Schmitt, Jean-Claude, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 16 novembre 1995.

[12] Entre ellos destacan: Clouzot, M., «Le musicien en images», *Bulletin d'Information de la Mission Historique Française en Allemagne*, 34, 1998, pp. 90-99. Clouzot, M., «La musique des marges. L'iconographie des animaux et des êtres hybrides musiciens dans les manuscrits enluminés du XII[e] au XIV[e] siècle», *Cahiers de civilisation médiévale*, 42, 1999, pp. 323-342. Clouzot, M., «Un intermédiaire culturel au XIII[e] siècle : le jongleur», *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre / BUCEMA*, Hors série n. 2, 2008.

[13] Clouzot, M., *Images des musiciens (1350-1500). Typologie, figurations et pratique sociales*, Centre d'Études Superieures de la Renaissance, Brepols Publishers, Tours, 2007. Clouzot, M., *Le jongleur, mémoire de l'image. Figures, figurations et musicalité dans les manuscrits enluminés, 1200-1330*, Peter Lang Verlag, Bern/Berlin/Francfort-sur-le-Main/New York/Oxford/Vienne, 2011.

[14] Clouzot, M., «Les figures du musicien au Moyen Âge : images et discours», *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre / BUCEMA*, 10, 2006. Clouzot, M., «Les figures du musicien au Moyen Âge. Figures, discours et images», *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre / BUCEMA*, 11, 2007.

[15] Clouzot, M., *Moyen Âge. Entre ordre et désordre, catalogue d'exposition, Musée de la Musique, Paris, 26 mars-27 juin 2004*, Cité de la Musique et Réunion des Musées nationaux, Paris, 2004.

[16] Tammen, B., *Musik und Bild im Chorraum mittelalterlicher Kirchen 1100-1500*, Reimer, Berlin, 2000.

[17] Resulta especialmente significativo el análisis del programa visual de la Catedral de Colonia, al cual dedica todo un capítulo.

2. Objetivo de la tesis doctoral

Esta tesis busca seguir la línea iniciada por Hammerstein y Meyer-Baer, seguida por Clouzot, Tammen y otros estudiosos y estudiosas, trascendiendo un paso más allá en según los planteamientos propios de la historia cultural. A través de estas páginas se pretende ofrecer un trabajo riguroso e interdisciplinar capaz de integrar convenientemente las artes visuales, las fuentes literarias, la teoría musical, la organología y la praxis histórica musical. Si bien mi deseo sería analizar pormenorizadamente las representaciones de la música celestial-angélica y su opuesto encarnado en las fuerzas malignas y demoníacas contrarias al orden divino, he decido centrarme en tratar la historia del tipo iconográfico del ángel músico, analizando su configuración, su desarrollo diacrónico y su difusión por el mundo occidental, ofreciendo una visión global e integradora que cubre un amplio panorama cronológico –desde la configuración del concepto música celestial hasta los primeros años del siglo XVIII– y espacial –comprendiendo el territorio europeo y, más tarde, Hispanoamérica–. Para ello se estudian todo tipo de soportes artísticos a través de los cuales se expresa la imagen.

Este recorrido angélico-musical inicia con un preámbulo teórico donde se expone, de manera muy sucinta y partiendo desde la Antigüedad, el origen del concepto de música celestial y su relación con los seres sobrenaturales alados, finalizando con la asimilación y transformación de estas ideas por parte del pensamiento cristiano y su materialización en la figura del ángel músico. Aunque en esta parte se mencionan a diversas imágenes artísticas con representaciones de música y danza, se ha optado por no incluirlas en la tesis al no tratarse específicamente de ángeles músicos. En el siguiente capítulo se analiza el caso concreto de la configuración, el desarrollo diacrónico y la difusión del tipo iconográfico del ángel músico, aunque para ello también tenga que hacerse referencia a fuentes visuales anteriores a la propia cristiandad. Seguidamente se trata el caso del ángel trompetero, clave en la comprensión de la aparición de la música angélica en las artes visuales, y la particular relación que éste mantiene con la imagen de algunos santos. Un extenso capítulo se dedica a la presencia de la música de los ángeles en los tipos de la narración evangélica, tratados en sus correspondientes apartados. Igual importancia tiene la imagen conceptual mariana, especialmente prolífica en la inclusión de las angélicas melodías. Por último se analiza la fructífera

relación establecida entre la música angélica y la imagen de la santidad, deteniéndose en los asuntos concretos más relevantes. Para comprender este largo proceso es imprescindible hacer referencia a numerosas obras de arte que han sido escogidas por su importancia como transmisoras de ideas sobre la música celestial desde una óptica cristiana, dejando en segundo plano su calidad artística. Y puesto que es entorno a la imagen que se vertebra este discurso, al final del texto, en un segundo volumen, se incluyen las reproducciones de las principales obras artísticas que permiten comprenderlo. No obstante, cabe tener en cuenta que esta tesis no pretende ser un catálogo exhaustivo que recoja los ejemplos más importantes de la música angélica. Nada más lejos, pues lo que se pretende a través de estas páginas es construir un discurso integrador capaz de explicar la creación y el desarrollo de los tipos iconográficos estudiados, configurando una historia cultural en el que la imagen literaria y visual se van retroalimentando y donde la producción artística cumple un papel de gran importancia en la construcción y transmisión de nuevos significados.

3. Metodología

La metodología utilizada es la propia del análisis iconográfico-iconológico, si bien adaptada a los criterios del proyecto de investigación I+D+i *Los tipos iconográficos. Descripción diacrónica* financiado varias veces por el Ministerio de Educación y Ciencia[18] en el que actualmente está trabajando un numeroso equipo de investigadores e investigadoras que conforman el Grupo APES, dirigido por el Dr. Rafael García Mahíques, catedrático del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia y director de esta tesis, la cual se inscribe dentro del mencionado Proyecto. Éste pretende el análisis de los tipos iconográficos del arte visual cristiano desde una perspectiva universal, si bien atendiendo especialmente a aquellos desarrollados en el ámbito hispánico –español e iberoamericano. Su estructura se inspira fundamentalmente –que no exhaustivamente– en el sistema *Iconclass,* y es por ello que contempla una clasificación y sistematización de las imágenes, a las que se asigna un código alfanumérico. De esta manera, este ambicioso proyecto se estructura en varias fases que recogen los grandes núcleos temáticos propios de la cristiandad: la figura de Dios Uno y Trino y la Creación, los ángeles, los demonios, el Antiguo Testamento, la narración

[18] Durante el período en el que colaboré más activamente en el proyecto, su referencia de financiación fue HAR 2008-04437.

evangélica, la figura de María y los santos y santas. Los resultados están siendo actualmente publicados en la colección *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*[19]. Su principal objetivo es ofrecer de forma analítica la estructura diacrónica de los diferentes tipos iconográficos con el fin de poder establecer una plataforma de referencia fundamental para cualquier estudio dentro de la Historia del arte planteada desde el enfoque iconográfico-iconológico. Uno de los pilares de este proyecto es la distinción entre tema y tipo iconográfico. Mientras el tema es algo conceptual y abstracto, extra-artístico, el tipo es «lo concreto en que se traduce o se hace sensible el tema en el ámbito artístico […] el modo concreto como el tema se establece en imagen –o en sucesión de imágenes»[20]. El tipo correspondería a la manifestación plástica o la visualización de un concepto mediante un determinado esquema compositivo que finamente llega a formar parte de la tradición cultural común de una sociedad. El tipo iconográfico es, pues, un concepto que se ciñe estrictamente a la imagen gráfica o física, mientras que el término *imagen* abarca un amplio espectro de manifestaciones, de las cuales las más importantes para nuestro cometido son: la gráfica, la literaria y la mental[21]. Los tipos pueden ser *conceptuales* y *narrativos,* en función de cómo se establezcan las coordenadas espacio-temporales en su representación. Cabe tener en cuenta, además, su carácter mutable ya que, a lo largo del tiempo y debido a las nuevas necesidades culturales, van conociendo un número de variantes que llegan a instituirse a su vez como otros tantos tipos iconográficos de igual interés cultural, conformando un esquema arbóreo de creciente complejidad que bien puede observarse en el sistema *Iconclass*. Es por ello que se ha tenido un especial interés en incluir el código *Iconclass,* un sistema de clasificación internacional para las artes visuales creado hacia 1.950 por Henri van de Waal y desarrollado posteriormente por sus seguidores que actualmente puede ser consultado en línea gratuitamente en www.iconclass.org.

Asimismo, a la hora de interpretar la imagen, es preciso distinguir entre la posible intención original y el conjunto de significados que adquiere en virtud de la mirada y de las interpretaciones posteriores. Todo ello da lugar a una compleja vida de las imágenes, sujetas éstas a un proceso de continuidad y variación, cuya verificación es lo que realmente conforma la historia de los tipos iconográficos, algo indispensable como

[19] Los dos primeros volúmenes de la colección ya han sido publicado por Ediciones Encuentro como: *La visualidad del Logos* (2015) y *Los ángeles I. La Gloria y sus jerarquías* (2016).
[20] García Mahíques, R., *Iconografía e iconología*, vol. 2, Editorial Encuentro, Madrid, 2009, pp. 38-40.
[21] Mitxell, W. J. T., «What Is an Image», *New Literary History,* 14, nº 3, 1984, pp. 503 y ss.

referente desde el cual poder plantear una historia cultural, objeto de la Iconología como modo de articular la Historia del Arte. El Proyecto *Los tipos iconográficos. Descripción diacrónica* ofrece una novedosa metodología a través de la cual las imágenes con representaciones musicales del arte visual cristiano pueden estudiarse según temas y tipos, siguiendo los pasos del análisis iconográfico-iconológico y con una especial atención a la configuración de los mismos bien sea a nivel de imagen plástica, literaria, o sencillamente mental. Por ello es fundamental acudir a las fuentes, literarias o gráficas, que conservamos en la actualidad y observar las relaciones que se establecen entre ellas. Así pues, esta tesis no sólo contemplará la configuración, evolución y difusión de la imagen conceptual del ángel músico, sino también su inclusión en otros tipos iconográficos conceptuales y narrativos del arte visual cristiano, así como las diversas variantes que se producen.

Por otra parte, como en toda investigación centrada en representaciones de música y danza, es necesario identificar correctamente el asunto musical visualizado para aproximarse a un significado. Por ello esta tesis también incluye aspectos metodológicos desarrollados por la iconografía musical para tal fin. Para la identificación y descripción de los instrumentos musicales se ha seguido el ya mencionado sistema de clasificación Hornbostel-Sachs (1.914) con algunas de las aportaciones de Terence Ford (1.986). Se trata de un sistema ideado por Eric von Hornbostel y Curt Sachs que clasifica los instrumentos según las características físicas que les permiten producir sonido. La consulta del también mencionado manual de Brown y Lascelle para la catalogación de imágenes musicales en el arte occidental también ha sido de gran importancia en este aspecto. En este sentido, cabe tener en cuenta que las representaciones angélico-musicales no siempre se ajustan siempre a la realidad por varios motivos, siendo el principal de ellos el hecho de que su principal objetivo no es ofrecer un registro fidedigno de las prácticas musicales de la época sino visualizar el concepto de música celestial en clave cristiana y de una manera entendible para el destinatario de la obra, es decir; el público receptor del mensaje que ésta pretende transmitir. Es más, si entendemos que la música angélica es un asunto superior cercano a la divinidad y de la cual la música humana es tan sólo un pálido reflejo, se contempla también la existencia de instrumentos surgidos de la imaginación de los artistas, quienes, partiendo de su experiencia vital y de las diferentes fuentes gráficas y literarias que tenían a su alcance, optaron por representar esta música elevada,

intangible y atemporal de la mejor manera que supieron. Así pues, encontramos una gran variedad de instrumentos que no es posible identificar según un referente histórico real: instrumentos que parecen responder a un modelo real pero que difieren de éste en algún detalle, instrumentos que parecen evocar otros más antiguos según la idea que entonces se tenía de ellos, instrumentos que según las leyes físicas terrenas nunca podrían producir sonido –por ejemplo, por carecer de cuerdas o de orificios digitales–, instrumentos que son mezcla de otros, instrumentos que resultan totalmente anacrónicos para la época en la que se representaron y responden a la tradición visual… etc. Es por ello que en esta tesis, más que por la identificación histórica se opta por describir de la manera más detallada cada uno de ellos. En cuanto al análisis de los programas visuales se ha intentado realizar una interpretación global en la que la imagen musical no aparece aislada sino que se integra dentro de un discurso más amplio al que es posible aproximarse gracias al método iconográfico-iconológico y para el que es necesario manejar toda una serie de consideraciones sociales y culturales mediante un trabajo que pretende ser lo más interdisciplinario posible.

4. Principales fuentes literarias y bibliografía crítica básica

Como en todo trabajo sobre cultura visual cristiana, la consulta de la Biblia ha sido primordial. En este caso se han seguido las normas del proyecto de investigación *Los tipos iconográficos. Descripción diacrónica* el cual contempla el uso de la *Nova Vulgata* y su traducción española de san Felipe Scio de San Miguel en su edición de Londres, 1.857. En cuanto a los signos de puntuación y la transcripción de los nombres propios de personajes y lugares se han seguido aquellos que aparecen en la *Biblia de Jerusalén,* así como otras licencias necesarias para adaptar la escritura a las normas ortográficas actuales. Sin embargo y como a lo largo de estas páginas podrá verse, el tema de la música angélica –y demoníaca– brilla por su ausencia en los textos canónicos. Es por ello que ha sido primordial la lectura de numerosos textos apócrifos que tratan asuntos del Antiguo y del Nuevo Testamento, poniendo especial atención en la narración evangélica. También ha sido de gran importancia la consulta de los textos litúrgicos de la primitiva Iglesia y la obra de los Padres de la Iglesia, utilizándose las Patrologías Latina y Graeca de Migne para acceder al texto original[22] y consultándose

[22] Migne, J. P., *Patrologia cursus completus sive bibliotheca universalis... Series Graeca*, Paris, 1857-1866. Migne, J. P., *Patrologia cursus completus sive bibliotheca universalis... Series Latina*, Paris, 1844-

también la base de datos eclesiástica "Documenta Catholica Omnia", disponible en línea en www.documentacatholicaomnia.eu. Entre los diversos autores destaca san Agustín (s. IV), del cual ha sido necesaria la lectura de su tratado musical *De musica libri sex.* Existen, además, dos autores de referencia para la comprensión de la angelología en general y la música celestial en particular: el pseudo Dionisio areopagita (s. VI) con su *De caelesti hiearchia,* y la obra de la abadesa Hildergada von Bingen (s. XII). Así mismo, ha sido imprescindible la lectura de obras de la literatura devocional escritas en lengua vernácula como la *Leyenda dorada* (s. XIII) o la *Mística ciudad de Dios* de sor María Jesús de Ágreda (1.670). Para el estudio del concepto de música de las esferas, se ha usado, entre otras, las fuentes literarias recopiladas por Joscelyn Godwin, donde se recogen fuentes literarias grecorromanas, cristianas y árabes[23]. La lectura de Filón de Alejandría (s. I) también ha sido de gran utilidad en este aspecto. Al citar a los autores latinos de la Antigüedad –anteriores al siglo X– se ha empleado el *Thesaurus Linguae Latinae* y en el caso de los griegos la lista de autores y obras del Diccionario Griego-Español del CSIC disponible en línea en www.dge.cchs.csic.es. Para los textos propios de la teoría musical, se ha consultado los 3 volúmenes de *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* de Martin Gerbert[24] y se ha acudido en numerosas ocasiones a la base de datos "Thesaurus musicarum latinarum" (TML), disponible en línea en www.music.indiana.edu/tml. En cuanto al caso concreto valenciano, las principales fuentes literarias que se han manejado han sido la *Doctrina Pueril* de Ramon Llull (s. XIII), el *Llibre dels Àngels* de Francesc Eiximenis (s. XIV) y la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena (s. XV).

Como ya ha quedado expuesto, las publicaciones básicas que se han tenido en cuenta para la realización de esta tesis doctoral son las de Reinhold Hammerstein, Kathi Meyer-Baer y Martine Clouzot. No obstante, este trabajo se ha nutrido del trabajo de muchos otros autores y autoras sin cuyas interesantes aportaciones históricas, artísticas y musicológicas nada de esto habría sido posible. Un tema a tener en cuenta es la relación entre las prácticas musicales religiosas de la Antigüedad pagana y el primer

1855. De ahora en adelante citadas como PG y PL respectivamente, indicándose siempre el volumen en números romanos y la columna con la abreviatura "col." seguida del correspondiente número.

[23] Godwin, J., *Armonía de las esferas. Un libro de consulta sobre la tradición pitagórica en la música,* Ediciones Atalanta, Girona, 2009.

[24] Gerbert, M., *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum...*, Typis San Blasianis, Freiburg im Breisgau, 1784, 3 vol. A partir de ahora indicado con la abreviatura Gerb., seguida del correspondiente volumen en números romanos y la página.

cristianismo, siendo especialmente útil la obra de Quasten[25]. Solo a través de esta relación puede entenderse la asimilación de las antiguas ideas musicales por parte del pensamiento cristiano. También es importante tener en cuenta los límites entre representación fidedigna e imagen simbólica, algo que ya se vislumbra en los estudios de Emanuel Winternitz[26] y Katherine Powers[27]. Así mismo también cabe destacar las aportaciones de diversos autores y autoras como Jean-Yves Bosseur[28], Marco Bussagli[29], Jordi Ballester i Gibert[30], M. Carmen Rodríguez Suso[31], Carlos Romero de Lecea[32], Cristina Santarelli[33], Nico Staiti[34], e Ian Woodfield[35]. A ello cabe añadir el manejo de numerosos catálogos de iconografía musical, normalmente circunscritos a una región geográfica determinada[36].

La presente tesis ha sido realizada gracias al disfrute de las siguientes ayudas económicas: una beca de investigación V SEGLES de la Universitat de València (del 01/01/2.009 al 31/07/2.009) y una beca de Formación de Profesorado Universitario o FPU concedida por el Ministerio de Educación con la referencia AP2008-04683 (del 01/08/2.009 hasta el 31/12/2.012). En este periplo ha sido esencial no sólo la

[25] Quasten, J., *Music & worship in pagan & Christian Antiquity*, Washington, National Association of Pastoral Musicians, 1983.
[26] Winternitz, E., «On angel concerts in the 15th century: a critical approach to realism and symbolism in sacred painting», op. cit.
[27] Powers, K., «Music-making angels in Italian Renaissance painting: symbolism and reality», *Music in Art. International Journal for Music Iconography* 29, vol. 1-2, 2004, RIdIM, pp. 52-63. Powers, K., «The lira da braccio in the Angel's hands», en *Music in Art. International Journal for Music Iconography*, vol. 26, n. 1-2, 2001, pp. 24-25.
[28] Bosseur, J., «Music, expression of the divine order» en *Music a passion for an Art*, Editions d'Art Albert Skira, Geneva, 1991.
[29] Bussagli, M., «Gli angeli musicanti», *Storia degli angeli. Racconto di immagini e di idee*, Tascabili Bompiani, Milano, 2003, pp. 272-285.
[30] Ballester i Gibert, J., «Retablos tardomedievales con ángeles músicos procedentes del antiguo Reino de Aragón. Catálogo», *Revista de Musicología*, 13, n. 1, 1990, pp. 123-201.
[31] Rodríguez Suso, M. C., «Un ejemplo de iconografía musical: Maria lactans y los ángeles en la Cataluña bajomedieval», op. cit.
[32] Romero de Lecea, C., *Trompetas y cítaras en los códices de Beato de Liébana. Discuro leído por el Excmo. Sr. D. Carlos Romero de Lecea el 1 de mayo de 1877, con motivo de su recepción y contestación el Excmo. Sr. D. Federico Sopeña Ibáñez*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1977.
[33] Cristina Santarelli ha abordado el tema de los ángeles músicos en numerosas ocasiones, centrándose en la producción del área del Piemonte. Un buen ejemplo de ello es su *Iconografia musicale nei musei torinesi*, Libreria Musicale Italiana, 2003.
[34] Staiti, N., *Angeli e pastori. L'immagine musicale della Natività e le musiche pastoriali natalizie*, op. cit.
[35] Woodfield, I., *The early story of the viol* Cambridge musical texts & monographs, Cambridge University Press, Cambridge, 1984.
[36] Entre ellos cabe destacar, para la producción italiana a Serravalle, L., *Angelicus concentus. Gli strumenti musicali nei dipinti di area senese e grossetana dei secoli XIII-XVI.*, Biblioteca Chelliana, 2006. Y para el caso mexicano a Moreno, S., *Ángeles músicos en México*, ediciones de la Revista de Bellas Artes, México, 1957, esta última esencial para comprender la difusión del ángel músico en el Nuevo Mundo, dada la escasez de publicaciones al respecto.

colaboración en el mencionado proyecto *Los tipos iconográficos. Descripción diacrónica,* sino también la participación en los entornos nacionales e internacionales donde actualmente se desarrolla la investigación y difusión de la iconografía musical. En este sentido ha resultado clave la formación en recibida en la asignatura *Iconografía musical; Introducción y Metodología* perteneciente al programa de doctorado *La música en España e Hispanoamérica: métodos y técnicas actuales de investigación* de la Universidad Complutense de Madrid (2.009); y en la asignatura *La danza, imagen de la música,* perteneciente al máster interuniversitario *Música como arte interdisciplinar* de la Universidad de Barcelona, la Universitat Rovira i Virgili y el ESMUC (2.011). Así mismo, ha sido esencial la asistencia y participación como ponente en cursos y congresos específicos de iconografía musical como varias ediciones del Curso de Iconografía Musical organizado por el Grupo Complutense dirigido por la profesora titular Dra. Cristina Julia Bordas de dicha universidad (2.009, 2.010, 2.011, 2.012), cuyas actividades pueden consultarse en www.imagenesmusica.es; el curso de iconografía musical organizado por el Istituto per i Bieni Culturali in Piemonte (Turín, 2.010); el congreso internacional *Le corti in Europa. Iconografia musicale e potere principesco* organizado por dicho instituto y por el Study Group on Musical Iconography de la International Musicological Society (Turín, 2.011); el simposio internacional *Images of music-making and cultural Exchange between the East and the West* del ICTM Study Group on Iconography of the Performing Arts con la colaboración del Research Center for Music Iconography (Pekín, 2.012); y la conferencia internacional *Visual intersections: negotiating East and* West a cargo del Repertoire International d'Iconographie Musicale (Estambul, 2.013). A ello cabe añadir la participación en la base de datos Catálogo de Iconografía Musical Española de AEDOM (Asociación Española de Documentación Musical) en el que colaboré creando e introduciendo las fichas catalográficas de programas visuales de la decoración arquitectónica valenciana y que se pudo consultar en línea en www.iconografía.aedom.org. A través de estas actividades académicas ha sido posible el contacto continuo con diversos grupos de investigación nacionales (Grupo Complutense de Iconografía Musical) e internacionales (Istituto per i Bieni Culturali in Piemonte, IMS, RCMI, ICTM Study Group on Iconography of the Performing Arts, RIdIM) y la difusión y publicación de algunos de los resultados de mi investigación durante la redacción de esta tesis, tanto sobre la música angélica como en cuanto a otros asuntos afines. He de decir que sin la estimable y entusiasta labor de los estudiosos y las

estudiosas que, día a día, trabajan en estas instituciones construyendo pieza a pieza el conocimiento, este trabajo no habría sido posible. Esta labor investigadora ha sido completada con dos estancias de investigación internacionales en el *Warburg Institut* de Londres (2.010)[37] y en el *Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft* de la Humboldt-Universität de Berlín (2.012) gracias a las cuales he podido acceder a numerosa bibliografía y catálogos de imágenes que constituyen la materia primaria de esta tesis.

No quisiera concluir esta introducción sin mencionar que esta tesis doctoral es, ante todo, la breve síntesis de un largo y arduo proceso de investigación, asimilación, reelaboración y, sobre todo, de aprendizaje y superación que ha ido paralelo a mi desarrollo profesional y personal. Desde un inicio, mi objetivo fue realizar un trabajo realmente interdisciplinar entre creación artística y expresión musical que contribuyera al asunto de la representación de la música angélica y demoníaca en el arte cristiano aportando una nueva mirada desde los estudios culturales y con el apoyo de las metodologías propias de ambas áreas de estudio. Debido a lo extenso del tema, en el momento de redacción final de la tesis ha sido necesario acotar la temática centrándose únicamente en los ángeles músicos, si bien, para comprender la música angélica en toda su complejidad, ha sido preciso realizar también una extensa investigación de su opuesto demoníaco, aunque aquí no se muestre explícitamente. No obstante, a día de hoy dicha investigación se encuentra muy avanzada y sus resultados verán la luz en un futuro próximo en forma de nuevas publicaciones.

[37] La estancia fue financiada por el Programa de Formación del Profesorado Universitario, tal y como se refleja en la *Orden EDU/2154/2010, de 13 de julio, por la que se conceden ayudas para estancias breves en España y en el extranjero a personal investigador en formación,* publicada en el BOE el 6 de agosto de 2010.

LOS ÁNGELES MÚSICOS: PREÁMBULO TEÓRICO

El ángel músico es el tipo iconográfico que con mayor frecuencia visualiza en el arte cristiano el concepto de música celestial o armonía de las esferas. La idea de la música celeste presenta una gran complejidad y surge de la síntesis de una serie de tradiciones culturales de índole musical ya presentes en el mundo antiguo. Gracias a las fuentes literarias conservadas, sabemos que estas tradiciones se desarrollaron prácticamente a un mismo tiempo en la religión hebraica y en la filosofía grecorromana. Ante la pregunta de cómo pudieron dos sistemas de pensamiento tan diferentes llegar a unas conclusiones tan similares cabría plantearse la existencia de un tronco cultural común próximo oriental que habría sido el primero en atribuir un sentido musical a la organización del cosmos. Seguidamente, trataremos de explicar brevemente el origen y la difusión de estas ideas en la Antigüedad, aunque para ello tengamos que remitirnos a fuentes anteriores al momento en el que estas nociones debieron forjarse.

1. La música como símbolo de poder

El primero de estos elementos es la tradición de estimar la música y los instrumentos musicales como signo o símbolo de poder. En la cultura sumeria ya aparecen en escenas de exaltación del jerarca. En principio se trata de cordófonos pulsados como los del famoso *Estandarte de Ur* (ca. 2.600 - 2.400 a. C., Londres, British Museum), pero muy pronto se hace notar la presencia del instrumento de viento de grandes dimensiones. El gran aerófono[1], en su versión más sencilla, se trata de un instrumento de señales más que de un instrumento propiamente musical, ya que se caracteriza por su incapacidad para poder modificar el tono resultante, aunque eso no impide que, debido a las leyes físicas de la acústica, puedan obtenerse una serie de armónicos pares a partir del sonido fundamental simplemente con la diferente fuerza de la emisión del aire dentro del tubo[2].

[1] En la actualidad, clasificamos los instrumentos en relación a sus cualidades físicas que les permiten producir el sonido. Los *cordófonos* son aquellos en los que el sonido se produce por la vibración de las cuerdas tensas, ya sean pulsadas o frotadas. Los *aerófonos* son aquellos en los que el sonido se produce por la vibración del aire en el interior de un tubo. Los *membranófonos* son aquellos en los que el sonido se produce por la vibración de una membrana más o menos tensa. Y los *idiófonos* son aquellos en los que el sonido se produce por la entera vibración del objeto. Así pues, se trata de los instrumentos de cuerda, de viento y de percusión, respectivamente. Algunos de estos instrumentos precisan de una caja que amplíe las ondas sonoras, lo cual determina en gran medida su estructura y aspecto físico.

[2] Seguí, S., *Teoría musical II*, Unión Musical Ediciones, Madrid, 1991, p. 71.

Inicialmente, los grandes aerófonos debieron de usarse como un instrumento de señales que posibilitaba la comunicación a distancia y facilitaba así la coordinación militar. Pero sería su asociación con la guerra lo que los transformaría en el símbolo musical de poder por excelencia, incluyéndose en escenas que implican un liderazgo político-religioso. Con esta significación los hallamos en las diversas civilizaciones del mundo antiguo. Buen ejemplo de ello es la presencia de la trompeta en el antiguo Egipto. Sabemos que en el Reino Antiguo ya existe alguna representación donde la trompeta aparece como megáfono o instrumento productor de señales, pero es en el Reino Nuevo cuando su uso parece extenderse y aparece en contextos mágico-religiosos y, sobre todo, bélicos, tal y como Hans Hickman ha documentado[3]. Destacan especialmente su presencia en el relieve del templo funerario de Ramsés III en el que el faraón inspecciona los preparativos para la guerra y es saludado al toque de trompeta[4]. Es de opinión común que en el Imperio Asirio se usaban diversos tipos de trompetas rectas y curvas, aunque apenas existen representaciones en contextos bélicos. Una de sus figuraciones más interesantes seguramente son los relieves del palacio de Senaquerib en Nínive que muestran como dos trompetistas guían el traslado de una colosal estatua como parte de los trabajos realizados para la construcción del edificio (ca. 704-681 a.C., Londres, British Museum). Sin embargo, los primeros escritos conservados que relacionan la música con la guerra provienen de la antigua Grecia, pues Platón la incluye en su *República* dentro de su programa educativo para formar a la élite de filósofos-guerreros que debían de gobernarla (Pl. *R.* 7, 522a). También se observa su presencia en contextos militares y religiosos en la cultura etrusca. Por ejemplo, en la Tumba de los Hescana en Orvieto dos personajes masculinos ataviados con traje blanco sacerdotal portan un *cornu* –grande y curvado en forma de C o G mayúscula– y un *lituus* –tipo de trompeta sacerdotal curvada en su extremo[5]. Pero es en el Imperio Romano donde el instrumento de viento metal alcanzó una gran importancia dentro del ejército existiendo muchos tipos como el *cornu*, el *lituus*, la *buccina* y la *tuba*, todos ellos de sonoridad muy potente. Estos instrumentos pueden observarse en los sarcófagos donde se representan *ensembles* militares que auguran al difunto un ingreso triunfal en el más allá, siendo uno de los ejemplos más famosos el relieve funerario de Amiternum

[3] Hickman, H., *La trompette dans l'Égypte Ancienne,* Supplément aux Annales du Service des Antiguités de l'Egypte, cahier n. 1, L'Organisation Égyptienne Generale du Livre, le Caire, 1946.
[4] Hickman, H., op. cit., p. 49.
[5] Rodríguez López, M. I., «Iconografía musical y contextos funerarios en la Antigüedad Clásica». *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua,* 23, pp. 170-171.

(segunda mitad del s. I a. C., L'Aquila, Museo Nazionale d'Abbruzzo)[6]. Además, el gran aerófono adquirió un lugar especial en las entradas triunfales de los emperadores y demás espectáculos públicos, quedando registro de ello en algunos relieves históricos, siendo especialmente significativa su presencia en la Columna de Trajano (Roma, 114 d. C.). Desde entonces el instrumento de viento-metal ha sido asociado al ceremonial político y al prestigio social de emperadores, monarcas y aristocracia en general. La paulatina imitación de estos modos de vida significó la difusión de tales prácticas entre un grupo de privilegiados cada vez mayor. Ello explica la importancia y proliferación de representaciones de grandes aerófonos durante la Edad Media y la época Moderna, siempre asociados a contextos de poder temporal y religioso.

Volvamos hacia atrás para analizar la presencia de los instrumentos musicales como signos de poder en la religión hebraica a través de las fuentes bíblicas. Por ejemplo, en el *Libro de Daniel,* el rey Nabucodonosor es exaltado públicamente a través de su estatua y de un variado conjunto instrumental que marca la señal acústica para que ésta sea adorada (Dn 3, 4). Pero de nuevo es el gran instrumento de viento −traducido en la Biblia de Jerusalén como cuerno y, con menor frecuencia, trompeta− el que se convierte en símbolo del poder por excelencia. Destaca su aparición en el traslado del Arca de la Alianza ordenado por el Rey David (1 Cro 15, 28) pero también es mencionado en relación con la guerra y la transmisión de mandatos y mensajes de alerta (2S 18, 16; Jb 39, 24-25; Jr 4, 19-21). El pueblo de Israel también usaba una tipología específica para sus ceremonias y celebraciones religiosas: se trata del *shofar,* aerófono natural construido a partir de un cuerno de carnero y que todavía hoy es empleado en la liturgia de la sinagoga. Uno de los mejores ejemplos de la aparición del *shofar* es el traslado del Arca de la Alianza, para la cual David ordena un gran despliegue musical de danzas, voces e instrumentos de todo tipo, destacándose las grandes trompetas que encabezan la procesión (1 Cro 15, 28). Sin embargo, a partir de cierto punto, el *shofar* deja de ser un mero instrumento ritual para convertirse en expresión de la voluntad y la administración de la justicia divina[7] y sus sobrecogedores efectos sobre la humanidad. Es por ello que en el mundo cristiano, el simbolismo de estos cuernos o trompetas se caracteriza por su carácter ambivalente: mientras que para los justos su toque tiene efectos salvadores,

[6] Si bien el relieve es brevemente mencionado por Rodríguez López en el artículo precedente (p. 172), el asunto fue tratado ampliamente por la misma autora en la conferencia inédita impartida en el VII Curso de Iconografía Musical UCM «Aproximación a la iconografía musical de la Antigüedad: el relieve de Amiternum».

[7] Romero de Lecea, C., op. cit., p. 39.

para los hombres impíos significa la destrucción. Así ocurre en el conocido episodio de la toma de la ciudad de Jericó por parte de los israelitas (Jos 6, 4-5). Igualmente, destaca su frecuente aparición en contextos escatológicos (Jl 2, 1; So 1, 15-16). Esta relación entre la justicia divina y el poder del gran instrumento de viento también aparece en el Nuevo Testamento, concretamente en el *Apocalipsis*, donde la voz de Dios es comparada con el sonido de la trompeta (Ap 1, 9-11; Ap 4, 1) y siete ángeles hacen sonar sus trompetas como anuncio del Juicio Final (Ap 8, 6-13; Ap 9; Ap 11).

2. El concepto de música celeste en la Antigüedad

Una vez analizada la idea del instrumento musical como signo de poder, debemos considerar el siguiente concepto: la música celestial propiamente dicha. Se trata ésta de una noción especialmente compleja surgida de la síntesis de una serie de creencias religiosas cuyo fundamento principal es la relación entre el movimiento de los cuerpos celestes y la música según las leyes matemáticas. Varias fuentes escritas e imágenes hacen pensar a los estudiosos y estudiosas que las civilizaciones de la antigua Mesopotamia ya concebían un cosmos móvil y trataban de medir y predecir los movimientos de planetas y astros. Se piensa que en el período caldeo (s. VII-VI a. C.) las observaciones astronómicas y la ciencia musical ya se hallaban estrechamente relacionadas, debido a que ambas eran producto de proporciones matemáticas perfectas[8]. Probablemente fue la escuela pitagórica (ca. s. VI a. C.) la primera en introducir estos conceptos en Occidente, concretamente en la antigua Grecia. Pitágoras es una figura casi legendaria, de quien se dice que se formó en Mesopotamia[9], aunque dicha afirmación podría tratarse de una metáfora que explicara cómo el filósofo recogió la tradición cultural de este territorio y la adaptó al sistema de pensamiento griego dando lugar a una nueva filosofía con tintes de religión. Debido al carácter mistérico de su escuela, lo cual probablemente conllevaba una sabiduría de transmisión oral, no conocemos ningún escrito de Pitágoras y sólo podemos estudiarlo a través de las citas de otros autores bastante posteriores entre los que destacan Platón y Aristóteles, su principal detractor (Arist. *Metaph.* 1, 5). La información de la que disponemos esboza un paisaje muy similar al ambiente de especulación matemático-astronómica que se supone que existía en la cultura caldea. En líneas generales, el pensamiento pitagórico

[8] Robertson, A. y Stevens, D., *Historia General de la Música*, vol. 1, Istmo, Madrid, 1972, p. 18.
[9] Ibid., op. cit., p. 20.

tenía su base en la importancia del número como el elemento constituyente de todo lo que existe. Los pitagóricos concebían el cosmos como un sistema dualista surgido por la unión equilibrada y armónica de los elementos contrarios, el cual se suele conocer como noética[10] −de *nomos* o ley universal−. Así pues, eran las proporciones numéricas absolutamente perfectas las que garantizaban el equilibrio y el mantenimiento de todo lo creado. La música también era entendida como una relación matemática y por ello tenía un papel fundamental en la organización y manutención del universo. Fue a través de diversos experimentos acústicos que llegaron a vislumbrar un reflejo de este macrocosmos en el microcosmos de la práctica musical, también regida por las proporciones aritméticas. El más famoso de estos ensayos fue el llevado a cabo sobre las divisiones de una cuerda tensada puesta en vibración, ya que las 4 divisiones primarias de las cuerdas expresadas en proporciones numéricas se correspondían a los 4 intervalos principales. Así la mayor o menor perfección de dos sonidos simultáneos vendría dado por su correspondencia matemática. De esta manera, si las diferentes divisiones de una cuerda tensada revelaban las relaciones matemáticas perfectas que ordenaban el cielo, éste también era susceptible de crear una música superior de la cual aquella producida sobre la tierra era tan sólo un pálido reflejo. Según Plinio el Viejo (nat. 2, 3), Nicomaco de Gerasa (*Harm.*, 3, 10-18) Teón de Esmirna (Theo Sm., 1, 2), Tolomeo (*Harm.* 3, 8-16), Censorino (13) y probablemente muchos otros autores[11], esta música surgía del movimiento de rotación de los cuerpos celestes, de las distancias entre ellos o, incluso, de sus órbitas circulares en torno a la Tierra. De ello se extraía que la música era un don divino, un reflejo de las leyes matemáticas que regían el universo. A través de diversos experimentos acústicos, los pitagóricos también aplicaron este orden superior a la música producida sobre la tierra, considerándola un pálido reflejo de las armonías del cielo y estableciéndose una relación de macrocosmos-microcosmos. Muchas de las ideas de la escuela pitagórica fueron recogidas por Platón (ca. 429-347 a. C), quien escribiría en su *Timeo* que el *Alma del mundo* se hallaba conformada por las proporciones matemáticas que correspondían a las consonancias perfectas y al intervalo de tono (Ti. 36ab). Su *República* es la primera fuente literaria donde se relaciona claramente la música con la ordenación cósmica mediante un esquema de esferas concéntricas (*R.* 10, 616c-617b) que se corresponden con los planetas entonces conocidos −Mercurio, Venus, Marte, Júpiter, Saturno−, la Luna, Sol, y el cielo de

[10] Candel, M. y Azcárate, P. de ed., *Metafísica*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 49.
[11] Por ejemplo Cicerón, aunque su concepción musical nos haya llegado a través de un autor posterior como Macrobio (comm. 2, 4, 9), por lo que no podemos tener una total certeza.

estrellas fijas. La armonía resultante quedaba personificada por una criatura sobrenatural: la sirena, cantora mítica por excelencia del mundo grecorromano:

> «[…] y encima de cada círculo iba una sirena que daba vueltas con él y emitía una voz única y en tono único, de suerte que de todas las voces, que eran ocho, se formaban un acorde único» (*R.* 10, 617b)[12].

La importancia del número como elemento constituyente del universo no fue exclusiva de la filosofía grecorromana, sino que desde Mesopotamia debió de transmitirse a la religión hebraica, tal y como puede observarse en el *Libro de la Sabiduría*: «[...] Pero tú lo has regulado todo con número, peso y medida»[13] (Sb 11, 20). En el Antiguo Testamento, el arte musical también tiene un peso considerable, especialmente en el *Libro de los Salmos*, recopilación de 150 composiciones religiosas de carácter poético-musical atribuidas al legendario Rey David. Los más prolíficos en referencias musicales son los dos últimos (Sal 149; Sal 150), donde se invita a loar a Dios a través de cantos e instrumentos de todo tipo. De esta manera la música seguía siendo un medio privilegiado para expresar el poder, aunque esta vez se trate de la potencia divina:

> «Aleluya.
> Cantad al Señor una canción nueva [...]
> Alaben su nombre con danza,
> con pandero y salterio táñanle salmos [...]»
> (Sal 149, 1-3)[14].

> «Aleluya.
> Alabad al Señor en su santuario,
> alabadlo en el firmamento de su poder [...]
> Alabadlo con sonido de trompeta,
> alabadlo con salterio y cítara
> Alabadlo con pandero y danza,
> alabadlo con cuerdas y órgano.
> Alabadlo con címbalos sonoros,
> alabadlo con címbalos de júbilo.
> Todo espíritu alabe al Señor,
> Aleluya»
> (Sal 150)[15].

[12] Gómez Robledo, A. ed., *Platón. La República,* Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1971, p. 377.
[13] *«Sed omnia in mensura et numero et pondere disposuisti».*
[14] *«ALLELUIA. Cantate Domino canticum novum; [...] / Laudent nomen eius in choro, in tympano et cithara psallant ei»*
[15] «*ALLELUIA. Laudate Dominum in sanctuari eius, laudate eum in firmamento virtutis eius [...] / Laudate eum in sono tubae, laudate eum in psalterio et cithara, / laudate eum in tympano et choro,*

Todas estas tradiciones culturales fueron sintetizadas en el llamado sincretismo alejandrino. Filón de Alejandría (s. I) fue uno de sus máximos exponentes. Al igual que Platón, ve en el número el elemento configurador de todo el universo y, lógicamente, también del arte musical:

> «El poder de este número no sólo está estrechamente afincado en los campos ya mencionados, sino también en las más excelentes de las ciencias, es decir, la gramática y la música. En efecto, la lira de siete cuerdas, correspondiente al coro de los planetas, produce las melodías preferidas, y constituye prácticamente la pauta a la que se ajusta toda la construcción de instrumentos musicales» (*Opif.* 42)[16].

Entre sus obras, destaca el *De opificio mundi* o comentario del Génesis bíblico, donde retoma las ideas pitagóricas sobre el número y la armonía cósmica para subrayar los orígenes celestiales y divinos de la música. En una serie de bellos fragmentos correspondientes a la creación de los astros, Filón explica cómo estos se mueven en los cielos según perfectas bases numéricas y cómo, gracias a esta danza cósmica, la humanidad pudo aprehender las leyes de la música, a través de la cual el alma incluso puede elevarse hacia Dios:

> «el Hacedor [...] llevó a cabo el ordenamiento del cielo en el cuarto día, y lo embelleció con el más hermoso y de más Divina [sic] forma entre los adornos: con los astros, portadores de claridad. [...] En efecto, conducida por la luz hacia las alturas, la vista contempla en ellas la naturaleza de los astros, su armonioso movimiento, las bien ordenadas órbitas de las estrellas fijas y de las errantes, las primeras recorriendo órbitas idénticas e invariables, las segundas circulando con revoluciones dobles, desiguales y opuestas; y las armoniosas danzas de todos ellos, coordinadas de acuerdo con las leyes de una música perfecta; y tal visión llena al alma de un gozo y placer indecible». (*Opif.* 17)[17].

> «[...] un espectáculo pleno de toda suerte de visiones que abarcan las más sorprendentes sustancias, las más asombrosas cualidades, los más admirables movimientos y danzas en formaciones armoniosamente dispuestas, según numéricas proporciones y con acordes revoluciones, tales que no anidaría errado quien afirmara que en todas ellas se encuentra la música arquetipo, verdadera y ejemplar, de la cual los hombres de los posteriores tiempos, después de trazar en sus almas esas imágenes, brindaron a la vida humana la más trascendental y provechosa de las artes» (*Opif.* 25)[18].

---

laudate eum in chordis et organo, / laudate eum in cymbalis benesonantibus, laudate eum in cymbalis jubilationis: omne quod spirat, laudet Dominum. ALLELUIA».

[16] Triviño, J. M. ed., *Obras completas de Filón de Alejandría I,* Acervo Cultural, Buenos Aires, 1976, p. 60.

[17] Ibid., pp. 45-46.

[18] Ibid., p. 51.

> «[La inteligencia humana], después de remontarse como alada creatura y de contemplar el aire y sus cambios, se eleva más aún, hacia el éter y las circulares vías del cielo; y tras deambular mezclada en las danzas que cumplen los planetas y las estrellas fijas según los modos de la música perfecta [...] siéntese inspirada; y llena danzas rituales al son de embriagadora música, remedando de un ansia distinta y de un deseo superior, por el que es conducida hacia la alta esfera de las cosas aprehensibles por la inteligencia, cree ir al encuentro del mismo Gran Rey» (*Opif.* 23)[19].

La obra de Filón careció de éxito entre los judíos y los griegos, pero sí fue recibida con entusiasmo por los primeros cristianos, que llegaron a tenerle por uno de los suyos. Este sincretismo alejandrino cosmológico-musical sería el precedente de la incorporación de la tradición pitagórico-platónica al pensamiento cristiano por parte de los llamados Padres de la Iglesia. Entre ellos destacan Agustín de Hipona (354 – 430) y Severino Boecio (480 – 524), quienes asumirían muchas de las ideas musicales del mundo pagano ordenándolas, sintetizándolas y cristianizándolas para elaborar una teoría de fuertes influencias platónicas que se mantendría durante toda la Edad Media y buena parte del Renacimiento. San Agustín, muestra en sus obras una aceptación inmediata de la música especulativa como ciencia liberadora −no así de la música práctica− a través de una cosmología ordenada según los principios pitagórico-platónicos. Para conocer su pensamiento teológico-musical en profundidad debemos remitirnos a su tratado *Sobre la música*, conformado por seis libros. En él, san Agustín asocia estrechamente número y movimiento en un esquema de círculos concéntricos que emanan de la divinidad. Los encargados de recibir y transmitir la ley de Dios a las cosas terrenales son las «almas bienaventuradas y santas» (mus. 6, 17, 58; PL XXXII, col. 1193)[20]. Posteriormente en sus *Retractaciones*, San Agustín confiesa que aunque en principio había pensado en el término «ángeles», se veía obligado a reconocer que éste no tenía justificación suficiente en las Sagradas Escrituras (Retract. 1, 11; PL XXXII, col. 602)[21]. Boecio también acogería esta cosmología musical en su *De institutionis musica*, donde llega a una división tripartita de la música según su mayor o menor perfección: la música

[19] Ibid. p. 49.

[20] *«[...] rationales e intellectuales numeri beatarum animarum atque sanctarum, legem ipsam Dei, sine qua folium de arbore non cadit, et cui nostri capilli numerati sunt, nulla interposita natura excipientes, usque ad terrena et inferna jura transmittunt».*

[21] *«Angelorum autem sanctorum nomine, omnem santctam creaturam sprititualem, in Dei secreto arque occulto ministerio constitutam nunc appellaverim; sed spiritus angelicos sancta Scriptura nomine animarum significare non solet. Proinde in eo quod circa fine libri hujus dixi 'Rationales et intellectuales numeri beatarum animarum atque sanctarum legem ipsam Dei [...]' non video quemadmodum vocabulum animarum secundum Scripturas sanctas positum possit ostendi; quandoquidem hic non nisi Angelos sanctos intelligi volui, quos habere animas nusquam me legisse in divinis eloquiis canonicis recolo».*

mundana de la que las demás son un mero reflejo, la música humana surgida por la unión equilibrada entre alma y cuerpo, y por último la música instrumental (mus. 1, 2, 187). Entre ellas la *musica mundana* es aquella que refleja en mayor grado las ideas pitagórico-platónicas, ya que, a nivel terrenal concierne a los cuatro elementos que constituyen el mundo, y a nivel celestial configura el mecanismo del cosmos o *«caeli macchina»*, vinculando los movimientos orbitales de los astros mediante la *coaptio* o conjunto de relaciones armónicas absolutamente perfectas (mus. 1, 2, 187-188). No mucho después, Isidoro de Sevilla (ca 560 - 636) se haría eco de esta concepción neoplatónica de la música como producto de la relación armónica del cosmos, tal y como aparece en su definición de la música recogida en las *Etimologías*:

> «En consecuencia ninguna disciplina puede ser perfecta sin la música; sin ella nada existe. Se afirma que el mundo mismo fue compuesto de acuerdo con una cierta armonía de sonidos, y que incluso el cielo gira bajo la influencia modular de la armonía» (orig. 3, 17, 1)[22].

Pero no sería el único que mantendría este parecer durante la Edad media, pues podemos encontrar la teoría de la música celestial en muchos otros autores como Aureliano de Réôme (*Musica disciplina*, 8), Juan Escoto Eriúgena (*Commentarium in Martianus Capella*, s. IX, Oxford, Bodlian Library, Ms. Auct. T.II.19, fol. 11v-15v) y Regino de Prüm (*De harmonica institutione*, 5).

3. La música de las almas bienaventuradas

Hasta ahora hemos visto el importante papel que tuvo la música como signo de poder y la idea de una música celestial superior que constituye y mantiene el orden universal. Pero todavía falta un tercer elemento que resulta fundamental para entender cómo fue posible la creación de la figura del ángel músico y que complementa todo lo visto hasta el momento. Se trata de la relación existente entre los cuerpos celestes, ciertos seres sobrenaturales alados, el destino final de las almas bienaventuradas y la música. Esta tercera idea también es muy antigua. Sabemos que en la cultura babilónica se pensaba que el cosmos se componía de siete cielos, cada uno perteneciente a un planeta y

[22] *«Itaque sine Musica nulla disciplina potest esse perfecta, nihil enim sine illa. Nam et ipse mundus quadam harmonia sonorum fertur esse conpositus, et coelum ipsud sub harmoniae modulatione revolvi»*. La traducción es de Oroz Reta, J. y Marcos Casquero, M., *San Isidoro de Sevilla. Etimologías. Edición Bilingüe*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2004, p. 435.

gobernado por un dios. Los planetas-dioses ejercían su influencia sobre la humanidad y en el cielo también existían seres alados encargados de transferir periódicamente ese poder[23]. Según Meyer-Baer, en la Persia clásica (s. VII a. C.), estos genios también tenían un carácter psicopompo, pues acompañan las almas de los muertos en su viaje a través de los siete cielos hasta llegar al último de ellos, el Paraíso donde el creador y las estrellas honran a los bienaventurados con cánticos[24]. En la antigua Grecia se observa un cambio de conceptos cósmicos a través del tiempo. En un primer momento, las esferas celestes son inmóviles y al final del mundo se halla el *Elyseum*, el Paraíso *post-mortem* de los héroes y las almas piadosas, normalmente en forma de isla[25]. Pero en la época de Platón el movimiento de los cuerpos celestes pasa a ser, como ya se ha visto, un elemento clave en la ordenación del universo. Como ya ha quedado expuesto anteriormente, Platón personificó la armonía de las esferas en la figura de las sirenas cantoras. Pero no todos los autores helenísticos fueron del mismo parecer. Por ejemplo, el anónimo discípulo de Platón que escribió el *Epinomis* preferirá a las nueve Musas como personificación de estas armonías celestes (*Epin.* 991b). Éstas gobiernan la isla o casa de los bienaventurados, donde, según el también anónimo diálogo *Axiochus*, se celebran continuamente danzas, cantos y música (*Ax.* 20)[26]. En ocasiones estas danzas cuentan con el acompañamiento de la lira de Apolo, como así aparece en la isla Hyperborea de Hekataios de Abdera[27]. Por ello no es de extrañar que también las musas tengan un lugar en los sarcófagos grecorromanos como seres psicopompos. Finalmente, la opinión más extendida será que son las propias Musas las que cantan mientras mueven las esferas, produciendo la armonía del universo. Así aparece en las *Enéadas* de Plotino (ca. 254), pero también en otros muchos autores como Proclus (Procl. *in Ti.* 1, 47) y Macrobio (comm. 2, 3, 1-2). Mención especial merece *De nuptiis Philologiae et Mercurii* de Martianus Capella (s. V), en cuya descripción del cielo viven en completa armonía las Musas, las vírgenes, las almas de los ancianos filósofos, y toda una multitud de bienaventurados (MART. CAP. 9, 922-929).

Paralelamente, la religión hebraica también debió de recoger algunas de estas ideas mesopotámicas. Ya los más antiguos textos veterotestamentarios evidencian una

[23] Meyer-Baer, K., *Music of the Spheres and the Dance of Death: Studies in Musical Iconology,* op. cit., pp. 7-8.
[24] Ibid., p. 14.
[25] Ibid., p. 10.
[26] Ibid., p. 20
[27] Ibid., p. 28.

tendencia a relacionar a los espíritus que se hallan al servicio de Dios con los cuerpos celestes, como se observa por ejemplo en el *Libro de Job*: «¿Dónde estabas, cuando yo echaba los cimientos de la tierra? [...] / cuando me alababan a una los astros de la mañana y se regocijaban todos los hijos de Dios?» (Jb 38, 4-7)[28]. Marco Bussagli incluso ve un precedente de esta relación en un texto de la ciudad de Ugarit datado hacia el 1.300 a. C.[29]. No obstante, el gran cambio respecto a la concepción del cosmos debió de acontecer en el momento en el que, en torno al siglo VI a. C., Israel recibe la influencia babilónica debido a una serie de acontecimientos políticos y bélicos que resultarían en la sumisión del pueblo de Israel bajo el reinado de Nabucodonosor[30]. Hasta entonces las sagradas escrituras presentaban el cosmos como una identidad inmóvil, pero a partir del contacto con Babilonia los seres celestiales toman una mayor presencia en la Biblia, recibiendo un nombre que los distingue de la multitud de espíritus que sirven a Dios −Serafines y Querubines−, formando parte de las teofanías y reflejando, de alguna manera, las antiguas ideas mesopotámicas sobre el movimiento de los cuerpos celestes. Antes del dominio babilónico, los ángeles son descritos como emanaciones de la divinidad y, en ocasiones, se presentan a los mortales en forma humana. Pero a partir del *Libro de Ezequiel* adquieren alas –las cuales posteriormente serán un elemento clave en la conformación del tipo iconográfico del ángel cristiano− y/o ruedas que les permiten desplazarse en todas las direcciones e indican su carácter móvil. Así surgen los cuatro Vivientes (Ez 1, 5-21) y los Querubines (Ez 9, 3; Ez 10, 1) que soportan el trono móvil de Dios[31], y los Serafines que lo sobrevuelan (Is 6, 2). Además, por primera vez se realiza de ellos una descripción sonora −aunque no musical− que bien podría hallarse en relación con los sonidos producidos por las esferas celestes. Así, los cuatro vivientes de la visión del carro de fuego de Ezequiel realizan con sus alas un estruendo «como sonido de muchas aguas, como sonido del alto Dios [...] como muchedumbre, como sonido de campamento» (Ez 1, 24)[32] y con la trepidación de sus alas claman «Bendita sea la gloria del Señor de su lugar» (Ez 3,

[28] *«Ubi eras, quando ponebam fundamenta terrae? [...] / cum clamarent simul astra matutina, et iubilarent omnes filii Dei?».*
[29] Bussagli, M., op. cit., p. 15.
[30] Ibid., p. 14.
[31] El trono móvil de Dios parece tener su origen en el tema del carro celestial de las divinidades, uno de los recursos empleados para representar el movimiento de los cuerpos celestes concebidos como dioses. Meyer-Baer, K., *Music of the Spheres and the Dance of Death: Studies in Musical Iconology,* op. cit. p., 47.
[32] *«Et audiebam sonum alarum quasi sonum aquarum multarum, quasi sonum Omnipotentis: cum ambularent, erta strepitus vehemens ut sonus castrorum [...]».*

12)[33]. Se dice que el rumor de los querubines era «como la voz de Dios Omnipotente, cuando habla» (Ez 10, 5)[34]. Y en el *Libro de Isaías* se describe a los serafines del trono de Dios gritándose el uno al otro «Santo, santo, santo, Señor Dios de los ejércitos, llena está toda la tierra de su gloria» (Is 6, 3)[35].

En el Antiguo Testamento no se menciona la existencia de un Paraíso musical. Sin embargo, el Cristianismo muy pronto recogió las ideas sobre el Paraíso celeste y la música de los bienaventurados. Donde mejor se observa esta idea es el *Apocalipsis* o Revelación de san Juan, el cual narra el fin de los tiempos como preludio al establecimiento del Reino de Dios. Durante todo el libro se suceden diversos cánticos en honor a la divinidad entonados por los veinticuatro ancianos tañedores de cítara (Ap 5, 8-10), los 144.000 vírgenes del monte Sión (Ap 14, 1-4) y aquellos que triunfan sobre la Bestia y se encuentran próximos al mar de cristal (Ap 15, 2-4), de los cuáles no se especifica si son ángeles, vírgenes o ancianos. Junto a los ancianos aparecen además los cuatro Vivientes y miríadas de ángeles que aclaman a Dios (Ap 5, 11-12), aunque resulta imposible saber si esta aclamación se realiza con acompañamiento musical. Las cítaras también aparecen en las manos de los cantores del mar de cristal (Ap 15, 2) y con ellas se compara la voz de los vírgenes que adoran el Cordero (Ap 14, 3-4). Toda esta música es, sin duda alguna, expresión de la beatitud celestial[36] y tiene un sentido salvífico. Siglos más tarde, san Agustín hablaría de ese cántico que la humanidad entonaría en el Reino de Dios tras haber sido redimida por Cristo y que tenía su paralelismo terrestre en la liturgia eclesiástica:

> «Cantadle un cántico nuevo. Despojaos de lo que ya es viejo: habéis conocido el nuevo canto. Un hombre nuevo, un testamento nuevo, un canto nuevo. El nuevo canto no es propio de hombres viejos. No lo aprenden más que los hombres nuevos, hombres renovados, por medio de la gracia, de lo que era ya viejo, hombres que ya pertenecen al Nuevo Testamento, que es el reino de los cielos. Por él suspira todo nuestro amor y le canta un cántico nuevo. Elevad un canto nuevo, pero no con la lengua sino con la vida» (In psalm. 32, 3; PL XXXVI, col. 283)[37].

[33] *«Et assumpsit me spiritus, et audivi post me vocem commotionis magnae, cum elevaretur gloria Domini de loco suo».*
[34] *«Et sonitus alarum cherubim audiebatur usque ad atrium exterius, quasi vox Dei omnipotentis loquentis».*
[35] *«Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus exercituum; plena est omnis terra gloria eius».*
[36] Romero de Lecea, C., op. cit., p. 57.
[37] *«'Cantate ei canticum novum'. Exuite vetustatem : nostis canticum novum. Novus homo, novum Testamentum, novum canticum. Non pertinet novum canticum ad homines veteres; non illud discunt nisi homines novi, renovati per gratiam ex vetustate, et pertinentes iam ad Testamentum novum, quod est*

4. Aparición del ángel músico en las fuentes literarias cristianas

Llegados a este punto cabe resumir las ideas hasta ahora analizadas, todas ellas tradiciones culturales de larguísimo recorrido:

1. La música como signo de poder, sobre todo cuando se trata de aquella producida por grandes instrumentos de viento.
2. La existencia de una música producida por los movimientos circulares de los cuerpos o esferas celestes.
3. La idea de seres alados de carácter psicopompo que son muy cercanos a estos movimientos y armonías celestes.
4. La existencia de varios cielos, hallándose en el superior el Paraíso de las almas bienaventuradas donde se goza eternamente de danzas y cantos guiados por sirenas, musas o por el mismo Apolo.
5. La relación que se observa en el Antiguo Testamento entre seres celestiales que alaban a Dios y astros, primero fijos y después en movimiento.

Todas estas ideas sobre la armonía de las esferas acabarán por materializarse en el tipo iconográfico cristiano del ángel músico. A pesar de ello, ya se ha visto que en el Antiguo Testamento no aparece ninguna referencia explícita a la música de los ángeles. En el caso del Nuevo Testamento ocurre algo similar: cuando aparece la figura del ángel, los textos se centran en el mensaje del que es portador y en sus alabanzas a la divinidad, con lo que la música angélica sigue brillando por su ausencia. Un ejemplo que posteriormente será clave para nuestro discurso es el anuncio del nacimiento de Cristo a los pastores, tal y como aparece en el evangelio de Lucas:

> «Y súbitamente apareció con el ángel una tropa numerosa de la milicia celestial, que alababan a Dios, y decían: 'Gloria a Dios en las alturas y en la tierra paz a los hombres de buena voluntad» (Lc 2, 13-14)[38].

Sin embargo, existen fuentes literarias apócrifas, litúrgicas y patrísticas que evidencian que, al menos a partir del siglo IV –y en algunos casos incluso antes–, el concepto de la

regnum caelorum. Ei suspirat omnis amor noster, et cantat canticum novum. Cantet canticum novum, non lingua, sed vita». Trad. de Cattin, G. *Historia de la música* 2, Turner, Madrid, 1987, pp. 161-162.

[38] *«Et subito facta est cum angelo multitudo militiae caelestis laudantium Deum et dicentium: / 'Gloria in altissimis Deo, et super terram pax in hominibus bonae voluntatis'».*

música angélica ya se hallaba presente en ciertos sectores judeocristianos y en la primitiva Iglesia, sobretodo en el área oriental. Algunas de las primeras menciones de la música angélica pertenecen a textos pseudoepigráficos y apócrifos del primitivo cristianismo que presentan fuertes influencias gnósticas[39] y recogen tradiciones anteriores como el pasaje de las almas a través de los siete cielos. Estas visiones, de tintes escatológicos y apocalípticos, tienen normalmente como protagonistas personajes del Antiguo Testamento que son agraciados con una visión de Dios y los ángeles que lo alaban incesantemente. En algún caso incluso se especifica la letra de estos himnos. Meyer-Baer cita la *Ascensión de Isaías* y el *Apocalipsis de Adán*[40]. Hammerstein nombra, además, el *Libro de Henoc*, el *Testamento de Leví*, el *Apocalipsis de Moisés*, el *Testamento de Adán* y el *Apocalipsis de Abraham*[41]. Así, en el *Apocalipsis de Moisés*[42] se dice que Satanás cantaba himnos ante Dios como un ángel más (Ap Mo 17, 1-2) y se relata la llegada de Dios al Paraíso terrenal montado en su carro de querubines mientras los ángeles entonan himnos ante él (Ap Mo 22, 3). En el *Testamento de Leví*[43], se describe brevemente el séptimo cielo, donde los tronos y las dominaciones entonan continuamente himnos a Dios (*Testamentum Levi* 3, 8). En el *Horario* del *Testamento de Adán*[44] se menciona como los serafines entonan el trisagio batiendo sonoramente sus alas (*Testamentum Adami* I, 4); y en la parte dedicada a la *Angelología* se describen los órdenes angélicos y se especifica que son los tronos, serafines y querubines quienes exclaman el Trisagio ante la divinidad (*Testamentum Adami* IV, 8). A estos escritos puede añadirse el *Testamento de Abraham*[45], que relata en términos musicales la muerte y subida a los cielos del patriarca: «escoltando su preciosa alma, los ángeles subían al

[39] Por ejemplo, se cree que la parte de la visión de Isaías comprendida en el apócrifo de la *Ascensión de Isaías* fue escrita por un judeocristiano o cristiano gnóstico. Díez Macho, A. dir., *Apócrifos del Antiguo Testamento*, vol. 1, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1984, p. 259.

[40] Meyer-Baer cita además el *Apocalipsis de San Pedro*, un apócrifo novotestamentario. Meyer-Baer, K., *Music of the Spheres and the Dance of Death: Studies in Musical Iconology*, op. cit., p. 23.

[41] Hammerstein, R., *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, op. cit., p. 19.

[42] El Apocalipsis de Moisés, normalmente conocido como *Vida griega de Adán y Eva*, tiene probablemente un origen hebreo –tal vez Palestino–, escrito entre finales del s. I a. C. y el año 70 d. C. Véase Díez Macho, A. dir., *Apócrifos del Antiguo Testamento*, vol. 2, op. cit., p. 320.

[43] Existen varias hipótesis sobre los orígenes y datación de los Testamentos de los doce patriarcas, pero la opinión más extendida es que se trata de una obra judeocristiana –o de un cristianismo muy primitivo–, escrita hacia el siglo II o III d. C, barajándose Egipto y Siria. Véase Díez Macho, A. dir., *Apócrifos del Antiguo Testamento*, vol. 5, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1984, pp. 19-20.

[44] San Epifanio ya afirma que los apocalipsis y testamentos de Adán eran un género corriente entre los gnósticos. Es posible que la obra se remonte a los siglos V o VI, y que tal vez provenga de Siria. Véase Díez Macho, A. dir., *Apócrifos del Antiguo Testamento*, vol. 5, op. cit., pp. 392 y 396. Para las dificultades sobre los orígenes y datación del apócrifo, léase todo el capítulo.

[45] Existen varias hipótesis sobre sus orígenes y datación, ubicándolo entre los siglos I a. C. y el II-III d. C. en Egipto o Palestina.

cielo cantando el himno 'Tres veces Santo' al Dios soberano del universo» (*Testamentum Abrahami* 20, 12 [A Recensio])[46].

Llegados a este punto cabe hacer una serie de matizaciones. Analizar estos textos desde una perspectiva musical resulta extremadamente complicado, ya que, en muchos casos, conservamos la obra en fragmentos de diferente cronología y escritos en diferentes lenguas. Por ello, es difícil afirmar, sin atisbos de duda, que ciertos términos y expresiones indican explícitamente la actividad canora de los ángeles −ya que estos pueden variar según la traducción que se maneje− y que el texto original realmente contenía este sentido musical. Este problema de traducción y terminología es, en realidad extrapolable a muchas de las fuentes consultadas para la redacción de este capítulo. Veamos ahora más detalladamente aquellas que resultan más ricos en referencias angélico-musicales.

La *Ascensión de Isaías* es una obra compuesta por tres partes, de las cuales nos interesa la tercera de ellas, donde se narra cómo el profeta asciende a los cielos y lo que allí contempla. A. Díez Macho data esta visión en el siglo II y piensa que es obra de un judeocristiano o cristiano gnóstico[47], mientras que R. H. Charles la retrotrae al primer siglo de nuestra era[48]. La edición de R. H. Charles también comprende los fragmentos conservados en griego y en latín, datados en los siglos V y VI. En ellos ya aparecen claramente los cánticos de los ángeles que flanquean el trono de Dios en cada uno de los siete cielos, siendo estos cantos cada vez más magníficos (*Ascensio Jesaiae,* 7, 15-17; 7, 27-36; 8, 3; 8, 16-22; 9, 28-34; 9, 42; 10, 1-6):

> *«Postea elevavit me in ea quae sunt super firmamentum, quod est primum caeolum. Et vidi ibi thronum in medio et in eo sedebat angelus in magna gloria et a dextris ejus sedebant et a sinistris angeli [...] qui eran a dextris et cantabant una voce; et illi qui erant a sinistris post illos cantaban canticum aurem eorum non erat sicut dextrorum»* (*Ascensio Jesaiae,* 7, 13-15) [S versio][49].

[46] Díez Macho, A. dir., *Apócrifos del Antiguo Testamento,* vol. 5, op. cit., pp. 526-527.
[47] Díez Macho, A. dir., *Apócrifos del Antiguo Testamento,* vol. 1, op. cit., p. 259.
[48] Charles, R. H., *The ascension of Isaiah,* Adam and Charles Black, London, 1900, p. 45.
[49] R. H. Charles contempla 3 versiones latinas, L^1, L^2 y S, de las cuales se cita aquí textualmente esta última. Todas ellas cuentan con referencias musicales, siendo tal vez la versión S la más rica en ellas.

Cuando el profeta pregunta a qué se deben esos cantos[50], el ángel que le acompaña y le hace las veces de guía le responde que son para honrar a Dios y a su hijo, que se encuentran en el nivel superior. De esta manera sigue el viaje de Isaías a través de los siete cielos:

> «*Et iterum elevavit me in quartum caelum. [...] Et ibi iterum vidi thronum et dextros et sinistro angelos et hi iterum cantabant. Et gloria et cantus angelorum (dextrorum) major erat eorum a sinistris [...]. Et ascendi in quintum caelum. Et ibi iterum vidi angelos innumerabiles, et gloria eorum et canticum gloriosius quarto caelo*» (*Ascensio Jesaiae,* 7, 27-36) [S versio].
>
> «*Et assumpsit me in sextum caelum, et thronus illic jam non erat nec dextri nec sinistri angeli, sed omnes habebant unam speciem et canticum eorum aequale. Et datum est mihi ut et ego canerem cum eis et angelus qui erat mecum [...] fuimus sicut gloria eorum [...] erat una [...]. Cantaban sed non tali qualem habebant in quinto caelo, sed alia voce et lumen magnum erat*» (*Ascensio Jesaiae,* 8, 16-20) [S versio].

Al llegar al séptimo cielo, se unen a los cantos los bienaventurados, el arcángel san Miguel[51], y el propio profeta, aunque para ello tiene que transmutarse y hacerse similar a los ángeles:

> «*Et appropinquaveruntad eum omnes justi et adoraverunt eum cantantes una voce [...]. Et tunc Michael appropinquavit et adoravit et cum eo omnes angeli adoraverunt et cantaverunt. Et transfiguravi me iterum et fuit sicut angelus. Tunc dixit angelus qui me ducebat: Hunc adora et canta; Et adoravi eum et cantavi*» (*Ascensio Jesaiae*, 9, 28-31) [S versio].

Los destinatarios de esta adoración musical son la Gran Gloria (9, 37; 10, 16; 11, 32), el Padre del Señor (10, 2), el Señor su hijo dilectísimo (7, 17) y el ángel del Espíritu Santo (9, 35-36). A su vez, el Señor y el Espíritu Santo adoran al Padre (9, 40); una manera de expresar el misterio de la Santísima Trinidad antes del Concilio de Nicea[52]. Una obra similar es el *Apocalipsis de Abraham* (s. I-II)[53], que también reviste gran interés para nuestro tema de estudio. Esta vez, el patriarca Abraham es guiado por el ángel Joel, a

[50] «*Cui canticum istud missum est?*» (*Ascensio Jesaiae,* 7, 16) [S versio].
[51] No cabe duda de que san Miguel arcángel también canta, ya que su actividad musical vuelve a repetirse más adelante: «*Et cum eis Michael et angeli omnes adoraverunt et cantaverunt*» (*Ascensio Jesaiae,* 9, 27) [S versio].
[52] Díez Macho, A. dir., *Apócrifos del Antiguo Testamento,* vol. 1, op. cit., p. 263.
[53] Consultado en la traducción de Box, G. H., *The Apocalypse of Abraham,* Society for promoting Christian knowledge, The Macmillan Company, New York, 1918, p. 16.

quien llama «Cantor del Eterno» (*Apocalypsis Abraham* II 12)[54]. En su ascensión al cielo, Abraham contempla los serafines de fuego que incesantemente alaban a Dios con palabras que no pueden ser entendidas por los mortales. Joel le enseña a cantarlas, aunque para ello Abraham debe, una vez más, transmutarse y dejar atrás, por unos instantes, su naturaleza humana. Una vez convertido, Joel y Abraham entonan una y otra vez las sacras palabras hasta que finalmente aparece el trono de Dios con los querubines y los cuatro Vivientes cantando la misma canción (*Apocalypsis Abraham* II 17-18). Mención especial merece el apócrifo veterotestamentario llamado *Libro de los secretos de Henoc* o *Henoc eslavo*, cuyo origen y datación ha sido muy discutido[55]. Aunque Hammerstein lo sitúa en el siglo II[56], la hipótesis más plausible es que se trate de la traducción eslava, realizada en torno al siglo IX, de un original griego de los siglos V-VI surgido en el ambiente alejandrino judeo-cristiano. Se han observado puntos de contacto con el gnosticismo y el cosmogonismo de Filón de Alejandría, lo cual explicaría la presencia de los ángeles músicos en el texto original. Aun así, es probable que sólo la tercera parte de las menciones de la música angélica tenga un origen helenístico, mientras que el resto respondería a las interpolaciones realizadas en la traducción medieval. También se ha señalado una fuerte influencia por parte del ambiente monástico de Bizancio, por lo que el *Henoc eslavo* podría estar retomando las mismas ideas sobre la música angélica que las que el pseudo Dionisio –del cual se tratará más adelante– recogió en su *Jerarquía Celeste* (s. V-VI). Este apócrifo contiene numerosas referencias a la música angélica con un sentido claramente cosmológico (Hen (esl) 5, 7; 6, 14[57]; 6, 27; 7, 13; 8, 2; 8, 6; 11, 72; 9, 4; 9, 13; 10, 4; 11, 72; 13, 33). En todas ellas se insiste en la proximidad de los ángeles cantores a la divinidad, a la cual sirven. Ante la faz de Dios se entonan suaves melodías pero también aparecen los grandes instrumentos de viento (Hen (esl), 7, 13)[58]. De esta manera, el texto demuestra cómo, desde época bien temprana, las tradiciones culturales de la armonía de las esferas y la música como signo de poder militar ya se hallaban mezcladas. Así, se relata que

[54] Box, G. H., op. cit., p. 50. La traducción al español es nuestra.
[55] Véase Santos Otero, A. de, «Ciclo de Henoc» en Díez Macho, A. dir., *Apócrifos del Antiguo Testamento*, vol. 4, op. cit., pp. 151-154 y 156.
[56] Hammerstein, R., *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, op. cit., p. 18.
[57] Esta referencia sólo aparece en una de las versiones. En este caso no se trata de ángeles, sino de espíritus o elementos semejantes a pájaros y con seis pares de alas que arrastran el carro del Sol.
[58] Aquí se refiere a los grigori: guerreros angélicos que, en su mayoría, apoyaron a Satanel y por ello han sido condenados: «Ellos escucharon mi amonestación y se alinearon en cuatro formaciones en este cielo. Y he aquí que [...] sonaron cuatro trompetas a la vez con gran potencia, y los grigori cantaron al unísono, y su voz subió hasta la faz del Señor». Díez Macho, A. dir., *Apócrifos del Antiguo Testamento*, vol. 4, op. cit., p. 170.

«de la vigilancia del paraíso están encargados trescientos ángeles [...] que con voz incesante y canto agradable sirven al Señor todos los días» (Hen (esl) 5, 7)[59]. Se mencionan «los ejércitos celestiales [...] cantando himnos en voz queda y suave [...] ante la faz del Señor» (Hen (esl) 9, 4)[60]. Se habla de «las canciones de las milicias armadas» (Hen (esl) 10, 4)[61]. Y de los «ángeles de fuego que cantan incesantemente himnos de victoria y se alegran por el advenimiento de los justos» (Hen (esl) 13, 33)[62]. Resulta particularmente hermoso el relato que el propio Dios hace de la creación del Paraíso terrenal:

> «[...] hice que [a Adán] le fueran abiertos los cielos de par en par con el fin de que viera a los ángeles que estaban cantando un himno de victoria. Y una luz sin sombras inundó por siempre el paraíso» (Hen (esl) 11, 72)[63].

El apócrifo incluso contiene una referencia a la música instrumental de los ángeles, algo realmente excepcional, ya que, hasta al menos el siglo XIII, prácticamente toda la música angélica que aparece en la literatura y en las artes visuales, es únicamente cantada:

> «En medio del cielo vi soldados armados que servían al Señor con tímpanos e instrumentos musicales y cantaban ininterrumpidamente una agradable melodía, causándome un gran deleite el escucharlos» (Hen (esl) 6, 27)[64].

5. Aparición del ángel músico en la liturgia

Una vez vistas las principales fuentes apócrifas veterotestamentarias sobre la música angélica, es momento de pasar al ámbito litúrgico. Una de las evidencias más antiguas conservadas la hallamos en las llamadas *Constitutiones Apostolorum* (finales del s. IV), un documento canónico-litúrgico cuyo origen probablemente se encuentre en Siria. En el séptimo libro, una adaptación de la *Didaché* judeocristiana de origen también siríaco (s. II)[65], ya se menciona a las jerarquías angélicas que acompañan a Dios y se destaca la

[59] Díez Macho, A. dir., *Apócrifos del Antiguo Testamento,* vol. 4, op. cit., p. 164.
[60] Ibid., p. 171.
[61] Ibid., p. 173.
[62] Ibid., p. 184.
[63] Ibid., p. 129.
[64] Ibid., p. 168.
[65] Fernández Rodríguez, P., *Historia de la liturgia de las Horas,* Centre de Pastoral Litúrgica, Barcelona, 2002, p. 59.

actividad canora de los serafines y los querubines, todo ello relacionado con el tema del carro celestial:

> «'Y el ejército radiante de los ángeles y los espíritus sabios dicen a Phelmuni[66] Sólo hay un Dios'. Y los santos Serafines junto a los Querubines de seis alas cantan la victoriosa oda en tu honor, gritando con voces incesantes, 'Santo, santo, santo Señor de los ejércitos[67], el cielo y la tierra están llenos de tu gloria'. Y las otras multitudes de los órdenes: ángeles, arcángeles, tronos, dominaciones, potestades, autoridades y potencias, gritan y dicen, 'Bendita sea la gloria del Señor en su lugar'. Pero Israel, tu asamblea terrena de las naciones, compitiendo día y noche con las potencias del cielo canta con todo su corazón y el alma dispuesta, 'El carro de Dios es [está compuesto] de diez mil veces mil [ángeles] florecientes. El Señor se halla sobre ellos en el Sinaí, en su lugar sagrado'» (*Constitutiones Apostolorum* 7, 35, 3-4)[68].

La aclamación que aquí cantan los serafines es el triple "santo" o *Trisagio*. Su origen se halla en libro de Isaías (Is 6, 3), aparece en varios textos apócrifos (Hen (et) 39, 12[69]; Ap Mo 43; *Testamentum Adami* I, 4; *Testamentum Adami* IV, 8; *Testamentum Abrahami* 20, 12 [A Recensio]) y fue retomada en varias ocasiones por los Padres de la Iglesia oriental en su defensa del misterio de la Santísima Trinidad, un concepto que ya aparecía, de manera subrepticia en la *Ascensión de Isaías*. Athanasius de Alejandría (ca. 293 – 273) atribuye esta alabanza no sólo a los serafines, sino también a los querubines, asociándola con el misterio de la Trinidad (Ath.Al., *In Illud Omnia mihi tradita sunt,* 6; PG XXV, col. 218-220). Cirilo de Jersulalén (ca. 315 – 386), comentando el pasaje bíblico *«angeli parvulorum vident semper faciem Patris mei qui est in coelis»* (Mt 18, 10) ya menciona como los nueve órdenes angélicos contemplan en el cielo al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo (Cyr.H., Catech. 6, 6; PG XXXIII, col. 546-547). Pero es posible que fuera en Siria donde la aclamación de los serafines finalmente adquiere un carácter musical. Así, en uno de los *Himnos sobre el Paraíso* de Efrén de Siria (303 –

[66] Transliteración del hebreo «el único verdadero». La expresión *Phelmuni* no ha sido traducida aquí porque se supone que los lectores de la *Constitutiones* no conocían su verdadero significado. Fiensy, D., *Prayers allegad to be jewish. An examination of the 'Constitutiones Apostolorum',* Brown Judaic Studies, n. 65, Scholar Press, Chico, California, 1985, p. 67.

[67] Literalmente «Sabaoth», normalmente traducido como «Señor de los ejércitos», tal y como ocurre en Is 6, 3.

[68] Trad. al inglés del original griego Fiensy, D., op. cit., pp. 67 y 69. La traducción en español y el texto entre corchetes es nuestra.

[69] En el libro 1 del Henoc etiópico aparece una única referencia al Trisagio: «Te bendicen los que no duermen y permanecen ante tu gloria; te bendicen, alaban y exaltan, diciendo: 'Santo, Santo, Santo, Señor de los espíritus, (que) llena la tierra de espíritus». Díez Macho, A. dir., *Apócrifos del Antiguo Testamento,* vol. 4, op. cit., p. 67. El Henoc etiópico se suele datar hacia el s. II a. C o incluso antes. Véase Díez Macho, A. dir., *Apócrifos del Antiguo Testamento,* vol. 4, op. cit, p. 21.

373), el Trisagio ya aparece como la alabanza de estos seres espirituales hacia Dios; una alabanza angélica que, en otro de sus himnos, se convierte en música:

> «[…] desde el centro del Paraíso,
> vino un repentino sonido atronador,
> y, como el estruendo de las trompetas en un campamento,
> una voz gritando 'santo'
> por tres veces.
> Aunque yo sabía que la divinidad
> era adorada en el Paraíso;
> había supuesto que éste se hallaba vacío,
> pero gracias a ese sonido atronador aprendí que se trataba de todo lo contrario»
> (Ephr.Syr. *Himnos sobre el Paraíso,* 5, 11)[70].

> «Por las voces de los seres celestiales,
> por la melodía de los espirituales,
> por los serafines con sus cantos,
> por los querubines con sus alas,
> por toda su deliciosa música,
> no hay que se le compare aquí abajo»
> (Ephr.Syr. *Himnos sobre el Paraíso,* 14, 9)[71].

Por aquel tiempo el Trisagio también debía de hallarse bien inserto en la Divina Liturgia, puesto que aparece en la llamada *Liturgia de Santiago,* de origen siríaco y considerada la más antigua. Según el texto litúrgico conservado, durante el traslado al altar del pan y del vino para dar inicio al misterio de la Consagración, el coro canta el Himno Querúbico con estas palabras:

> «Permítenos a nosotros, que místicamente representamos a los Querubines y cantamos el tres veces santo himno a la Trinidad dadora de vida, abandonar en este momento todas las preocupaciones mundanas para que podamos recibir al Rey de la Gloria, con la invisible participación de los órdenes angélicos» (*Divina Liturgia de Santiago*)[72].

Asimismo, se menciona que los serafines aclaman eternamente el himno a la majestad divina «cantando en alta voz», tras lo cual el coro repetía el versículo del *Libro de Isaías*[73]. Las *Liturgias de San Marcos, de San Basilio y de san Juan Crisóstomo*

[70] Brock, S. P. trad., *Saint Ephrem Hymns on Paradise,* St Vladimir's Seminary Press, Crestwood, New York, 1990, p. 106. La traducción al español es nuestra.
[71] Brock, S. P., op. cit. pp. 178-179. La traducción al español es nuestra.
[72] Neale, J. M. trad., *The liturgies of SS. Mark, James, Clement, Chrysostom and Basil, and the Church of Malabar,* J.T Hayes, London, 1869, p. 38. La traducción al español es nuestra.
[73] Neale, J. M., op. cit., p. 48. La traducción al español es nuestra.

también resultan muy semejantes en estos aspectos[74]. El propio san Juan Crisóstomo (ca. 347 – 407) explica en una de sus homilías que los ángeles cantan el Trisagio alrededor del altar de Dios, al igual que los fieles lo hacen en el oficio eclesiástico. La liturgia terrena se convertía así en un pálido reflejo de aquella que eternamente se celebraba en los cielos alrededor del altar de Dios:

> *«Nam antea quidem in caelis tantum hymnus iste canebatur: postquam autem in terram venire dignatus est Dominus, hunc etiam concentum ad nos detulit. Propterea quoque magnus hic Pontifex cum juxta sacram hanc mensam constiterit […]nos ad hanc faustam acclamationem invitat, […] ubi prius Cherubim nominavit, et Seraphim mentionem fecit [..] qui nobiscum choros agitat, mentem nostra a terra subducit […]: Una cum Seraphim canis, Una cum Seraphim sta, [...] cum illis regium solium circumvola»* (Chrys., Hom. 6, 6; PG LVI, col. 138).

La oficialidad eclesiástica oriental no sólo introdujo la figura de los ángeles en la liturgia y los relacionó con los cánticos del oficio religioso, sino que también debió de impulsar, directa o indirectamente, la idea de la música angélica. Hammerstein ya observó ese paralelismo musical entre liturgia terrena y liturgia celeste, dándole una importancia clave a la hora de explicar la figura del ángel músico, mayor incluso que las consideraciones numéricas propias de la música del quadrivium o que la noción de armonía de las esferas[75], pues dedica un capítulo entero a esta relación[76]. En sus primeras páginas recoge las exhortaciones de los Padres de la Iglesia oriental a alabar a Dios en la liturgia tal y como lo hacen los ángeles en las alturas y nombra, entre otros, a Clemente de Alejandría, san Juan Crisóstomo y Gregorio Nacianceno. No obstante, de nuevo resulta difícil afirmar tajantemente que estos textos se refieren explícitamente a la actividad musical de los ángeles, aunque las traducciones manejadas por el estudioso así lo hagan ver. Existen, además, dos nuevas dificultades a la hora de interpretar estos fragmentos. En primer lugar, muchas veces se habla de himnos, composiciones poético-religiosas que en principio parecen destinadas al canto; sin embargo nada nos asegura que los himnos de la primitiva Iglesia tuvieran una melodía, pues también podrían haber sido recitados rítmicamente a modo de salmodia. Un autor posterior como es san Isidoro de Sevilla (s. VI-VII) parece recoger el parecer musical de la primitiva Iglesia. Según Isidoro, se prefería una flexión vocal monódica, más próxima al recitado que al canto

[74] *Liturgia de San Marcos:* Neale, J. M., op. cit., pp. 10 y 21. *Liturgia de San Basilio:* Neale, J. M., op. cit., pp. 130-131. *Liturgia de San Juan Crisóstomo:* Neale, J. M. op. cit., pp. 105 y 113.
[75] Hammerstein, R., *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters,* op. cit., p. 10.
[76] Hammerstein, R., «Himmlische und irdische Liturgie», ibid., pp. 31-52.

para evitar cualquier tipo de placer sensual y centrarse únicamente en el mensaje cristiano (eccl. off. 1, 4, 2; PL LXXXIII, col. 742-743)[77]. Sobre esta actitud ambivalente hacia la introducción de la música en la liturgia cabe también remitirse al testimonio de san Agustín (conf. 10, 33), también citado aquí por Isidoro. En segundo lugar, los primeros Padres de la Iglesia conciben a las huestes angélicas dispuestas en coros. Sobre la palabra χοροʃ / *chorus* podrían correr ríos de tinta. Hammerstein señala que, en el mundo grecorromano, este término suele utilizarse para hacer referencia al baile y al canto indistintamente[78], pues, como indica Platón, no existía entonces una separación clara entre ambas artes (Pl. *Lg.* 2, 654b)[79]. Sin embargo, en el caso de los ángeles, la disposición en coros hace referencia a una distribución circular que tiene su referente en las concepciones cósmicas del mundo antiguo. Por lo tanto, no podemos asegurar que, cada vez que se habla de coros celestiales, se esté hablando inequívocamente de música. Es muy posible que este sentido musical variara de autor en autor. Por ello es importante acudir al texto original o, al menos, a su traducción latina, que es lo que se ha hecho aquí. Los autores citados por Hammerstein que mencionan los himnos angélicos, así como el término *chorus* y sus derivados son: Gregorio Nacianceno[80], Clemente de Alejandría[81], Basilio de Cesarea y Juan Crisóstomo. A continuación sólo se muestran los textos donde la posible existencia de música resulta mucho más explícita mediante términos y expresiones como *consonantia, harmonia* y las formas derivadas del verbo *căno, canto, decanto y concino*[82]:

> *«[...] aut chorus in consonantia, nisi chorum praefectus temperet harmonia. Qui possent dicere seraphim, Sanctus, sanctus, sanctus, nisi docti per Spiritum,*

[77] *«Primitiva autem Ecclesia ita psallebat, ut modico flexu vocis faceret resonare psallentem, ita ut pronuntianti vicinios esset quam canenti. Propter carnales autem in Ecclesia, non propter spirituales consuetudo cantanti est instituta, ut qui verbis non compunguntur, suavitate modulaminis moveantur. Sic namque et beatissimus Agostinus, in libro Confessionum suarum (Libr. X, c. 33), consuetudinem canendi approbat in Ecclesia, ut per oblectamentum, inquit, aurium infimur animus ad pietatis exsurgat. Nam in ipsis sanctis dictis religiosus et ardentius moventur animi nostri ad flammam pietatis, cum cantatus, quam si non canentur. Omnes enim affectum nostri, pro sonorum diversitate vel novitate, nescio qua occulta familiaritate excitantur magis, cum suavi et artificiosa voce cantatur»*

[78] Hammerstein, R., *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters,* op. cit., p. 28.

[79] Platón define el arte coral como la suma del canto y la danza, pero en ocasiones también habla de música instrumental, concretamente de la cítara y la lira (*Lg.* 7, 812b-d; *R.* 3, 399d;).

[80] A propósito de la Natividad de Cristo, el teólogo concibe una celebración terrenal y celeste: *«Cum pastoribus Deum laudibus celebra; cum angelis choros ducito. Sit coelestim et terrenarum virtutum communis celebritas»*. (Gr.Naz., Orationes 38 *In Teophania,* 17; PG XXXVI, col. 331).

[81] *«Tum circa eum, qui ortus et interitus immnuis solusque verus Deus est, una cum angelis, hymnum nobiscum canente Deo Verbo, chorum duces»* (cohort. 12; PG VIII, col. 242).

[82] Cantar, celebrar, loar, anunciar.

> *quoties pium fuerit hujus glorificationis verba canere? Sive igitus laudant Deum omnes angeli ejus ac omnes virtutes eius [...] Itaque tota illa supercoelestis est ineffabilis harmonia, tum in cultu Dei, tum in ultramundarum virtutum inter ipsas consonantia nequaquam servari posset, nisi praesset Spritus»* (Basil. *Spir*. 16; PG XXXII, col. 139).

> *«Quid vero ? hymni non sunt caelestes ? annon quae apud superos canunt chori Virtutum incorporearum, ea nos quoque qui infra sumus canimus illis consonantia? [...] Caelestis enim est Ecclesia, et nihil aliud quam caelum»* (Chrys. *In Epistolam ad Hebraeos* 8, Hom. 14, 1; PG LXIII, 113, col. 111-112).

A estos hay que añadir el ya citado fragmento de san Juan Crisóstomo (Chrys., Hom. 6, 6; P.G. LVI, col. 138). Los escritos de estos autores demuestran que conocían y utilizaban otros términos más explícitos para nombrar la actividad musical, tanto el canto como la interpretación instrumental. Por lo tanto, cabe barajar dos posibilidades. La primera, que al pensar en ángeles no concibieran una actividad musical más allá de la disposición circular propia de los *chorus*. La segunda, mucho más plausible, que existiese una cierta cautela a la hora de describir esa posible actividad musical. Lo último que querían los teólogos de la primitiva Iglesia era que se confundiera el ceremonial cristiano, ya fuera angélico o terrenal, con los ritos y las fiestas paganas donde la música resultaba abundante. La continua crítica de la Iglesia oficial a estas actividades evidencia la subsistencia de estas prácticas religiosas y festivas[83]. En su condena, los Padres de la Iglesia se esforzaron por pregonar una liturgia diferente, en la que lo realmente importante era la palabra de alabanza hacia Dios. Un buen ejemplo de esto lo tenemos en las *Cohortatio ad gentes* de Clemente de Alejandría (s. II-III), donde se contrapone la música de las bacanales paganas con un *chorus* sobrio formado por los salmos de las doncellas, las alabanzas de los ángeles y las palabras de los profetas:

> *«In eo autem bacchantur, haud quidem fulmine ictae Semeles sorores, Maenades, impura visceratione initiatae; sed De filiae, pulcherrime agnae, qua veneranda Verbi orgia concelebrant, sobrium instaurantes chorum. Chorum agunt viri justitia praecellentes. Canticum est hymnus regi totius rerum universatis sacer. Psallunt puellae, collaudant angeli, propheta loquuntur; editur musicae sonus, cursu thiasum persequuntur; qui vocati sunt, desiderio recipiendi Patrem festinat»* (cohort. 12; PG VIII, col. 239).

[83] Sobren el papel de la música en el culto pagano y cristiano de la Antigüedad, véase Quasten, J., *Music & worship in pagan & Christian Antiquity*, Washington, National Association of Pastoral Musicians, 1983.

Volviendo a la celebración de la misa, no sólo la Divina Liturgia oriental fue asociada a los ángeles. Otros cantos como el Sanctus, el Gloria, el Kyrie y el Aleluya también fueron, antes o después, relacionados con la música angélica[84]. Destaca especialmente el Aleluya, que ya aparece en el Apocalipsis en boca de las multitudes celestiales que aclaman a Dios (Ap 19). Hacia el siglo III, san Agustín dota esta aclamación de un carácter canoro y lo relaciona con la promesa de la Jerusalén celeste y, aunque en el pasaje bíblico no aparecen los ángeles, lo expresa así: *«Quoniam placuit Domino Deo nostro [...] illi cantaremus Alleluia [...] O felix Alleluia in coelo, ubi templum Dei angeli sunt! Ibi enim concordia summa laudantium, ubi est exultatio secura cantantium»* (serm. de temp. 256, 1; PL XXXVIII, col. 1190). Más tarde, san Isidoro de Sevilla explica en su *De ecclesiasticis officiis* las partes y los cantos de la misa, relacionando algunas con los ángeles. Según Isidoro, las primeras antífonas fueron compuestas por los griegos, alternando dos coros de la misma manera en que los serafines bíblicos aclaman a Dios respondiéndose uno al otro sin fin (eccl. off. 1, 7; PL LXXXIII, col. 741)[85]. Y del Aleluya dice: «*Laudes, hoc est, Alleluia canere, canticum est [...] de cujus mysterio Joannes in Apocalypsi refert Spiritu revelante vidisse, et audisse vocem caelestis exercitus angelorum [...] Alleluia cantatur pro significatione futurae resurrectionis et laetititae»* (eccl. off. 1, 13; PL LXXXIII, col. 750-751).

6. Aportación de los Evangelios Apócrifos

Así pues, todo parece indicar que hacia los siglos III-IV la idea del canto angélico ya fluctuaba por algunos de los sectores más oficiales de la primitiva Iglesia. Pero no son los escritos de los primeros teólogos los grandes responsables de su difusión. Todavía no han entrado en escena los textos más ricos en este aspecto y seguramente aquellos que posteriormente han tenido mayor influencia sobre la literatura y las artes visuales. Hablamos de los llamados Evangelios Apócrifos. Muchos de ellos debieron gestarse en Oriente entre finales del siglo II y el siglo IV[86]. En ellos es constante la aparición de ángeles que confortan y ayudan a los personajes sacros para que el plan de salvación

[84] Véase Hammerstein R., *Die musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, op. cit., pp. 36-44.

[85] «*Antiphonas Graeci primi composuerunt duobus choris alternatium concinentibus, quasi duo Seraphim, duoque Testamenta invicem sibi conclamatia (Isai. VI)*».

[86] Según Aurelio de Santos Otero, la mayoría de los Evangelios Apócrifos datan, en su núcleo primitivo, del siglo IV. Sin embargo, las posteriores traducciones y reelaboraciones pueden situarse en los siglos V, VI e incluso en el IX. Santos Otero, A. de ed., *Los evangelios apócrifos*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1996, p. 8.

divina siga su curso natural. Cuando los ángeles aparecen ante los mortales, lo hacen envueltos de un espectáculo para los sentidos que puede incluir resplandores sobrenaturales, perfumes exquisitos y, efectivamente, también la música celestial. Los ángeles se convierten en cantores celestiales en los momentos clave de la historia de la salvación humana, tal vez para dar testimonio de la presencia de la divinidad en dichos acontecimientos. En los cánticos angélicos pueden vislumbrarse las antiguas ideas sobre la armonía cósmica de las esferas y las nuevas ideas sobre el paralelismo entre liturgia terrenal y celeste. Encontramos a los ángeles cantores en los episodios de la Anunciación (*Ev. armenio de la infancia* 5, 11), la Natividad de Cristo (Ps. Mt. 13, 6), el descenso de Cristo al Limbo (*Ev. de Bartolomé* 1, 23) y, de manera especialmente abundante en los diversos momentos del Tránsito de la Virgen (*Liber Requiei,* 135; *Transitus Mariae,* 17; *Pseudo Juan el Teólogo,* 44; *Pseudo Juan el Teólogo,* 48-49; *Libro de Juan arz. de Tesalónica,* 3; *Libro de Juan arz. de Tesalónica,* 5; *Libro de Juan arz. de Tesalónica,* 12-13; *Narración del Ps. José de Arimatea,* 11-12). Incluso aparecen en una historia secundaria como es la narración de la muerte de san José (*Historia de José el carpintero* 23, 1-4). De estos, aquellos que relatan la Dormición y Asunción del alma de la Virgen parecen ser los más tempranos[87], lo que denota como desde época muy temprana, el tema de la escolta angélica del alma fue enriquecida con elementos musicales, tal y como ya se ha observado en el Testamento de Abraham (*Testamenti Abrahami* 20, 12 [A Recensio]). En el *Liber Requiei* (ca. s. III), ya se señala que, tras la muerte de la Virgen y ante la presencia de Cristo, que se hallaba presente, aparecieron multitud de ángeles, cada uno sobre un trono. Estos, trajeron otro trono para María, donde ella se sentó, y fue elevada al tercer cielo en el Paraíso, mientras a su alrededor cantaban alabanzas diez mil ángeles y tres vírgenes:

> *«Et post haec verba vertit Dominus noster faciem suam ad seraphim cui duae alae, et innuit ei; et duo verba reliquit seraphim quae nemo potest scire. Et tunc venit numerosa congregatio angelorum cum strato puro et adornato, et non erat terminus gloriae eius. Et myriades angelorum circa illum, unusquisque in throno suo. Et tunc dixerunt nobis: 'Ite in terram et praedicate quaecumque vidistis'. Et attulerunt alium thronum pro Maria, et erant circa illam decem milia angelorum et tres virgines. Et sedit illa et ivit in paradisum et in tertio coelo steterunt ibi dum cantabant»* (*Liber Requiei*, 135).

[87] Debo agradecer a José María Salvador el haber compartido conmigo estas fuentes literarias, presentes en el artículo Salvador González, J. M. y Perpiñá García, C., «'Exaltata super choros angelorum'. Musical elements in the iconography of The Coronation or the Virgin in the Italian Trecento painting», *Music in Art*, 39, pp. 61-86. Las fuentes literarias citadas han sido extraídas de Álvarez Campos, S. ed., *Corpus Marianum Patristicum,* Burgos, Ediciones Aldecoa, 1970-1981, 7 vols.

Apenas un siglo posterior es el *Transitus Mariae* o *Transitus B, atribuido al obispo Melitón de Sardes,* mejor conocido como el *Pseudo Melitón* (s. IV). Según éste, tras el fallecimiento de María, Cristo la besó, la entregó al arcángel san Miguel y ella fue elevada en una nube de ángeles, seguida de su hijo que, junto a su madre, fue recibido en el cielo entre los cánticos de los ángeles:

> *«Elevans eam Dominus osculatus est eam, tradidit eam Michaëli archangelo, et elevata est coram Domino in nube cum angelis. Et dixit apostolis Dominus: 'Accedite ad me in nube'. Et cum accessissent, osculatus est eos dicens: 'Pacem meam do vobis, pacem meam relinquo vobis; quoniam ego vobiscum sum omnibus diebus usque ad consummationem saeculi'. Et haec dicens Dominus, cum canentibus angelis et matre sua receptus est in paradiso»* (*Transitus Mariae,* 17).

Del siglo IV o anterior[88] es el *Tratado de San Juan Evangelista (el Teólogo)*, más conocido como el *Pseudo Juan el Teólogo,* donde se narra la Dormición de la Virgen así:

> «'Ha llegado la hora de dar comienzo a la salmodia'. Y, entonando Pedro, todas las potencias celestiales respondieron el 'Aleluya'. Y entonces un resplandor más fuerte que la luz nimbó la faz de la madre del Señor [...]. Y el Señor, después de extender sus puras manos, recibió su alma santa e inmaculada» (*Pseudo Juan el Teólogo,* 44)[89].

Sin embargo, si comparamos la traducción de este último fragmento con el texto griego original[90], algunas de las referencias musicales son, en realidad, traducciones de formas derivadas del sustantivo ὕμνος −himno− y el verbo ὑμνειν −interpretar himnos. Como ya se ha planteado anteriormente, estos himnos podían ser cantados, pero también meramente recitados, por lo que tal vez no sea suficiente para asegurar el carácter canoro de los ángeles. Lo mismo ocurre con el resto de los apócrifos asuncionistas nombrados. Si acudimos al latín nos encontramos con idéntico problema. Por ejemplo, el *Pseudo Mateo* (mediados s. VI)[91], uno de los Evangelios Apócrifos sobre la Natividad de Cristo, retoma el episodio del Anuncio a los pastores según el Evangelio de San Lucas (Lc 2, 13-14) de la siguiente manera:

[88] Santos Otero, A. de trad., *Los evangelios apócrifos,* op. cit., p. 574.
[89] Ibid., p. 596.
[90] Se ha consultado la edición de Santos Otero, pp. 576-600, la cual toma el texto de la edición crítica de Tischendorf, C., *Apocalypses Apocryphae,* Lipsiae, 1886, pp. 95-112
[91] Santos Otero, A. de trad., *Los evangelios apócrifos,* op. cit., p. 171.

> «También unos pastores afirmaban haber visto al filo de la media noche algunos ángeles que cantaban himnos y bendecían con alabanzas al Dios del cielo» (Ps. Mt. 13, 6)[92].

Cabe cierta cautela, pues, a la hora de interpretar estas palabras como música angelical. No obstante, fragmentos como éste serían prontamente interpretados desde una perspectiva musical, por lo que es absolutamente necesario citarlos aquí. El análisis de los Evangelios Apócrifos resulta clave en el momento de realizar un estudio del ángel músico desde la perspectiva de la historia cultural y su reflejo en las artes visuales. Su influencia se observa especialmente en la inclusión del ángel músico en los diferentes tipos iconográficos de la narración evangélica y en la imagen conceptual de la Virgen María y de Cristo niño. Es por ello que, a lo largo de esta tesis, serán retomados en numerosas ocasiones como fuente primaria del discurso histórico-artístico a desarrollar.

7. Aspectos musicales en las jerarquías angélicas

Paralelamente a la dimensión litúrgica, patrística y apócrifa, se observa se observa una tendencia a ordenar y jerarquizar las multitudes de ángeles, creando los diferentes órdenes angélicos dispuestos, como ya se ha visto, en forma circular o *chorus*. En los apócrifos judeocristianos y gnósticos que relatan el viaje de un patriarca o profeta por los cielos –*Ascensión de Isaías, Apocalipsis de Abrahám, Testamento de Adán, Testamento de Leví, Testamento de Abraham, Libro de los secretos de Henoc* y *Testamento de Adán*[93] entre otros– ya se observan algunos de ellos. Ya en las *Constitutiones Apostolorum* aparecen siete órdenes angélicos más los Querubines y los Serafines (*Constitutiones Apostolorum* 7, 35, 3). Los primeros padres de la Iglesia también entran en esta cuestión. Por dar un ejemplo, Cirilo de Jerusalén ya menciona claramente los nueve órdenes angélicos (Cyr.H., Catech. 6, 6; PG XXXIII, col. 546-547). Este interés dará lugar a la primera tratadística sobre ángeles o angelología, siendo la *Jerarquía Celeste* del pseudo Dionisio el Areopagita (s. V-VI) una de las obras más antiguas conservadas. Como su propio nombre indica, ésta versa sobre los ángeles y su

[92] Ibid., p. 172.
[93] El *Testamento de Adán* contiene una *Angelología* que menciona los nueve órdenes angélicos, por lo que durante mucho tiempo se pensó que provenía de la *Jerarquía Celeste* del pseudo Dionisio. Sin embargo, actualmente se cree que, aunque posterior al resto del apócrifo, pertenece a la tradición siríaca. Díez Macho, A. dir., *Apócrifos del Antiguo Testamento,* vol. 5, op. cit., p. 414.

clasificación según su mayor o menor cercanía a Dios, estableciéndose tres jerarquías, cada una conformada por tres órdenes de ángeles −¿tal vez una nueva alusión a la Trinidad?−, lo que de nuevo suma un total de 9 coros. El pseudo Dionisio concibe los ángeles en un esquema de círculos concéntricos que se mueven eternamente alrededor de Dios (Dion.Ar. *CH* 7, 4; PG III, col. 212a)[94]. En él, la voluntad y la sabiduría divina se transmiten de los órdenes más importantes a los menos como si se tratase de luz. La música angélica, siempre cantada, también tiene cabida en dicho esquema, adquiriendo un papel importante y siendo descrita como las «alabanzas sublimes que aquellas inteligencias santas cantan sobre los Cielos» (*CH* 7, 4; PG III, col. 212a)[95]. Incluso él mismo expresa su deseo de «entonar un himno de alabanza» (*CH* 4, 1; PG III, col. 168b)[96] en su honor y confiesa haber escrito, a tal efecto, un libro titulado *Himnos divinos* (*CH* 7, 4; PG III, col. 212b)[97] que de haber llegado a nosotros seguramente desvelaría las ideas angélico-musicales del pseudo Dionisio y su reflejo en la liturgia. Como base de su teoría, el autor retoma los textos bíblicos canónicos, tanto del Nuevo (Lc 2, 13-14) como del Antiguo Testamento (Ez 1, 24; Ez 10, 5; Is 6, 3) en los que existía una descripción sonora de los seres celestiales, ahora convertidos en himnos. Añade también la doble función de estos cánticos. Por una parte, son expresión de la eterna alabanza hacia Dios. Por la otra, funcionan como vía de comunicación de la ciencia divina, ya sea entre los propios ángeles (*CH* 10, 2; PG III, col. 273b)[98], ya sea entre los ángeles y la humanidad:

> «Se juntó al ángel 'una multitud del ejército celestial' para transmitir a todos los habitantes del orbe el célebre himno de alabanza.» (*CH* 4, 4; PG III, 181b)[99].
>
> «[...] las Escrituras han transmitido a los que moran en tierra los himnos que cantan estos ángeles de la primera jerarquía. Así se pone santamente de manifiesto su iluminación trascendente. Algunos de esos himnos son, por decirlo como una imagen sensible, el 'ruido de río caudaloso' cuando proclaman: 'Bendita sea en su lugar la gloria del Señor'. Otros cantaban con veneración aquel himno famoso de

[94] «Con plena simplicidad gira sin cesar en torno al que es eterno conocimiento, estabilidad eternamente móvil». Martín, Teodoro H. trad., *Obras completas del pseudo Dionisio Areopagita*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1990, p. 151.
[95] Martín, Teodoro H. trad., op. cit., p. 152.
[96] Ibid., p. 136.
[97] «En mi libro 'Himnos divinos' dejé ya explicadas lo mejor que pude las alabanzas sublimes que aquellas inteligencias cantan sobre los Cielos. Creo que expuse allí todo lo que conviene decir». Martín, Teodoro H. trad., op. cit., p. 152.
[98] «Más aún, nos dicen los teólogos que los santísimos serafines se 'aclaman unos a otros', con lo cual, según yo entiendo, manifiestan que los de la primera jerarquía transmiten a los demás lo que conocen de Dios». Martín, T. H. trad., op. cit., p. 152.
[99] Ibid., p. 140.

> alabanza a Dios: '¡Santo, Santo, Santo, Señor de los ejércitos! La tierra está llena de su gloria'» (*CH* 7, 4; PG III, col. 212a- 212b)[100].
>
> «Además, aprendió el santo profeta aquel cántico de alabanza a la Deidad, pues el ángel de esta visión le comunicó, dentro de lo posible, toda la ciencia sagrada que tenía» (*CH* 13, 4; PG III, col. 305a)[101].

Como puede verse, el pseudo Dionisio tomó muchas de las ideas sobre las jerarquías angélicas y la ordenación cósmica que existían en su época, ordenándolas, sistematizándolas y justificándolas a través de las sagradas escrituras. De esta manera los cánticos angélicos pasan a ser un instrumento privilegiado de la alabanza divina, tal vez debido a la importancia que tenían los himnos en la liturgia bizantina. No obstante, de nuevo conviene cierta cautela en el momento de interpretar el sentido musical de las palabras del anónimo autor bizantino. Meyer-Baer ha señalado que el pseudo Dionisio no usa el verbo ψαλμειν, el más comúnmente empleado para expresar el canto, sino ὕμνειν, interpretar himnos[102]. Este detalle podría hacer dudar respecto a la actividad canora de los ángeles de la *Jerarquía Celestial*. De nuevo, la clave se halla en si los himnos litúrgicos de la primitiva Iglesia oriental eran realmente cantados. A favor de esta idea contamos con el testimonio de san Juan Crisóstomo y su descripción del Trisagio seráfico (Hom. 6, 6; PG LVI, col. 138). Además, todo parece indicar que el pseudo Dionisio también pensó en la liturgia terrena a la hora de describir el ceremonial de los cielos, pues: «nuestra jerarquía trata de imitar, dentro de lo posible, aquel orden y hermosura angélica, de configurarse a su imagen y de elevarse hasta la fuente supraesencial de todo orden y de toda jerarquía» (*CH* 8, 2; PG III, col. 241c-241d)[103]. En cualquier caso, la única música que aparecería en la *Jerarquía Celestial* sería de índole exclusivamente vocal. El pseudo Dionisio solo menciona instrumentos en el capítulo dedicado a las imágenes de representación simbólica de los ángeles en las sagradas escrituras, una serie de «metáforas sugerentes de las maravillas que escapan a nuestro conocimiento» (*CH* 2, 1; PG III, col. 140a-140b)[104]. Para ello emplea el ambiguo término οργανα, una palabra genérica que normalmente es traducida al latín como *instrumentos musicales*, aunque éste no sea el caso. Estos instrumentos son interpretados como «[...] los Juicios de Dios respecto a nosotros. Unos representan la

[100] Ibid., pp. 151-152.
[101] Ibid., p. 173.
[102] Meyer-Baer, K., *Music of the Spheres and the Dance of Death: Studies in Musical Iconology,* op. cit., p. 39.
[103] Martín, T. H. trad., op. cit., p. 156.
[104] Ibid., p. 125.

disciplina que corrige o el recto castigo, otros la liberación del peligro, el de la disciplina o repercusión de la anterior felicidad, la concesión de nuevos dones, grandes o pequeños, dones sensibles o intelectuales» (*CH* 15, 5; PG III, col. 333c)[105]. En este capítulo explica, además, que el sentido del oído significa «la capacidad de participar de algún modo en la divina inspiración» (*CH* 15, 3; PG III, col. 329a)[106], algo que nos hace dudar de nuevo sobre la actividad canora de los ángeles en esta obra.

No obstante, puede decirse que la *Jeraquía Celeste* del Pseudo Dionisio comenzó a ejercer su gran influencia sobre el pensamiento eclesiástico a partir del siglo IX, cuando fue traducido al latín por Juan Escoto Eriúgena (ca. 810 – ca. 877). Juan el irlandés, quien llegó a ser director de la escuela Palatina en la corte de la monarquía carolingia, debía estar particularmente interesado en el tema de la música como así lo demuestra su *Comentario sobre Marciano Capella*[107]. Aun así, la traducción que Juan Escoto hace del pseudo Dionisio continúa utilizando el término *«hymnus»* y sus derivados[108]. Por suerte, contamos también con un *Comentario a la Jerarquía Celeste* que nos permite saber, sin lugar a dudas, que para el Eriúgena un himno era un canto de alabanza:

> *«Ιμνῳδια autem compositum nomen est ab υμνων et ῳδη, hoc est, a laude et cantu. Ιμνῳδια enim est laus cum cantu»* (Ioannes Scotus Erigena, *Super Ierarchiam Caelestem Sancti Dionysii* 13, 4; PL CXXII, col. 246b).

Por ello no es de extrañar que las traducciones posteriores del pseudo Dionisio tengan un sentido claramente musical[109].

[105] Ibid., p. 182.
[106] Ibid., p. 180.
[107] un fragmento de dicho comentario puede leerse en Godwin, J., *Armonía de las esferas. Un libro sobre la tradición pitagórica en la música,* Atalanta, Girona, 2009, pp. 143-146.
[108] Esto se observa, por ejemplo, en la descripción que hace del Trisagio seráfico: *«Alii autem illam valde laudabilem et piissimam reclamant theologiam: 'Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Sabaoth, plena omnis terra gloria ipsius'. Has autem excelsissimas caelestium animorum hymnologias jam quidem in his quae sunt de divinis laudibus, quantum possibile, aperuimus, et dictum est de his in hillis, quantum ad nos, sufficienter»* (Ioannes Scotus Erigena, *Versio operum s. Dionysii- CH* 7, 4; PL CXII, col. 1.053).
[109] Por ejemplo, en la traducción latina de la Patrologia Graeca, el Trisagio seráfico se relata en los siguientes términos musicales: *«alii vero celeberrimum illud et veneration plenissimum divinae canticum exclamant: 'Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Sabaoth, plena est omnis terra gloria tua'»* (*CH* 7, 4; PG III, col. 211).

8. La música angélica en la tratadística musical

El parecer de Juan Escoto no es una excepción. Marchetto da Padova cita a Remigio de Auxerre (segunda mitad del s. IX) como autor de la famosa frase: *«magnitudo musices capit omne quod vivit, et quod non vivit: hanc concentus*[110] *Angelorum, Archangelorum, Sanctorumque omnium ante conspectum Dei Sanctus sanctus sanctus dicentes, sine fine decantan»* (Marchetus Padovanis, *Lucidarium* 1, 2, 66). Aunque es cierto que Remigio se mostró conocedor de las ideas pitagórico-platónicas (*Musica;* PL CXXXI, col. 931-964c) y afín a la utilidad espiritual de la música (*Enarrationum in Psalmos;* PL CXXXI, col. 133-844c), hemos perdido la obra de la que Marchetto extrajo esta cita, si es que alguna vez existió. Por fortuna, de mediados del siglo IX también tenemos la *Musica Disciplina* de Aureliano de Réôme, uno de los tratados de música medieval más antiguos conservados[111]. En él, los coros angélicos adquieren un inequívoco carácter musical, puesto que *«sine intermissione Domini laudes concinere traditur»* (*Musica Disciplina*, 1; Gerb. I, p. 30). Para ello, se retoman algunas ideas que ya habían aparecido en la Iglesia oriental como considerar los cantos litúrgicos −esta vez conformados por la antífona y el responsorio− una imitación de la actividad canora de los ángeles en el cielo. En este sentido se mencionan, entre otros, el *introitos*, que recuerda al Canto Querúbico de la Divina Liturgia*: «Et sic tandem laetania finita qua Deus Christusque vocatur ut populo suo misereatur, imitans sacerdos angelum qui gloriam Deo in coelis pacemque in terra hominibus adnunciavit, idem canticum voce intonat salutari»* (*Musica Disciplina*, 20, 130; Gerb. I, p. 60). También es de destacar la descripción que realiza del oficio nocturno, donde se evoca las alabanzas de los dos Serafines mediante coros alternados: *«Sane nocturnum officium in antiphonis responsoriisque consistit. Antiphona dicitur vox reciproca, eoquod a choris alternatim cantetur. Quia scilicet chorus qui eam coepit ab altero choro, iterum eam cantandam suscipiat, imitans in hoc seraphim»* (*Musica Disciplina,* 20; Gerb. I, p. 60). Sin embargo, la verdadera novedad de este tratado está en incluir ejemplos de santos y eclesiásticos que, debido a su carácter excepcional, fueron agraciados con la audición sensible de la música angélica en vida:

[110] Del verbo *concĭno:* cantar o tocar conjuntamente, estar en armonía, glorificar, celebrar.
[111] Godwin, J., op. cit., p. 133.

> *«vel ab Ignatio beatissimo martyre traditum suscepit, qui voces angelicas Domino decantantes in caelistibus audivit, eundemque morem suae ecclesiae contradidit; atque inde in alias ecclesias eadem laudabilis consuetudo inolevit»* (*Musica Disciplina,* 20; Gerb. I, pp. 59-60)[112].
>
> *«[…] monachum quendam ex monasterio Sancti Victoris, quod est iuxta Cinnomannorum civitatem, gratia orationis ad basilicam Sancti Archangeli Michahelis pervenisse in Monte Gargano; noctemque ante fores ecclesiae pervigilem ducens, audivit chorum angelorum cantantium responsorium quod in natale apostolorum canitur […]»* (*Musica Disciplina,* 20; Gerb. I, pp. 61).
>
> *«In civitate, qua Antisiodorensis vocatur, ferunt fuisse valde religiosum presbyteum, qui inter caetera religionis augmenta hoc dibi adsciverat, ut basilicae signo pulsante illico assurgeret, extemploque in ecclesiam properaret. Dum in his & huiusmodi floreret actibus, quadam nocte, cum a propia egrederetur domo, quae parieti haerebat basilicae in honorem Albini martyris, angelorum audivit chorum consona canere voce 'Alleluia cum psalmo CXLVIII [...]»* (*Musica Disciplina,* 20; Gerb. I, pp. 61-62).

9. La teología musical de Hildergard von Bingen

Resumiendo, a partir del siglo IX, las ideas sobre la armonía celestial y la música angélica presentes en la liturgia y el pensamiento de la Iglesia oriental se transmitieron a Occidente a través de autores como Juan Escoto, Aureliano de Réôme y −si hacemos caso a Marchetto− Remigio de Auxerre. Encontramos otra referencia a la música angélica en el anónimo *Instituta patrum de modo psallendi sive cantandi* (s. XI), donde se expone que los Padres de la Iglesia aprendieron la música empleada en la liturgia directamente de los ángeles y del Espíritu Santo[113]. Sin embargo, fue una mujer, la abadesa benedictina Hildegard von Bingen (1.098 – 1.179), quien maduraría estos conceptos y daría lugar a una cosmovisión cristiana plenamente musical. Todo indica que Hildegarda, como monja benedictina, tuvo acceso a la patrística a través de las lecturas realizadas durante el oficio divino; y, aunque nunca cita sus fuentes −pues para ella todo el conocimiento proviene de Dios y es revelado a través de los hombres santos y sabios inspirados por el Espíritu−, es muy probable que conociera la obra de san

[112] Esta tradición ya aparece hacia el 540 en la *Historia tripartita* de Casiodoro para explicar la costumbre de cantar antífonas en el oficio litúrgico: *«Ignatio […] vidit angelorum vissionem quod per antiphonas sancte trinitatis dicebant hymnos»* (CASSIOD. hist. 10, 9).

[113] *«Haec de gremio sanctorum Patrum collegimus; quorum quidam hunc modum cantandi ab Angelis didicerun, alii, Spiritu Sancto rimante in cordibus eorum, per contemplatione perceperunt»* (*Instituta patrum de modo psallendi sive cantandi;* Gerb. I, p. 8).

Agustín, san Isidoro de Sevilla y san Juan Crisóstomo[114], autores que ya habían tratado anteriormente la armonía de las esferas y/o la música angélica. Hildegarda no sólo tomaría estos elementos, sino que construiría un novedoso discurso en el que la música divina es el principio generador del cosmos, del ser humano y la garantía de su redención. Para Hildegarda, el acto de cantar era mucho más que un concepto teológico: era, ante todo, una experiencia vital que regulaba la vida monástica y que permitía a la comunidad participar activamente en la Historia de la Salvación[115]. De hecho, a lo largo de toda su obra son recurrentes las menciones de la música como nexo de unión entre la eternidad divina y la historia humana[116]. Para comprender con mayor profundidad el pensamiento teológico-musical hildegardiano cabe remitirse a la carta a los prelados de Maguncia en 1.178 en la que pide que se levantara a su comunidad monástica la prohibición de comulgar y cantar en el oficio litúrgico (*Liber espistolarum* 47; PL CXCVII, col. 218c-243b). Hildegarda, ya muy enferma y en el último año de su vida, se presentó en persona a Maguncia para recitar de viva voz este alegato epistolar considerado como su testamento espiritual[117] en el cual desarrolla su particular teología del acto de cantar. A continuación se ofrece un breve resumen. Según Hildegarda, la fuente de toda música es Dios, o más concretamente, el Espíritu Santo (col. 220a) y esta música divina se expresa mediante los cánticos de los ángeles que alaban a Dios eternamente[118]. Adán, que fue creado por el Espíritu Santo, contenía en su voz antes del pecado «toda la armonía y la suavidad del arte musical» (col. 220c)[119], de manera que sus cantos se sumaban a las voces angélicas en la alabanza divina (col. 220a). Fue el Diablo quien, envidioso de la obra de Dios, «arrancó al hombre de la armonía celeste y de las delicias del paraíso» (col. 221a)[120]. Tras el exilio del Paraíso terrenal, la humanidad olvidó esa música del cielo y sólo unos pocos elegidos, los profetas y los

[114] Carlevaris, A., «Ildegarda e la Patristica», en Burnett, C. y Dronke, P. ed., *Hildegard of Bingen. The context of her thought and her art*, The Warburg Institute. School of Advanced Study of London, London, 1998, pp. 73 y 76.
[115] Fuentes Bardelli, I. y Ortúzar Escudero, M. J., «Música e historia en Hildergard von Bingen», en *Revista Chilena de Literatura*, 62, 2003, p. 148.
[116] Ibid.
[117] Buisel de Sequeiros, M. D., «La carta de Hildegarda al capítulo de Maguncia y el origen del canto litúrgico de las Horas», en Fraboschi, A. A. ed., *Desde el fulgor de la Luz Viviente… Hildegarda, abadesa de Bingen*, Buenos Aires, Ediciones de la Universidad Católica Argentina, 2007, 85-96.
[118] Observamos la misma idea en sus composiciones musicales o *Symphonia «[..] angeli concinunt et in laudibus sonant»* (*Symphonia* 59, 3-4).
[119] *«omnis harmoniae et totius musicae artis suavitas»*. La traducción al español es nuestra.
[120] *«hominem a coelesti armonia, et a delicias paradisi extrasit»*. La traducción al español es nuestra.

sabios, fueron inspirados por el Espíritu[121] para, a través de cánticos e instrumentos (col. 220b), rememorarla y de esta manera mover a sus semejantes a la devoción y a su añoranza (col. 221b), puesto que el alma es sinfonía (col. 221c). Desde entonces la labor de los santos y santas inspirados por el Espíritu no habría sido otra que intentar aproximarse lo máximo posible a las armonías celestes. Por lo tanto, cualquier prelado debía de ser muy cauteloso a la hora de cerrar la boca de una comunidad (col. 221a), ya que podría estar entorpeciendo la obra de Dios. En su *Scivias* (finalizado en 1.151), Hildegarda describe esta música divina a través de una visión en la que contempla a los nueve coros angélicos dispuestos en un esquema de círculos concéntricos que recuerdan vivamente a las descripciones del pseudo Dionisio:

> *«Sed hae acies omnes ut audis in omni genere musicalium sonorum mirificis modulationibus mirabilia resonant, quae Deus in beatis animabus operatur per quae Deus magnifice glorificant, quia beati spiritus in virtute Dei maxima gaudia inerrabilibus sonis per opera mirabilium illorum in coelestibus proferunt, quae Deus in sanctus suis perficit, per quae ipsi Deum gloriosissime magnificant, ubi eum in profunditate sanctitatis exquirunt, lactantes in gaudio salutis»* (Hildegardis Bingensis, *Scivias* 1, 6; PL CXCVII, col. 440d-441a).

En este esquema musical, la humanidad es el décimo coro (*Liber divinorum operum* 1, 4; PL CXCVII, col. 886) que, al final de los tiempos, unirá su voz a la de los ángeles para alabar a Dios[122] tal y como lo hacía Adán en el paraíso terrenal. Por ello el *Scivias* finaliza con una visión del Reino de Dios tras el Juicio Final, donde la humanidad participa en esa sinfonía celeste que entona alabanzas a la Virgen María y a la obra divina (*Scivias* 3, 13; PL CXCVII, col. 729c-738). Consecuente con su pensamiento teológico-musical, la abadesa compuso unas 70 piezas musicales de carácter litúrgico recogidas en su *Symphonia armonie celestium revelationum*. Dedicó 7 de ellas a la divinidad, 16 a la Virgen, 5 al Espíritu Santo, 12 a los ángeles, 14 a diversos santos, 6 a santa Úrsula y 5 a los bienaventurados. Algunos de estos textos son claves para entender la música angélica en el entorno de la Virgen María y los santos y por ello serán retomados a lo largo de la tesis. En ellos también puede observarse ese papel redentor y salvífico de la música, siendo un excelente ejemplo la *symphonia* nº 54:

[121] El Espíritu Santo como principio inspirador de la música divina a la humanidad lo hallamos también en otros autores anteriores como Remigio de Auxerre (*Enarrationum in Psalmos*, preambula; PL CXXXI, col. 138b).
[122] *Symphonia* 54, 6b.

«Por ello, ¡tú [María], Salvadora!,
que produjiste una nueva luz
para el género humano,
reúne a los miembros de tu Hijo
en la armonía celestial» (*O virga ac diadema,* 6b)[123].

Puesto que también se ha conservado la música de estas composiciones, la *symphonia* es una excelente fuente desde donde aproximarse al pensamiento musical de la abadesa, también desde el punto de vista de la interpretación práctica. Bruce W. Holsinger ha analizado algunas de las piezas, llegando a la conclusión de que Hildergarda pretendía que, a través de la música, sus comunidad monástica intentara emular los cantos angélicos y experimentara con su cuerpo mortal una experiencia mística mezcla de placer sensual y sufrimiento físico que les acercara a la divinidad[124]. Holsinger señala que la antífona *O vos angeli* presenta el rango vocal más amplio de toda la producción hildergardiana: dos octavas y una sexta. Esta extraordinaria extensión expresaría la vertiginosa ascensión del alma[125] y seguramente pondría al límite las capacidades vocales de sus monjas, mostrando así la absoluta inferioridad de la música de la tierra respecto a aquella del cielo[126].

10. Música angélica y liturgia monástica

La experiencia musical de la abadesa Hildegarda y sus monjas abre otro aspecto más a tener en cuenta para el desarrollo de una conciencia angélico-musical en el seno de la Iglesia y sin el cual este preámbulo teórico quedaría del todo incompleto: la relación entre la música de los ángeles y el monacato, cuya principal función es rezar y cantar en honor a la divinidad según una rutina que divide el día en diversas funciones litúrgicas u Horas. En realidad, la vida del monje y la monja era la oración continua y el Oficio Divino era, parte de esa oración[127]. Hammerstein señala que los primeros Padres de la Iglesia ya observaron este paralelismo, llamando a los monjes «coros angélicos en

[123] *«Unde, o Salvatrix, / que novum lumen / humano generi protulisti / collige membra Filii tui ad celestem armoniam»*. Flisfich Fernández, M. I. trad. y Vv. Aa. intr., *Hildegard de Bingen. La Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales*, Trotta, Madrid, 2003, p. 293. El texto entre corchetes es nuestro.
[124] Holsinger, B. W., *Music, body and desire in medieval culture*, Standford University Press, Standford California, 2001, pp. 101-136.
[125] Newman, B., *Symphonia: A critical Edition*, Cornell University Press, 1998, p. 284.
[126] Holsinger, B. W., op. cit., p. 132.
[127] Fábregas, J. Fernández, P. y Olivar, A., *Historia de la Liturgia de las Horas*, Biblioteca Litúrgica, Centre de Pastoral Litúrgica Barcelona, 2002, p. 76.

forma humana» y cita a san Juan Crisóstomo, Cirilo de Jerusalén y Teodoreto de Ciro[128]. Encontramos esta misma idea en el tratado *Historia monachorum* de Rufinus Aquileinsis (ca. 340 – 410). Según Rufinus, los monjes están tan imbuidos de gracia divina que, cuando acuden a la iglesia a realizar el oficio litúrgico, parecen ángeles que continuamente alaban a Dios:

> *«Tanta erat in eo virtus animi, et tanta divinae gratiae mangnitudo, quam abstinentiae labore et fidei puritate quasierat. Multitudines autem fratrum cum ipso positae, tanta graita erant repletae, ut cum ad ecclesiam convenirent, chori Angelorum vestibus ac mentibus resplendentes, ad imitationem Virtutum caelestium, in hymnis et laudibus Dei pervigiles viderentur»* (hist. mon 2; PL XXI, col. 407).

Todos estos autores relacionan los órdenes angélicos con los monjes y su fiel observancia del Oficio Divino donde seguramente que existiría una intensa actividad musical, pero no por ello presuponen directamente la figura del ángel músico. La primera fuente literaria en la que este paralelismo se establece claramente a través de la música es la ya citada *Musica Disciplina* de Aureliano de Rêome (mediados s. IX):

> *«Hinc ergo colligendum est, quam gratum sit Deo officium cantandi, si intensa mente peragatur; quando in hoc angelorum choros imitamur, quos infine intermissiones Domine laudes concinere traditur»* (*Musica Disciplina,* 1; Gerb. I, p. 30).

11. El ángel cantor en el primer drama sacro

Por último, no debe olvidarse el importante papel que tuvo el teatro religioso a través del cual la música entraba directamente a formar parte de la historia sagrada de una manera perceptible y fácilmente reconocible por los fieles. Hammerstein[129] señala el punto de partida a inicios del siglo X en un tropo de la liturgia de Pascua que retoma los pasajes bíblicos donde los ángeles anuncian la resurrección de Cristo a las Santas Mujeres (Mt 28, 1-6, Mc 16, 1-7; Lc 24, 1-6), transformándolo en un diálogo de *interrogatio* y *responsio* seguido de un coro de Aleluyas:

[128] Hammerstein, R., *Die musik der Engel.Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters,* op. cit., p. 32.
[129] Ibid., p. 71.

Ángeles:
«Quem quaeritis in sepulcro, o Christocolae?»

Santas mujeres:
«Jesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae»

Ángeles:
«Non est hic, surrexit, sicut praedixerat
Ite, nuntiate, qua surrexit de sepulchro!»

Santas mujeres:
«Alleluia, alleluia. [...]».

Cuatro manuscritos de Winchester aunque probablemente producidos en Canterbury[130] testimonian la tradición primitiva de este tropo y su conversión en el drama litúrgico conocido como *Visitatio sepulchri*, incluyendo los textos, la música y breves indicaciones escenográficas. Gracias a estos documentos ha podido reconstruirse la que pudo ser una de sus primeras representaciones: tres eclesiásticos encarnando a las tres Marías se aproximan con incensarios al sepulcro. Allí encuentran sentado a otro religioso vestido de blanco y con una palma en la mano que hace las veces de ángel y da comienzo el diálogo cantando con *«mediocri voce dulcisono»*. Finalizado éste, las Santas Mujeres entonan el Aleluya. Después, el ángel canta la antífona *Venite et videte locum an* mostrando el sepulcro vacío y las mujeres dejan sus incensarios, toman el sudario de Cristo, lo muestran al coro y cantan *Surrexit dominus de sepulchro* y dejan la tela sobre el altar; es entonces cuando el prior inicia el himno *Te Deum laudamus* y todas las campanas comienzan a repicar[131]. A partir del siglo XII, la *Visitatio sepulchri* se difundió por el territorio europeo, desarrollando diversas variantes locales.

Otro drama litúrgico con ángeles surgido hacia el siglo XI es el *Officium pastorum*, nacido de la traslación del *Quem quaeritis* de Pascua[132]. Encontramos por primera vez el

[130] Se trata de dos manuscritos de la *Regularis Concordia, ordo* escritos en el siglo XI pero cuyo texto original proviene aproximadamente del 970, y dos troparios de la catedral monástica Old Minster: uno (Cambridge, Corpus Christi Libr., 473) datado hacia el año 1000 y el otro (Oxford, Bodl. Libr., 775) hacia mediados del siglo XI. Los troparios contienen el texto completo y la música escrita, mientras que el *ordo* solo incluye los *incipit* pero informa sobre los aspectos escenográficos. Parece ser que los manuscritos del *ordo* provienen de Canterbury, por lo que es posible que recojan una representación del *Quem quaeritis* realizada en la catedral monástica Christ Church de Canterbury. Véase Holger Petersen, N., «Les textes polyvalents du 'Quem quaeritis' à Winchester au X^{e} siècle», *Revue de Musicologie*, 86, n. 1, 2000, pp. 105-118.
[131] Chambers, E. K., *The medieval stage*, vol. 2, Oxford University Press, Oxford, 1903, pp. 14-15
[132] Sobre el *Officium pastorum*, sus textos y su desarrollo véase Young, K., «Officium Pastorum: A study of the dramatic developments within the liturgy of Christmas», *Transactions of the Wisconsin Academy of*

texto en un tropario originario de la abadía de San Marcial en Limoges (Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS latin 887, fol. 9v):

> Ángeles:
> *«Quem quaeritis in praesepe, pastores dicite?»*
>
> Pastores:
> *«Salvatore Christum Dominum»*
>
> Ángeles:
> *«Adest hic parvulus cum Maria, matre sua,*
> *de qua dudum vaticinando Isaias dixerat propheta [...]*
> *et nuntiantes dicite quia natus est,*
>
> *Alleluia, alleluia [...]».*

El *Officium Pastorum* no tuvo tanto éxito como su antecesor y terminó siendo absorbido por el drama de la Adoración de los Magos llamado *Officium Stellae*, documentado por primera vez en el siglo XII[133]. Sobre el *Quem quaeritis* de Pascua también se creó el tropo de la Ascensión, conservado en un tropario inglés del siglo XI que probablemente también pertenece a la Christ Church de Canterbuy (British Library, Cott. MS. Calig. A xiv)[134]:

> *«Quem creditis super astra ascendisse, O Christocolae?»*
> *«Christum qui surrexit de sepulchro, O caelicolae»*
> *«Iam ascendit, ut praedixit, ascendo ad patrem meum et patrem vestrum [...]»*
> *«Alleluia [...] conlaudate domium».*

12. Conclusión del preámbulo

A través de este preámbulo teórico hemos realizado un largo viaje para tratar de aproximarnos al concepto cristiano de música celestial y a la idea del ángel músico. Nuestro periplo partió de las principales ideas sobre la música de los cielos en Mesopotamia, la Antigüedad grecorromana y el Antiguo Testamento, confluyendo todo en el llamado sincretismo alejandrino. Se expuso también la relación entre la armonía de

Sciences, Arts and Letters, 17, n. 1, 1914, pp. 299-396. Véase también Chambers, E. K., *The medieval stage,* vol. 2, op. cit., pp. 41-44.

[133] Castro Caridad, E. ed., *Dramas escolares latinos (siglos XII y XIII),* Akal, Madrid, 2001, pp. 142-143. Sobre el *Officium Stellae* véase Chambers, E. K., *The medieval stage,* vol. 2, op. cit., pp. 45-52.

[134] Chambers, E. K., *The medieval stage,* vol. 2, op. cit., p. 11.

las esferas, el viaje de las almas al más allá, el Paraíso celeste y la beatitud de las almas justas. Seguidamente se analizaron las primeras fuentes bíblicas cristianas, tanto canónicas como apócrifas, en las que aparece el canto de los ángeles, deteniéndonos especialmente en los textos escatológicos y pseudoepigráficos con influencias gnósticas, y en los Evangelios Apócrifos. Se estudió con detalle la introducción de los cánticos angélicos en la liturgia de la primitiva Iglesia oriental y su relación con algunas partes concretas de la misa. También se contempló la estrecha relación entre liturgia terrena y liturgia del cielo. Abordamos la *Jerarquía Celeste* del pseudo Dionisio y su interpretación musical. Se nombraron los primeros tratados musicales de la Edad Media que contemplan el canto angélico y tratamos teología angélico-musical de Hildergarda de Bingen, retomándose, a propósito de la abadesa, la relación entre la liturgia humana y la celeste, esta vez a través de las comunidades monásticas. Por último, se analizó brevemente la interesantísima aportación del teatro religioso al discurso angélico-musical. Nuestro viaje teórico finaliza en el siglo XII. Gracias a la difusión de la patrística, la práctica litúrgica y el drama sacro, llegado a este momento la idea de la música angélica está ya bien inserta en ciertos sectores de la élite intelectual eclesiástica. Podría incluso decirse que, en esta época, ya existe una imagen mental bien definida del ángel músico, sus aspectos formales y musicales, los espacios físicos que puede ocupar y las escenas narrativas y conceptuales en las que es susceptible de ser incluido. La necesidad de representar plásticamente este concepto llevó a la creación de un nuevo tipo iconográfico donde, partiendo de la figura del ángel, se añaden otros recursos expresivos para significar su actividad canora. Surge así el tipo del ángel músico en estrecha relación de aquellos sectores de la intelectualidad eclesiástica que habían defendido la existencia de la armonía celestial y establecido un paralelismo entre ésta y las prácticas musicales de la liturgia terrena.

I. EL ÁNGEL MÚSICO CRISTIANO

Como ya se ha visto, el tipo del ángel músico surge de un conjunto de ideas muy complejas que pueden resumirse esencialmente en los siguientes aspectos: la música como signo de poder, la teoría de la armonía de las esferas heredada de la Antigüedad, la concepción cósmica de la obra divina, la relación entre astros y seres celestiales alados cristianizados posteriormente como «ángeles», el carácter psicopompo de estos seres y su nexo con la música de los bienaventurados. En este capítulo trataré la configuración del tipo iconográfico del ángel músico observando en primer lugar la construcción de su imagen. Para ello hemos de remitirnos necesariamente a algunos precedentes iconográficos anteriores al propio Cristianismo, ya que es muy probable que estas representaciones influyeran sobre el imaginario cristiano. Así mismo, debemos detenernos en toda una serie de imágenes cristianas anteriores al año 1.100 que parecen visualizar la armonía de las esferas en torno a Dios. Seguidamente analizaremos las primeras figuraciones cristianas de la música angélica, desde su aparición en la miniatura en torno al año 1.100 hasta su salto a otros soportes artísticos como las pinturas murales y la escultura, susceptibles de ser contemplados por un público mucho más amplio. La aparición del ángel instrumentista en estas primeras imágenes plantea una nueva cuestión a resolver: ¿por qué dotar a los ángeles de instrumentos musicales cuando en las fuentes literarias únicamente se hace mención a sus cánticos? A continuación se observará la difusión europea del ángel músico gracias a la literatura devocional escrita en lengua vernácula. Nos detendremos en el diferente tratamiento que éste recibe en los diversos ambientes culturales, distinguiendo dos focos principales –el foco italiano y una extensa área noroccidental que incluye Francia, Flandes y Alemania–, a los cuales añadimos el caso español, mencionando también algunos ejemplos valencianos. Por último, el apartado más extenso de este capítulo está dedicado al desarrollo diacrónico del ángel músico, un proceso variado y complejo caracterizado por la continua retroalimentación entre las artes visuales y las fuentes literarias, construyéndose nuevos significados entorno a su imagen. Es por ello que se ha optado por dividirlo en dos partes: los siglos XV y XVI, caracterizados por el desarrollo de una auténtica conciencia instrumental donde se evidencia el gusto por representar nuevos instrumentos –inspirados en modelos reales y/o surgidos de la imaginación de los artistas– así como por dotar de mayor naturalismo a los ángeles y su

praxis ejecutiva; y los siglos XVII y XVIII, donde el ángel músico se convierte en una imagen decorativa que contribuye a dotar de mayor ceremonial las representaciones del poder sacro y terrenal. Es en esta última etapa cuando el tipo iconográfico se difunde por Hispanoamérica, donde adquirió un importante papel en las artes visuales debido a la promoción de la música sacra que hicieron los primeros misioneros, al considerarla un importante instrumento evangelizador.

1. Precedentes iconográficos

En la Antigüedad ya existieron diversos recursos para visualizar el cosmos en movimiento y, en última instancia, la armonía de las esferas. La mayoría de las civilizaciones surgidas en la antigua Mesopotamia se caracterizaron por desarrollar una religión astral en la que el elemento más importante era el Sol y como tal fue identificado con los dioses más poderosos del panteón como Shamash y Ashur. En el arte asirio, la divinidad solar aparece representada como un disco alado, antropomorfo o no, tal y como puede observarse en uno de los relieves murales del palacio de Ashurbanipal II en Nimrud (865-860 a. C., Londres, British Museum, sala B, panel 23) [fig. 1]. Sabemos que en las culturas hitita, babilónica y asiria era común la representación de genios alados que protegían y/o servían a la divinidad y/o a la realeza. Es posible que estos espíritus también intervinieran de alguna manera en el movimiento del cosmos. Por desgracia no se conservan imágenes donde esta actividad quede claramente reflejada. Sí que tenemos una representación de un gobernante sobre un trono sostenido por genios alados –con cuerpo de león y cabeza humana− en uno de los marfiles tallados descubiertos en Tel Megido (ca. 1.200 a. C., Chicago, Oriental Institute of the University of Chicago). Ante él aparecen, entre otros elementos, un arpista y un carro de guerra. En la Biblia se aprecia un cambio hacia un cosmos móvil en el momento de la dominación babilónica, con imágenes literarias tan sugerentes como las narradas por Ezequiel (Ez 1, 15-26) (Ez 10, 1-17). En ellas, el profeta relata dos visiones en las que contempla el carro de fuego portado por seres celestiales –nombrados aquí como los cuatro Vivientes y los querubines−, sobre el cual se halla el trono de Dios. Es posible que esta visión tenga mucho que ver con esas antiguas concepciones cósmicas de la antigua Babilonia. También la mitología grecorromana concibió y representó al Sol y la Luna realizando su viaje celestial sobre un carro tirado por caballos, si bien no eran considerados como los dioses más importantes del panteón.

Algunos cultos de la Antigüedad figuraron a la divinidad en el centro de un esquema circular que visualizaba las distintas esferas celestes. Éste podía ser sustentado por figuras aladas, tal y como se observaba en la bóveda del pabellón norte del recientemente destruido[1] templo de Bel[2] en Palmira, Siria (s. I) [fig. 2], donde la rueda cósmica que rodea al dios Bel –con los símbolos del zodíaco y la representación antropomorfa de seis cuerpos celestes– se apoya en sus cuatro ángulos por figuras aladas que podrían tratarse de sirenas, asociadas en la Antigüedad con la armonía del cosmos y el viaje de las almas al más allá[3].

La cristianización del concepto de música celestial y la visión teocéntrica del mundo daría lugar a la aparición del tipo del ángel músico y a su inclusión en la imagen conceptual de la divinidad. A partir del siglo V, momento en el que la idea de la música angélica empieza a fluctuar de manera más o menos explícita en los escritos de la Iglesia oriental, tenemos toda una serie de imágenes que parecen visualizar la armonía de las esferas en torno a Dios. Para ello, normalmente se emplea la disposición circular concéntrica, de manera que Dios pasa a ocupar el lugar que hasta entonces normalmente ocupaba la divinidad solar. Sabemos que la figura de Cristo absorbió muchos de los caracteres propios del Sol, empezando por la ubicación de su nacimiento en el solsticio de invierno y continuando por su imagen literaria y plástica. Así, en la cúpula del Mausoleo de Gala Placidia en Rávena (425-430), la cruz que simboliza a Cristo ocupa el lugar central, rodeada por círculos concéntricos de estrellas [fig. 3]. La presencia de los cuatro Vivientes en las esquinas completa el conjunto, tal vez sugiriendo un cosmos en continuo movimiento. Igualmente interesante resulta la cosmovisión del manuscrito griego de manuscrito griego de Cosmas Indicopleustes (s. VI, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Ms.gr.699)[4]. En una de las miniaturas aparecen varios círculos concéntricos, el último de ellos una rueda con ángeles adorantes, en torno al monte Sión. En otra se ilustra el carro móvil de Ezequiel de la siguiente manera: cuatro ángeles dotados de tres pares de alas aparecen sobre cuatro ruedas con aspecto de estrella, sosteniendo a la divinidad entronizada y rodeada por un clípeo. Otro buen ejemplo de este carácter solar lo hallamos en la decoración escultórica de la iglesia

[1] El templo fue destruido en 2015 al ser Palmira ocupada por el Daesh.
[2] Se trata de un dios semita que también es nombrado en el Antiguo Testamento cuando se trata el tema de la idolatría (Dn 14, 1-22; Is 46, 1; Jr 50, 2; Jr 51, 44).
[3] Véase Meyer-Baer, K., *Music of the Spheres and the Dance of Death: Studies in Musical Iconology*, op. cit., p. 45.
[4] Ambas imágenes son recogidas en ibid., pp. 5 y 56.

visigoda de Quintanilla de las Viñas (finales del s. VII o inicios del VIII). En uno de sus relieves se figura a Cristo nimbado y de medio cuerpo asistido por dos ángeles: uno de ellos trata de sostenerlo, mientras que el otro alza en su mano una cruz [fig. 4]. Esta imagen resulta muy similar a otro relieve en el que dos espíritus alados elevan la representación antropomórfica del Sol encerrada en un clípeo[5]. Una centuria más tarde, en la bóveda de la capilla de San Zenón, el propio pantocrátor aparece encerrado en una esfera y sustentado por cuatro ángeles (Roma, Basílica de Santa Práxedes, finales del s. VIII) [fig. 5]). La gran cúpula de la de la Basílica de Santa Sofía en Constantinopla (segunda mitad del s. VI) debió haber ofrecido un programa visual semejante, con sus cuatro serafines en los puntos cardinales.

Centrémonos ahora en la figura de los ángeles y no tanto en los esquemas cósmicos de los que forman parte. En la decoración musiva que flanquea el ábside de la Basílica de San Apolinar in Classe en Rávena (mediados del s. VI) se representa a los arcángeles Miguel y Rafael. Estos enarbolan un estandarte con la triple inscripción αγιοʃ, tal vez como referencia a la litúrgica celestial y su reflejo en la tierra cada vez que se cantaba el Trisagio seráfico en el oficio religioso celebrado en el propio ábside. Sin embargo nada nos indica claramente el posible carácter canoro de este himno angélico. Mucho más tardío resulta el techo de madera plana arquitrabada de la Capilla palatina de Palermo (ca. 1.143), decorado con escenas cortesanas de influencia islámica, entre ellas bustos de personajes nimbados que sostienen cálices y pulsan cordófonos piriformes que recuerdan al laúd árabe [fig. 6]. Éstos han sido en alguna ocasión identificados con ángeles, ya que se diferencian claramente del resto de músicos y bailarines representados en el techo[6]. No obstante y puesto que carecen de alas se trata de una imagen demasiado ambigua para interpretarla como una de las primeras imágenes de la música angélica[7]. Un elemento clave son las imágenes que, desde los siglo V-VI evocan ciertos pasajes del Apocalipsis de San Juan donde, recordemos, se mencionan dos instrumentos musicales: las *citharas* en manos de los ancianos (Ap 5, 8-10) y de los cantores del mar de cristal (Ap 15, 2)[8], y la *tuba* insuflada por los siete ángeles que

[5] Otro tanto ocurre en el edificio con una figura femenina que ha sido identificada con la Virgen María y con la imagen antropomorfa de la Luna.
[6] Meyer-Baer, K., *Music of the Spheres and the Dance of Death: Studies in Musical Iconology,* op. cit., p. 89.
[7] De hecho, estos bustos se hallarían mucho más próximos a evocar a los elegidos del Apocalipsis o incluso a los veinticuatro ancianos con sus cítaras y sus copas de perfume.
[8] Acaso los mismos 144.000 vírgenes que adoran el Cordero, cuya voz se compara al sonido de las cítaras (Ap 14, 3-4).

anuncian el Juicio Final (Ap 8, 6-13; Ap 9; Ap 11). Son especialmente interesantes las miniaturas del comentario de Beato de Liébana al Apocalipsis de San Juan, tanto por la importancia que adquiere en ellos el elemento musical como por la gran difusión de la que gozaron. Los miniaturistas de los Beatos fueron los primeros en visualizar la liturgia musical celeste que describe el Libro de la Revelación[9], siendo uno de los primeros ejemplos el Beatus de San Miguel de la Escalada (Magio, 962, Nueva York, Pierpont Morgan Library, ms. M. 644, fol. 87r y 174v) [fig. 7]. Sin embargo y en coherencia con el texto, en estas imágenes los ángeles músicos brillan por su ausencia. La única excepción es el ángel trompetero, que debemos entender más como productor de señales acústicas que como músico. Aun así, el ángel trompetero fue el primer ángel en ser representado con un artefacto sonoro. Por ello su difusión resultó crucial para la configuración del tipo del ángel músico, como se verá en el apartado correspondiente. Además de todas estas figuraciones, el arte medieval contaba con unos tipos específicamente cristianos para visualizar la música celestial y/o sacra, destacando los veinticuatro ancianos de la narración apocalíptica y, sobre todo, el Rey David músico[10]. Estos tipos gozaron de gran importancia durante siglos, apareciendo tanto en la miniatura como en el arte monumental. Sin embargo, a partir del siglo XII-XIII, momento en el que la idea de la música angélica cristaliza también en la Iglesia occidental, comenzaron a ser sustituidos por la figura del ángel músico. Algunas imágenes como dos ménsulas exteriores de la Catedral de Poitiers (s. XII) se muestran más aferradas a la tradición y evidencian cómo el papel que cumplen el Rey David músico y el ángel músico en el imaginario cristiano es, esencialmente, el mismo, ya que los representan uno al lado del otro. Incluso en el *Angel Choir* de la Catedral de Lincoln (1.255-1.280) aparece un Rey David arpista alado que parece fusionar la antigua visualización de la música sacra con la, entonces novedosa, figura del ángel músico [fig. 8]. ¿Por qué esa paulatina sustitución? Tal vez la razón se halle en que las nuevas necesidades de representación de la Iglesia no podían ser cubiertas por los tipos tradicionales, ya que estos remitían a un número −veinticuatro ancianos y un único Rey David− y a un contexto −las postrimerías en el caso de los ancianos y la Antigua Ley en

[9] Álvarez Martínez, R., «La iconografía musical de los Beatos de los siglos X y XI y su procedencia», en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 5, 1993, p. 202.

[10] La Biblia menciona que David hizo sonar su cítara para liberar a Saúl del espíritu maligno (1 Sam 16, 23). Por ello, se lo suele representar tañendo un instrumento de cuerda, normalmente un arpa, aunque también puede aparecer con una cítola o un cordófono frotado con arco. Tampoco son extrañas las imágenes en las que David percute con macillos un carrillón, evocando los experimentos matemático-musicales de los pitagóricos y remitiendo a otras leyendas sobre el origen de la música como la de Yubal-Tubalcaín del Antiguo Testamento (Gn 4, 21-22).

el caso de David− muy determinados. Por el contrario, el ángel músico resultaba una figura mucho más flexible y versátil tanto por su carácter atemporal como por la posibilidad de multiplicarlo tanto como fuera necesario para evocar la variedad y la perfección de los sonidos causantes de la armonía del cielo.

2. Las primeras imágenes del ángel músico

Las primeras figuraciones inequívocas del ángel músico datan del siglo XII y proceden de la élite intelectual eclesiástica. Se trata de miniaturas a página completa que parecen visualizar la eterna alabanza a Dios y la promesa de salvación humana. La mayoría de ellas muestra la Gloria de la Jerusalén celeste, donde los ángeles músicos entonan su cántico en torno a Cristo en Majestad y su madre María, también entronizada. Son imágenes conceptuales, caracterizadas por la ausencia de referentes espaciales y temporales. En ellas los elementos de la composición se organizan de acuerdo con conceptos mentales, conformando diagramas esquemáticos[11]. Un ejemplo excepcional, debido a la relación directa existente entre la fuente literaria y la imagen, es el llamado *Hildegardis Codex* o Códice de Hildergarda (ca. 1.180, Wiesbaden, Nassauische Landesbibliothek). El códice, tristemente desaparecido durante la Segunda Guerra Mundial[12], contenía el manuscrito del Scivias y las 35 miniaturas a página completa que lo ilustraban. Actualmente se piensa que estas miniaturas fueron realizadas en un taller profesional en la década posterior a la muerte de la abadesa, si bien Hildegarda habría tenido un papel activo supervisando los trabajos[13]. Su participación debió consistir en facilitar la representación de imágenes que carecían de una tradición anterior, lo cual indica la escasez de figuraciones de la música angélica hasta la fecha. Las imágenes de la música celestial se hallan totalmente en consonancia con las visiones descritas en la obra. En la ilustración de la visión nº 6 (fol. 38r) aparecen los nueve coros angélicos subdivididos según la descripción de Hildegarda y dispuestos de manera radial formando un círculo perfecto [fig. 9]. A pesar de que en su visión la abadesa menciona varias veces los cánticos de los ángeles, en esta miniatura brilla por su ausencia toda

[11] Para el concepto de diagrama esquemático, véase García Mahíques, R., *Iconografía e iconología 2. Cuestiones de método,* Editorial Encuentro, 2009, Madrid, p. 72.
[12] Hoy en día sólo quedan las reproducciones fotográficas y una copia integral miniada realizada entre 1927 y 1933. Caviness, M., «Hildegard as the designer of the illustrations to her works» en Burnett, C. y Dronke, P. ed., *Hildegard of Bingen. The context of her thought and her art,* The Warburg Institute. School of Advanced Study of London, London, 1998, pp. 29-62.
[13] Caviness, M., op. cit.

alusión musical, aunque se les debería suponer una actividad canora. No ocurre así en la imagen correspondiente a la última visión de la obra (fol. 229r), donde se representa la sinfonía celestial de los bienaventurados [fig. 10]. Además de a los profetas, apóstoles, santos, vírgenes y mártires de la visión, aparecen los ángeles músicos, esta vez claramente identificados como cantores gracias a la cartela de música escrita que sostienen en sus manos, a pesar de que su notación musical no quede visible para los espectadores. Todos ellos se inscriben en círculos y alaban a la Virgen María. Algo anterior es el famoso manuscrito de la escuela de Canterbury del *De civitate Dei* de san Agustín conservado en la Biblioteca Laurenziana de Florencia (inicios s. XII, Plut. 12, cod. 17, fol. 2v) en el que los ángeles músicos coronan un edificio que hace las veces de alegoría de la Jerusalén celeste, donde los bienaventurados también entonan sus cánticos en honor a María y a Cristo[14]. A pesar de que en *La ciudad de Dios* no existen menciones de la música de los ángeles, es de todos conocida la importancia que la especulación musical tuvo para san Agustín. Cabe añadir, además, la estrecha relación que música y arquitectura mantenían en el pensamiento medieval, pues ambas eran concebidas como el producto de las proporciones matemáticas perfectas[15]. Esta vez no se trata de ángeles cantores, como sería lo habitual, sino de instrumentistas que tañen diversos cordófonos pulsados y frotados con arco, así como grandes aerófonos similares a los insuflados por los ángeles trompeteros que ilustran los Beatus de la época: R. Hammerstein los identifica como un olifante, un salterio con plectro, un arpa, un cordófono frotad en forma de "8" y dos rabeles de diferente tamaño[16]. A medio camino entre el *Hildegardis Codex* y el *De civitate Dei* se sitúan los coros celestiales del *Salterio de Gloucester* (primer cuarto del s. XIII, Munich, Biblioteca Nacional, Clm 835, fol. 29v) [fig. 11]. En esta miniatura, las multitudes de santos, santas, profetas, mártires y apóstoles se inscriben en círculos para adorar de nuevo a la Virgen María y a Cristo sentado sobre la bóveda celeste y flanqueado por dos serafines. El carácter musical de la aclamación queda representado de nuevo a través de los ángeles tañedores

[14] Imagen reproducida en Hammerstein, R., *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, op., cit, Abb. 55.
[15] De hecho, parece ser que estas consideraciones no se quedaron solamente en el plano teórico ya que en ocasiones se ha señalado que todo este pensamiento matemático-musical podría haber sido plasmado en grandes obras arquitectónicas. Véase Tomasini, M. C., «Una imagen simbólica de la cosmología medieval: las proporciones musicales de la Catedral de Chartres», en *Conociendo a Hildegarda. La Abadesa de Bingen y su tiempo, III Jornada Interdisciplinaria,* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina, 2007. Y Tomasini, M. C., «Las proporciones musicales en la Catedral de Chartres» *Arte, Historia y Viajes sobre el Mundo Medieval*, 18, Barcelona, 2007, pp. 46-55.
[16] Hammerstein, R., *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, op. cit., p. 219.

de cordófonos frotados con arco en posición vertical –posiblemente rabeles− y arpas que enmarcan la composición. Algunos de ellos sostienen cartelas con inscripciones que remiten al acto de alabanza: *Te Deum Laudamus* y a las palabras pronunciadas por los seres celestiales en la Biblia: *Sanctus, sanctus, sanctus* (Is 6, 3); *Gloria in excelsis Deo* (Lc 2, 8-14). Es muy posible que estas cartelas indiquen cuál es el texto de la música celestial que está siendo cantada y es posible que identifiquen a los ángeles que las sostienen como cantores.

La presencia de instrumentos musicales en imágenes tan tempranas conduce a plantear la cuestión de los ángeles cantores y los ángeles instrumentistas. Como ya ha quedado expuesto en el preámbulo teórico, hasta el siglo XIII-XIV la inmensa mayoría de fuentes literarias donde aparece la música angélica solo mencionan los cánticos de los ángeles. Cosa que resulta lógica si tenemos en cuenta que ésta era la única actividad musical unánimemente aceptada en la liturgia[17], ya que el objetivo principal era la transmisión del mensaje cristiano a través de la palabra. Existen algunas excepciones, como el ya visto *Libro de los secretos de Henoc* (Hen (esl) 6, 27), pero en líneas generales, las armonías de los ángeles son únicamente cantadas. Entonces, ¿por qué ese interés en dotar de instrumentos musicales a los ángeles? La respuesta no es sencilla, ya que implica barajar varios factores. Por una parte cabe recordar que el Antiguo Testamento se halla repleto de música instrumental, siendo especialmente rico el libro de los salmos, donde también se insta a alabar a Dios con todo tipo de instrumentos musicales (Sal 149, 1-3) (Sal 150). También hay que tener en cuenta la presencia de

[17] Mientras que el canto fue prontamente aceptado en la liturgia de la Iglesia gracias a autores como san Agustín de Hipona (AVG. in psalm. 32), la introducción de los instrumentos en el espacio sagrado para acompañar y doblar las melodías cantadas fue un proceso mucho más lento y sólo se los documenta a partir del siglo XIII con motivo de las grandes solemnidades. El órgano fue la gran excepción, convirtiéndose, por razones funcionales pero sobretodo históricas, en el instrumento litúrgico por excelencia. En el 757 el emperador de Bizancio Constantino Copronimo regaló un *hydraulis* u órgano hidráulico a Pipino el Breve, quien lo ubicó en la Iglesia de San Cornelio en Compiègne, Francia. Su hijo y sucesor Carlomagno lo elevó como instrumento principal para las ceremonias y liturgias celebradas en la Catedral de Aquisgrán. Véase Andrés, R., *Diccionario de instrumentos musicales. De Píndaro a J. S. Bach*, Vox Bibliograf, Barcelona, 1995, p. 280. Fue ése el momento en el que este instrumento recibió el nombre de *órgano*, puesto que su función era la de acompañar o suministrar una base tonal al canto llano litúrgico o *vox superius* como voz inferior u organal a un intervalo de cuarta en un nota contra nota; procedimiento que es la base del llamado órgano primitivo y el principio de la polifonía sacra. A partir del siglo IX conocería una gran difusión, introduciéndose paulatinamente como elemento propio de la música litúrgica. Marco Bussagli ha sugerido que otra de las razones de la rápida aceptación del órgano podría ser la aparición del sustantivo «*organum*» en el salmo 150 (Sal 150, 4), traduciendo de esta manera el término hebreo «*ugab*», que en realidad englobaba a toda la familia de los aerófonos. Bussagli, M., op. cit., p. 281. Así mismo, cabe tener en cuenta que la palabra latino *organum* también presupone cierta ambigüedad, ya que puede significar cualquier tipo de instrumento, el órgano propiamente dicho o una composición vocal, lo cual pone de manifiesto la estrecha relación que mantenía el tañido del órgano con el canto litúrgico.

ciertos instrumentos musicales –cítaras y tubas– en el *Apocalipsis* y las miniaturas que lo ilustran en el comentario del Beatus. A pesar de que las cítaras sólo aparecen en manos de los veinticuatro ancianos y de los 144.000 vírgenes, y de que cabe considerar a los ángeles trompeteros como meros productores de señales, no hay duda que estas imágenes formaban parte de la tradición visual e influyeron notablemente en la configuración del ángel músico. Por otra parte, el instrumento se evidencia como la manera más sencilla de representar inequívocamente la actividad musical angélica, evitando la ambigua representación de los ángeles cantores, ya que hasta inicios del siglo XIV estos no portarán música escrita que los identifique como tales; el folio 229r del *Hildegardis Codex* es la excepción que confirma la regla. De hecho, serán frecuentes las imágenes en las que el ángel aparece con la boca abierta al tiempo que tañe un instrumento de cuerda, tal vez una manera de significar la simultaneidad de la interpretación instrumental con el canto, la actividad musical angélica que queda recogida en la gran mayoría de las fuentes literarias. Por último, dotar al coro de ángeles de diversos instrumentos musicales también posibilitaba visualizar la riqueza sonora de la música celestial y remitir, de una manera más evidente, a los conceptos de consonancia y armonía.

3. El salto al arte monumental

Otra motivación que impulsó la aparición del tipo del ángel músico y que contribuyó en gran medida a su salto al arte monumental fue la necesidad de crear una imagen edificante que se opusiera a las visualizaciones peyorativas, monstruosas e incluso demoníacas de la práctica musical. Se trata éste de un tema complejo que por su extensión no puede ser abordado en esta tesis doctoral aunque forma parte de las proyecciones futuras del presente trabajo, por lo que aquí me limitaré a avanzar algunas nociones básicas. A partir de los siglos XI-XII y coincidiendo con el ascenso del medio urbano, hubo un gran florecimiento y difusión de expresiones culturales y musicales que quedaban fuera del control de la Iglesia. Hoy en día las englobamos bajo el nombre de cultura profana y a algunos de sus productores los conocemos como juglares. La mayor parte de la información que conservamos de ellos proviene de la oficialidad eclesiástica y, a pesar de que sabemos que la actividad de los juglares respondía a las necesidades de música y entretenimiento de la época, las descripciones de la Iglesia trazan una imagen moralmente ambigua donde suelen predominar los aspectos negativos e incluso

demoníacos. Esta demonización no sólo se llevó a cabo a través de la literatura, sino sobre todo a través de las artes visuales a través de toda una serie de imágenes monstruosas contrarias al orden divino[18]. Su intención original ha sido y es objeto de discusión entre diferentes autores. Jurgis Baltrusaitis ha destacado la influencia de ciertos repertorios iconográficos antiguos anti-clásicos que representaban monstruosidades sobre las artes visuales de la Edad media a través de la glíptica grecorromana[19]. Para Martine Clouzot, estas figuras hallan su inspiración en temas y personajes de fábulas populares conocidas por todos y utilizados frecuentemente como *exempla* morales en los sermones de franciscanos y dominicos dirigidos al gran público[20]. De esta manera, Clouzot las considera como un sermón visual entorno al cuerpo y su uso como reflejo del estado moral del alma en su diatriba entre la redención y la caída en el pecado, así como una denuncia escatológica de los vicios, la locura humana[21], el engaño y la seducción del mundo. Por último, para Ruth Mellinkoff se trata de remedios apotropaicos que tratan de repeler a los demonios a través de la representación de las propias fuerzas demoníacas[22] y tranquilizar de esta manera la conciencia colectiva. Sea cual sea su significado, en torno al año 850 aparecen las primeras figuraciones de música demoníaca en la miniatura[23], y hacia el año 1.100 ya existen representaciones en el arte monumental, aunque, eso sí, casi siempre relegadas a los márgenes o espacios secundarios[24]. Es justamente en este momento cuando cristaliza el tipo iconográfico del ángel músico, su antagonista natural. Su aparición en el arte monumental también tiene lugar en espacios de importancia secundaria, por lo que la

[18] Para más información véase Perpiñá García, C., «'Diabolus in Musica'. La visualización peyorativa de los profesionales de la música en la Edad Media», en Barral Rivadulla, M. D. et alii coord., *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso del CEHA, Santiago de Compostela, 20-24 de Septiembre de 2010*, Universidad de Santiago de Compostela, 2012, pp. 786-800. Y Perpiñá García, C., «La música del diablo y el diablo en la música. Sobre el poder corruptor del arte musical en el imaginario cristiano», en Martínez Pereira, A., Osuna, I. e Infantes, V. ed., *Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación,* Sociedad Española de la Emblemática, Turpin Editores, Madrid, pp. 441-451.

[19] Baltrusaitis, J., *La edad media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico,* Ediciones Cátedra, Madrid, 1983, p. 33 (1ª ed. Armand Colin, Paris, 1955).

[20] Clouzot, M., *Moyen Âge. Entre ordre et désordre, catalogue d'exposition,* op. cit., p. 55.

[21] Ibid., p. 55.

[22] Mellinkoff, R., *Averting demons,* Ruth Mellinkoff Publication, Los Ángeles, 2004, p. 46.

[23] Uno de los ejemplos más antiguos lo encontramos en el llamado *Salterio de Stuttgart* (ca. 830, Stuttgart, Landesbibliothek, Biblia Folio 23, fol. 79r 110v, 117v, 124r), donde tritonisas y tritones hacen sonar el cuerno significando el mundo pagano condenado por los Padres de la Iglesia. Leclerq-Marx, J., *La sirène dans le pensé et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétie*n, Académie Royale de Beligique, Bruxelles, 1997, p. 81. Cita a Vieillard-Troïekouroff, M., «Sirènes-poissons carolingiennes» en *Cahiers ArcMologiques*, 1969, p. 72.

[24] Destaca por lo temprano de su cronología el dintel de la portada de la iglesia de Corsignano en Pienza (s. XI), donde puede verse un personaje con cola de pez que tañe un cordófono frotado, mientras que al otro lado quedan dos bailarines.

oposición entre ambas manifestaciones artísticas resulta evidente. La decoración de la parte superior del coro de la Iglesia abacial de Saint-Vigor en Cerisy-la-Fôret (ca. 1.100) da buen ejemplo de ello [fig. 12]. A la izquierda del ábside, un ángel músico aparece de rodillas tañendo un cordófono piriforme frotado con arco y bajo él, visiblemente aplastados por la ménsula en la que éste se apoya, se observa un rústico tañedor de gaita y un grotesco cantor. Justo al otro lado vemos otro ángel sosteniendo una cartela que señala su posible actividad canora y, bajo éste y en menor tamaño, otros dos instrumentistas con vestimentas rurales que insuflan sendos aerófonos con orificios digitales, posiblemente una chirimía –ya que el instrumento presenta lengüeta y el tubo tiene forma cónica y una flauta dulce –a juzgar por la presencia del bisel–. Estas imágenes se hallan en total consonancia con la postura oficial de la Iglesia respecto a la música. Por una parte se muestra el triunfo de lo sacro sobre lo profano, así como la supremacía del canto sobre los instrumentos musicales. Por la otra, la mayor importancia de los cordófonos respecto a los aerófonos. En cuanto a las razones de preeminencia de los instrumentos de cuerda pueden barajarse varias hipótesis. La primera, por hallarse relacionados con la especulación musical a través de una serie de tradiciones culturales que hunden sus raíces en las ideas pitagórico-platónicas y en la música de las esferas. La segunda por su carácter polifónico, que permite crear armonía con un solo instrumento. La tercera, por ser los instrumentos que el Rey David y los veinticuatro ancianos del Apocalipsis tañen en la Biblia y, normalmente, en el arte visual. La cuarta y tal vez la más importante de todas, porque permiten simultanear la interpretación instrumental con el canto, la única actividad musical aceptada sin reservas en la liturgia y la que casi siempre aparece asociada a los ángeles en las fuentes literarias. De hecho, el ángel instrumentista de Saint-Vigor ha sido representado con los ojos vueltos al cielo y la boca abierta, tal y como si estuviera cantando sus alabanzas a Dios. Es muy posible que el instrumento musical sea la manera más sencilla de visualizar inequívocamente su carácter musical, escogiéndose para ello la variedad que gozaba de un mayor estatus dentro del pensamiento eclesiástico. Pero al mismo tiempo, el diseñador del programa iconográfico quiso dejar bien claro que el verdadero objetivo es el canto y, a través de él, la transmisión del mensaje cristiano.

El último aspecto a tener en cuenta es el ángel músico como visualización de la música celeste de la que disfrutan las almas bienaventuradas del Paraíso. En el preámbulo teórico ya quedó expuesta, en líneas generales, la larga y compleja tradición que

relaciona la música, el paso de las almas al más allá y el Paraíso celestial. A partir del siglo XI-XII, en las imágenes del Juicio Final se evidencia un interés por representar la beatitud de los justos en contraposición a los suplicios de los condenados. Esta beatitud también se representa en términos musicales, a través de los 144.000 vírgenes y/o de los veinticuatro ancianos. Éstos suelen aparecer en los tímpanos de los templos románicos, rodeando a Cristo en Majestad. Es alrededor del siglo XIII cuando comienza a introducirse el tipo del ángel músico en estas representaciones, llegando a sustituirlos. Destaca especialmente el pórtico de entrada a la Catedral de León (ca. 1.270), en cuya portada central se incluye la procesión de los bienaventurados hacia las puertas de la Jerusalén celeste. En sus proximidades, dos personajes –uno de ellos tal vez un ángel que, debido al deterioro de la piedra, ha perdido sus alas− hacen sonar un órgano de buen tamaño bajo la atenta dirección de un ángel [fig. 13][25]. De esta época también datan las primeras imágenes en el arte monumental que asocian la música angélica con ciertos episodios evangélicos y que serán tratadas en sus correspondientes apartados.

Como se ha dicho, el siglo XIII marca el inicio del éxito del tipo iconográfico del ángel músico y su presencia en el arte monumental, si bien en principio esta presencia resultó más bien discreta, limitada a los espacios secundarios de la decoración esculpida de los templos. Uno de los primeros lugares donde proliferaron fue Inglaterra, conservándose hoy en día un gran número de ejemplares realizados en piedra y madera que han sido estudiados, junto con otras figuraciones musicales, por Jeremy y Gwen Montagu[26]. Es posible que los ángeles músicos que decoran el *Angel Choir* de la Catedral de Lincoln sean los primeros de esta larga lista y, aunque no fuera así, cabe hablar de ellos por su calidad artística, la variedad de instrumentos representados y la novedosa voluntad de configurar un programa iconográfico en el que el ángel músico tiene un papel importante. El *Angel Choir,* situado en la parte este de la catedral, fue añadido entre 1.255 y 1.280 con el objeto de extender y embellecer la zona más importante del edificio, donde se desarrollaba la liturgia y tenía cabida el coro de eclesiásticos. Para evitar que el espacio entre los arcos del triforio quedara vacío, se escogió la figura del ángel, cuyas alas se adaptaban perfectamente a este marco. De esta manera se configuró un programa visual de gran modernidad para la época: 30 ángeles portando diversos

[25] Imagen cortesía de Rafael García Mahíques.
[26] Montagu, J. y G., *Minstrels and angels. Carvings of Musicians in Medieval English Churches,* Fallen Leaf press, Berkeley, California, 1998.

objetos simbólicos[27], pesando almas, elevándolas y presentándolas a Cristo y a la Virgen con el Niño. También hay lugar para la música; el rey David alado presenta su arpa y seis ángeles tañen instrumentos musicales de todo tipo: arpa de mano, vihuela de arco, cítola tañida con plectro, flauta de tres agujeros y tamboril, trompeta natural y un doble aerófono de tubo cónico que podría estar remitiendo al *aulós* de la Antigüedad [fig. 14]. Otros portan libros y cartelas que denotarían una actividad laudatoria –tal vez a través del canto−, mientras que el único ángel que tiene las manos vacías alza su mano derecha, tal vez indicando el ritmo que permita concordar todos los instrumentos y producir la divina armonía celestial. El *Angel choir* fue considerado como uno de los grandes logros de su época y pronto surgieron, tal vez bajo su influencia, decoraciones similares en los coros de las iglesias británicas realizadas en piedra o en madera policromada, aunque hoy son escasos los ejemplos que conservan sus colores. Destaca por su temprana realización la llamada *Minstrel's Gallery* de la Catedral de Exeter (finales del s. XIII) [fig. 15], que según Montagu fue probablemente usada para albergar un grupo de músicos cantores o instrumentistas[28]. Hacia el 1.300 el éxito del ángel músico ya es un hecho, existiendo algunos ejemplos en territorio francés y alemán. En su extenso catálogo, Björn Tammen incluye las pinturas de la bóveda de la escalera de la Gran Torre del Castillo Karlstein (antes de 1.363) y las de la bóveda de la Iglesia de San Martín en Oberwesel (ca. 1.370/80)[29]. En ellas, los ángeles tañen todo tipo de instrumentos cordófonos, aerófonos, membranófonos e idiófonos. Pero también existen otras obras interesantes que merece la pena citar. Por ejemplo, en uno de los capiteles del coro de la Iglesia de Sankt Nicolai en Hamelín figura un ángel que sostiene una cartela con la inscripción *halleluia* [fig. 16] y en la clave central de la bóveda de la Iglesia parroquial Sankt Maria en Bad Wimpfen se ha identificado el rostro de otro ángel. A juzgar por la gran apertura de la boca, se los ha identificado como cantores. En esta época, los ángeles músicos también empiezan colonizan el exterior de los templos, especialmente en los accesos a los mismos. Un buen ejemplo es la llamada *Portada de*

[27] Estos objetos son: cartelas, palmas, coronas, incensario, libros, lanza, espada, Sol y Luna. En la *Jerarquía celeste* del pseudo Dionisio se hace hincapié en que los ángeles pueden aparecer figurados como diversos objetos –entre ellos cetros, lanzas e instrumentos− que funcionan como símbolos (*CH* 15, 5; PG III, col. 333b-333c) pero que no corresponden a la realidad angélica. Sin embargo, a la hora de representar a los ángeles en el arte visual resultaba mucho más sencillo y conveniente tratar estos objetos como atributos. Es de esta manera como empieza a crearse el concepto de las diversas actividades de los ángeles en los cielos.

[28] Montagu, J. y G., op. cit., p. 104. De izquierda a derecha, los ángeles tañen: laúd o guitarra medieval, gaita, chirimía, vihuela de arco, arpa, un aerófono de tubo corto no identificado, trompeta, órgano portátil, cítola, flauta dulce, pandero con sonajas y címbalos

[29] Tammen también incluye una obra producidas hacia el 1.400: la cancela de coro de la Iglesia de San Nicolás en Stralsund (ca. 1.411). Véase Tammen, B. R., op. cit., pp. 466-467.

Sant Ivo de la Catedral de Barcelona, construida hacia 1.298 como entrada principal. En las enjutas de su gran arco ojival surgían 6 bustos de ángeles músicos, de los que hoy en día se conservan cuatro: guitarra medieval, laúd, otro cordófono del que sólo queda el mástil y un órgano portátil; todos ellos instrumentos de escasa potencia o *música baja*[30] [fig. 17]. De ese momento también data la Portada sur de la Catedral de Bayona (ca. 1.300), en cuyas dos arquivoltas interiores aparecen ángeles tañendo un variado conjunto instrumental formado por cordófonos frotados y pulsados, aerófonos, idiófonos y membranófonos que dotan de gran riqueza y variedad a la obra. Algo más tardía parece ser la tendencia de colocarlos por parejas en las ménsulas salientes de las principales entradas de los templos. Es el caso de la *Portada de la Majestad* de la Colegiata de Toro en Zamora (finales del s. XIII) –donde todavía se conservan un doble aerófono de tubo cónico con orificios digitales y un laúd− [fig. 18], la portada oeste de la Kapellenkirche de Rottweil (1.304) –cordófono pulsado[31] y laúd− y la entrada de la Iglesia del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe (finales del s. XIV o inicios del XV) –salterio de doble ala− [fig. 19]. También pueden aparecer en el parteluz bajo la imagen de la Virgen con el Niño, como ocurre en la portada principal de la Iglesia Arciprestal de Santa María la Mayor en Morella –rabel y laúd− (s. XIV) [fig. 20]. Como puede verse, en varias ocasiones estas figuras carecen de alas, por lo que es difícil asegurar que se trate de ángeles y no de simples músicos terrenales. No obstante, su lugar en la decoración –discreto pero bien visible− y su cercanía con respecto a los personajes sagrados denotan un carácter positivo y espiritual que los hace similares a las angélicas potencias. Su función original tal vez fuera ser un recordatorio de la continua alabanza a Dios, a la cual toda la creación, incluida la música, debe quedar supeditada. Esta armonía sagrada, que debía necesariamente regir la vida humana, se hacía patente en el interior del edificio, renovándose con cada oficio sacro. Así mismo, se observa la relevancia de los instrumentos de cuerda, los únicos que permiten simultanear la música instrumental con el canto, la única actividad musical unánimemente aceptada dentro de la liturgia oficial. Además de la miniatura y la decoración esculpida en piedra, los ángeles músicos también aparecieron en otros soportes de más difícil conservación como maderas −normalmente para claves de bóveda, soportes de la techumbre y

[30] En la Edad Media los instrumentos no solían clasificarse según las características físicas por las que son capaces de producir sonido, como ocurre actualmente, sino por su volumen sonoro y su funcionalidad. Así pues, los instrumentos de música baja darían lugar a una música suave idónea para interiores, mientras que los de música alta producirían un sonido de gran potencia ideal para exteriores. Véase Bowles, E., *La pratique musicale au Moyen Âge,* Minkoff & Lattès, Paris, 1983, p. 17.
[31] Tal vez un arpa-salterio.

sillerías de coro[32]– y tejidos. Un caso excepcional es uno de los ángeles bordados en la *tonacella* de factura inglesa datada en el siglo XIII y conservada en el Tesoro sacro de la Catedral de Anagni, puesto que, para indicar su actividad musical ya porta en sus manos un folio con música escrita[33] [fig. 21], algo que no será habitual hasta inicios del siglo XIV.

4. Difusión europea del ángel músico

A finales del siglo XIII e inicios del XIV la música angélica ya se hallaba bien inserta en la mentalidad colectiva. Y aunque las obras plásticas conservadas hasta entonces son bastante escasas, la literatura de la época y la tratadística musical mencionan con cierta frecuencia los cánticos de los ángeles. Si bien ya existían toda una tradición anterior, la obra que contribuyó en mayor medida a la difusión de la figura del ángel músico fue la *Leyenda dorada* de Jacopo da Varazze, una compilación de leyendas hagiográficas de carácter devocional escrita en lengua vernácula a mediados del siglo XIII en Génova que también recoge la influencia de los evangelios apócrifos y de las tradiciones locales. Si la comparamos con los Evangelios apócrifos, las menciones de música angélica son mucho más numerosas y explícitas. El canto sigue siendo la actividad musical por excelencia pero ello no impide que en dos ocasiones aparezcan instrumentos en manos de los ángeles –cítaras en el capítulo de la Asunción de la Virgen (cap. 119) y trompetas en el de la Ascensión de Cristo (cap. 72)–, probablemente debido a la influencia ejercida por los temas musicales apocalípticos y su representación en las artes visuales. Las apariciones del ángel músico acontecen en los episodios más importantes de la narración evangélica –el nacimiento de Cristo (cap. 6), la Adoración de los Magos (cap. 14), la Ascensión (cap. 72) y la Asunción de la Virgen (cap. 119)– y en la historia de ciertos santos y santas como san Ignacio (cap. 36), san Gregorio Magno (cap. 46), María Magdalena (cap. 96), santa Cristina (cap. 98) y san Martín (cap. 166). De esta manera, los ángeles quedan relacionados con los momentos claves de la historia de la salvación humana y con la promesa de la redención, llegando a encarnar una pequeña muestra de la gloria divina que espera a los hombres y mujeres justos. La *Leyenda dorada* dotaba, además, de veracidad a la música angélica, ya que durante toda la obra

[32] Para claves de bóveda y otros soportes de la techumbre, véase. Montagu, J. y G., op. cit. Para sillerías de coro, véase Tammen, B. R., op. cit.
[33] Este ángel cantor parece estar asociado a la figura de santa Cecilia y su esposo Valeriano, cuyo caso se trata ampliamente en el capítulo dedicado a la imagen de los santos y santas.

es constante la interpolación de textos de los Padres de la Iglesia y otros eclesiásticos que funcionan como argumentos de autoridad. Su gran difusión europea a partir de inicios del XIV, explica en gran medida la consolidación del tipo del ángel músico, su proliferación en la literatura y el las artes visuales a partir del 1.300 y su frecuente inclusión en otros tipos, tanto narrativos como conceptuales, especialmente aquellos que tienen como referente la narración evangélica. La *Leyenda dorada* no es sino uno más de los textos piadosos escritos en lengua vernácula que, inspirándose en los evangelios apócrifos, desarrollaron y humanizaron la vida de Cristo recogiendo tradiciones anteriores como la de la música angélica. Conservamos, además, dos tratados musicales de la época que parecen hacerse eco de esta nueva religiosidad. El primero es la *Scientia artis musicae* de Elias Salomo (1.274), en cuya introducción no sólo se menciona la actividad canora de los ángeles sino que también se ofrece como ejemplos de ello el nacimiento de Cristo, la Asunción de la Virgen, y la muerte de san Martín −algo que también aparece en la *Leyenda Dorada*− (*Scientia artis musicae,* proemium; Gerb. III, pp. 16-17)[34]. Algo más tardía es la *Summa musicae* de Johannes de Muris (ca. 1.300), donde se cita de nuevo los cantos del coro angélico de la Anunciación a los pastores (*Summa musicae,* 3; Gerb. III, p. 197)[35]. Ya sin el referente evangélico, es de destacar la *Divina Comedia* de Dante Alighieri (ca. 1.313 − 1.321), poema alegórico de inspiración religiosa que incluye numerosas referencias a la música angélica y demoníaca en las que el autor parece recoger el pensamiento musical del momento[36]. Es especialmente reveladora su descripción musical del Paraíso, donde se observan ecos de la armonía de las esferas y de la *Jerarquía celestial* del pseudo Dionisio:

> *«'Al Padre, al Figlio, allo Spirito Santo'*
> *cominciò 'gloria!' tutto il Paradiso,*
> *sì che m'inebriava il dolce canto.*

[34] *«Quoniam veritas et claritas scientiae artis musicae ubique partium mundi, super quem fundamentum universalis ecclesiae quasi post fidem orthodoxam consistit, evanuit, et pene lapsa est, quam manifeste constat cum ipsa creatione angelorum eamdem creatam fuisse; nam proprium est eis laudare Deum [...]et in eius nativitate Salvatoris nostri totus cantus et bona ars cantandi fuit canonizata per hoc, quod sequitur: [...] hodie in terra canunt angeli [...] Similiter nato canunt omnia Domino pie agmina syllabatim neumata perstringendo organica. Et de assumtione beatae et gloriosae Virginis genitricis Dei habemus, quod sequitur: Gaudent angeli, et exultant archangeli, et collaudant in coelis filium Dei. Item legitur de beato Severino, quod audivit chorum angelorum, deferentem beatum Martinum psalientem in sublime».*

[35] *«In novo etiam testamento postquam unus angelus nuntiaverat pastoribus Christi nativitatem, ne parum videretur unius auctoritas, multitudo angelorum simul cum illo cantavit 'Gloria in excelsis Deo' etc».*

[36] Para un análisis detallado de los aspectos musicales en la Divina Comedia de Dante, véase Hammerstein, R., «Klang und Musik in Dantes Jenseits», en Hammerstein, R., *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters,*, op. cit., pp. 145-191.

Ciò ch'io vedeva mi sembrava un riso
dell'universo; per che mia ebbrezza
entrava per l'udire e per lo viso» (*Paradiso* 27, 1-6).

«[…] i cerchi sfavillaro
[…] Io sentiva osannar di coro in coro
al punto fisso che li tiene alli ubi,
E terrà sempre, ne' quai sempre fòro;
E quella, che vedeva i pensier dubi
nella mia mente, disse: I cerchi primi
T'hanno mostrati i Serafi e i Cherubi. […]
L'altro ternaro […]
Perpetuamente 'Osanna' sberna
con tre melode, che suonano in tre
Ordini di letizia onde s'interna» (*Paradiso* 28, 88-126).

Pero el cambio más relevante se produjo en las artes visuales. Hasta entonces la imagen del ángel músico, tanto en su versión individual como colectiva, fluctuaba como un elemento aislado, evocador de las armonía celestes y la perfección de la creación divina, pero a partir del 1.300 empieza a compartir espacio con Cristo y la Virgen. Se trata pues, de un cambio en la percepción del concepto del ángel músico, el cual pasa de ser un tema metafísico propio de la élite intelectual eclesiástica a convertirse en un asunto muy difundido y bien inserto en el imaginario cultural, ligado al culto oficial pero también a la devoción particular. Este fenómeno se debe en gran parte a la acción de las órdenes mendicantes en el medio urbano, quienes, mediante la predicación y el encargo de obras de arte, vulgarizaron los modelos culturales y humanizaron y emocionalizaron el discurso religioso[37]. A inicios del siglo XIV, surgen las primeras pinturas murales que marcan el salto definitivo del ángel músico a lugares bien visibles de la decoración. Si atendemos a las que se conservan en la actualidad, podemos hablar de dos focos principales de producción de imágenes: por una parte, el territorio italiano; por la otra, una extensa área noroccidental que incluye las actuales Francia y Alemania, incorporando también Flandes y teniendo en cuenta la decisiva aportación de Inglaterra en la etapa inicial. La península ibérica recogió influencias de ambos focos, sabiendo sintetizar ambas tradiciones en obras de gran originalidad. Aunque estos centros de producción tuvieron un desarrollo paralelo, a continuación los trataremos separadamente para una mayor claridad, observando similitudes y diferencias.

[37] Rodríguez Suso, M. C., op. cit., pp. 14-17.

En el territorio italiano, el salto al arte monumental se realiza a través de la pintura de un artista de primera línea como es Giotto y su taller. La obra más antigua conservada en este sentido es el luneto que hallamos sobre la Anunciación de María de Giotto en la Capilla Scrovegni de Padua (1.305-1.307), conocido como *El envío de Gabriel* [fig. 22]. Se trata de una de las primeras pinturas murales en visualizar la música angélica y ocupa un lugar de primera importancia, ya que abarca toda la parte superior del muro este y es la primera imagen que capta el visitante al entrar en el edificio. Puesto que se trata de una imagen relacionada con la Anunciación a la Virgen, será tratada más ampliamente en el apartado correspondiente. No obstante, aquí adelantaremos algunos de sus aspectos. En el centro del fresco que nos ocupa se encuentra el trono de Dios flanqueado por ángeles, algunos de los cuales tañen instrumentos propios de la música baja o escaso volumen sonoro. En el grupo de la izquierda aparecen el laúd y el pandero; y el de la derecha, prácticamente en correspondencia, salterio y los címbalos. En ambos extremos aparecen otros ángeles de aspecto infantil que insuflan aerófonos −uno de ellos de doble tubo y orificios digitales− seguramente provistos de lengüeta, aunque sabemos por unas fotografías de la restauración de 1.960 que Giotto habría pintado en un primer momento trompetas tanto en este fresco como en el de la procesión nupcial de la Virgen, lo cual explicaría los carrillos hinchados de sus intérpretes[38]. Este pequeño detalle evidencia los reparos de Giotto o sus discípulos al usar estos instrumentos para visualizar la música angélica hasta el punto de transformarlos en instrumentos de viento de tubo más corto provisto de orificios digitales, de manera que el resultado sonoro sería menos penetrante y permitiría la interpretación de una melodía. El resto de los ángeles del fresco, representados con la boca entreabierta, parecen cantar, si bien no sostienen ningún tipo de música escrita como suele ser habitual en la pintura italiana hasta el siglo XV. Elenora M. Beck relaciona la aparición de los ángeles músicos en este contexto con la posible influencia del músico, filósofo y tratadista Marchetto de Padova[39], quien −como ya se ha visto en el anterior capítulo− en su *Lucidarium* (1.317) menciona los cánticos angélicos, aunque para ello cita a una fuente anterior como es Remigio de Auxerre. Dos décadas después, hacia 1.320, el círculo de Giotto pintó en la bóveda de la iglesia inferior de la Basílica de San Francisco las llamadas Alegorías Franciscanas. En una de ellas se muestra a *San Francisco en la Gloria* rodeado de ángeles danzantes, algunos de los cuales portan

[38] Beck, M. E., «Marchetto da Padova and Giotto's Scrovegni Chapel Frescos», *Early music*, 27, n. 1, 1999, Oxford University Press, p. 18.
[39] Ibid., pp. 11 y 18.

instrumentos musicales: chirimías, flauta de tres agujeros y tamboril, instrumentos de lengüeta y orificios digitales que parecen ser chirimías, címbalos y cuatro largas trompetas rectas de las que posteriormente desapareció su terminación abocinada [fig. 23]. La pintura de Giotto y sus colaboradores evidencia un interés por visualizar la música angélica de manera inequívoca a través de los instrumentos musicales. La modernidad de su obra contrasta con las de otros autores de la época que también debieron de ser sensibles a la representación de los cánticos angélicos pero que no utilizaron instrumentos para identificarlos como tales. Esto ocurre, por ejemplo, en la Muerte de san Martín realizada por Simone Martini hacia 1.320 para la iglesia inferior de San Francisco en Asís. El fresco figura en su parte superior el alma del santo elevada por los ángeles a los cielos, un episodio seguramente tomado de la *Leyenda dorada*, donde también se menciona varias veces su carácter musical: «Esto que oímos […] son los himnos que entonan los ángeles mientras llevan al paraíso el alma de mi señor el obispo Martín, que acaba de salir de este mundo» (*Legenda aurea,* 156)[40]. Aunque esta actividad canora se pueda deducir por la apertura de la boca y la cabeza alzada de dos de los ángeles pintados por Simone Martini, el hecho de carecer de otros recursos visuales dificulta enormemente su identificación. Los tímidos inicios de Giotto y su taller darán paso a la aparición de conjuntos instrumentales más amplios donde ya resulta frecuente la mezcla de música baja y música alta. Así, en el *Políptico Baroncelli* (ca. 1.328, Florencia, Basílica di Santa Croce), aparece un variado *ensemble* instrumental: trompetas rectas, órgano portátil, chirimías, salterio y vihuela de arco [fig. 24]; tal vez con el objetivo de visualizar el famoso salmo 150[41]. Otros autores se fueron sumando tímidamente a esta tendencia, como Ambrogio Lorenzetti en su *Maestà* (ca. 1.335, Massa Marittima, Museo Civico), que incluye un cordófono frotado con arco similar a los vistos en Giotto, laúd y salterio trapezoidal [fig. 25]. Estas obras son tan sólo las primeras de un largo elenco de imágenes de la Virgen con el Niño rodeada de ángeles músicos. Pero el tipo en el que tuvo un mayor éxito la representación de la música angélica fue, sin duda alguna, la Asunción de la Virgen, cuyas imágenes serán tratadas con mayor detenimiento en el correspondiente apartado. En el primer tercio del siglo XIV se origina en área toscana una nueva iconografía de la Virgen asunta que, posteriormente, alcanzará un gran éxito en toda la península itálica y contribuirá enormemente a la difusión del ángel músico. En ella aparece María rodeada por una

[40] Macías, J. M. trad., *La leyenda dorada*, Alianza Forma, Madrid, 1990, p. 727.
[41] Hammerstein, R., *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters,* op. cit., p. 250.

mandorla flotante y lanzando su cinto a santo Tomás, flanqueada por ángeles músicos. Una de sus primeras expresiones es *La Virgen de la Asunción* pintada por Niccolò di Ser Sozzo Tegliacci en el frontispicio del códice llamado *Caleffo Bianco* o *dell'Assunta* (ca. 1.336, Siena, Archivio di Stato, inv. Capitoli 2, c. 8v.) [fig. 26]. En este caso, los ángeles llenan todo el espacio y sólo cuatro de ellos tañen sus instrumentos de música baja, dando mayor importancia a los cordófonos. Es difícil saber cuál fue la influencia real de esta miniatura sobre el arte de la época, pero lo cierto es que, a partir de esta fecha, surgen en área sienesa y florentina una gran cantidad de imágenes que siguen un esquema compositivo parecido, especialmente en la disposición circular de los ángeles en torno a María. Destaca especialmente el altorrelieve realizado por Niccolò di Cecco del Mercia para el púlpito de la Catedral de Prato (ca. 1360, Prato, Museo dell'opera del Duomo) con la sola aparición de cordófonos: guitarra medieval, salterio de doble ala, vihuela de arco y laúd [fig. 27]; una obra que debió de servir de modelo para representaciones escultóricas y pictóricas similares. Otra tendencia fue dotar estos conjuntos instrumentales de mayor variedad y potencia sonora, como puede observarse en la *Asunción de la Virgen* de Lippo Memmi (ca. 1.340, Munich, Alte Pinakothek) donde las trompetas adquieren un papel relevante [fig. 28]. A mediados del siglo XIV surgen las primeras imágenes de la Natividad italianas que incluyen la música angélica. Estas representaciones resultan de gran ayuda para entender la evolución del ángel músico durante este siglo. Para denotar el carácter musical de estos ángeles, se los figura danzando pero, en ocasiones, también aparecen tañendo música instrumental. Los instrumentos que suelen aparecen son de cuerda, especialmente el laúd, ya que permitían simultanear el canto. Así ocurre, por ejemplo en la Natividad pintada por Pellino di Vannuccio sobre los muros de la Iglesia de San Agostino en Perugia (ca. 1377)[42] y la *Adoración de los pastores* de Agnolo Gaddi afrescada para la Capilla della Sacra Cintola en la Catedral de Prato (segunda mitad del s. XIV) [fig. 29][43]. De esta manera, un solo instrumento puede identificar como cantores a todo un grupo de ángeles. Existe, además, una tendencia a conformar grupos o parejas de ángeles en las que sólo uno de ellos tañe un instrumento. En ese caso, lo más lógico sería suponer al que lleva las manos vacías como cantor. La Natividad del *Políptico de San Pancrazio* de Bernardo Daddi (mediados del s. XV, Florencia, Galleria degli Uffizi) [fig. 30]

[42] Imagen reproducida en Staiti, N., *Angeli e pastori. L'immagine musicale della Natività e le musiche pastoriali natalizie*, op. cit., p. 44.

[43] Para más imágenes de la Natividad con ángeles músicos producidas durante el siglo XIV en territorio italiano, véase Staiti, N., *Angeli e pastori. L'immagine musicale della Natività e le musiche pastoriali natalizie*, op. cit., pp. 40-57.

apoyaría esta hipótesis, puesto que establece sus ángeles músicos en pares y el único instrumento que se toca por partida doble es la chirimía ya que, a diferencia de los cordófonos, los aerófonos no permiten el canto simultáneo. Nico Staiti ha observado que el pastor músico presente en esta obra ha interrumpido el tañido de su gaita; de esta manera la rústica música mundana queda enmudecida y son los ángeles músicos quienes hacen sonar los diversos instrumentos[44].

Analicemos ahora brevemente el área noroccidental. Desde los siglos XII-XIII, el ángel músico ya debía contar con una cierta presencia en la miniatura de la zona. Inglaterra parece ser la pionera en las figuraciones angélico musicales. De ella no sólo surgieron los citados manuscritos de la *Ciudad de Dios* (inicios s. XII) y el Salterio de Gloucester (primer cuarto del s. XIII) sino también otros valiosos ejemplos como el *Queen Mary's Psalter* (inicios del s. XIV, Londres, British Museum, Royal Ms. 2 B. VII). En él, el ángel músico ya aparece inserto en una cierta variedad de tipos iconográficos que reflejan el cambio operado respecto a la percepción de la música angélica. Así, tenemos un Cristo en Majestad (fol. 3v) [fig. 31], a María Magdalena ascendida a los cielos para escuchar la música angélica (fol. 301v) [fig. 32] −episodio también recogido en la *Leyenda dorada* (cap. 96)− y un tema local[45] como es la visión de san Dunstan arzobispo de Canterbury, quien en un sueño escuchó el coro de las vírgenes del cielo encabezada por la propia María (fol. 229r) [fig. 33]. Sobre la imagen del Pantocrátor, Hammerstein ha señalado como las cuatro parejas de ángeles músicos ocupan el lugar que normalmente está reservado a los cuatro seres celestiales o Tetramorfos, lo cual podría ser una reminiscencia de sus cualidades sonoras[46]. También se aprecia aquí un interés por distribuir los instrumentos según su diferente sonoridad. De izquierda a derecha y de arriba a abajo, la primera pareja son serafines cantores, la segunda está conformada por el arpa de mano y el salterio de doble ala, la tercera por trompetas rectas y la cuarta por instrumentos de cuerda con mástil, concretamente un cordófono frotado con arco apoyado sobre el hombro y otro instrumento pulsado que podría ser una cítara –el cual también aparece en las otras dos escenas mencionadas. El *Queen's Mary Psalter* es un claro ejemplo de la influencia de la literatura devocional sobre las

[44] Staiti, N., *Angeli e pastori. L'immagine musicale della Natività e le musiche pastoriali natalizie,* op. cit., p. 42.
[45] Cabe aquí puntualizar que esta leyenda ya había sido recogida por Juan Gil de Zamora (ca. 1.241 – 1.318) en su *Liber de Iesu et Mariae,* el cual sirvió de inspiración para las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio.
[46] Hammerstein, R., *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters,*, op. cit., p. 224.

artes visuales. Otro aspecto a tener en cuenta es la importancia que adquieren los instrumentos musicales, concretamente los de cuerda, para representar estos asuntos, a pesar de que la gran mayoría de las veces las referencias literarias que conservamos sólo mencionen los cánticos de los ángeles. La presencia de la música instrumental aún resulta mayor en una miniatura del manuscrito francés de la *Vida de San Dionisio* (1.317, París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Fr. 2090, fol. 107v)[47]. En ella aparece Dionisio escribiendo en su estudio y sobre él, en una estructura de nueve arcos que evocan los nueve cielos o esferas, las nueve jerarquías celestiales descritas en su obra. Las jerarquías no aparecen con sus atributos usuales y tres de ellas −ángeles, virtudes y serafines− tañen instrumentos musicales de todo tipo −cordófonos, aerófonos, membranófonos e idiófonos− en honor a la Trinidad, a pesar de que en la *Jerarquía celestial* solo se habla de cánticos angélicos. Se trata otro ejemplo más de la consolidación del tipo del ángel músico y de la creación de nuevos recursos para representarlo como tal. Uno de estos recursos fue colocar música escrita en manos de los ángeles. Mientras que el arte italiano no lo hizo hasta la segunda mitad del siglo XV, en Alemania y Flandes se conserva algún ejemplo temprano donde los ángeles cantores son identificados de esta manera. Por ejemplo, en la Natividad del *Misal de St. Kunibert* (inicios del s. XIV, Colonia, Darmstadt Library, Hs. 837, fol. 283), los cánticos de los ángeles se visualizan mediante un libro de música escrita con notación visible −aunque no legible− y un cordófono frotado [fig. 34]. En territorio alemán, el salto de la miniatura a la pintura mural debió acontecer en las primeras décadas del siglo XIV. Uno de estos primeros frescos es el Cristo y la Virgen coronada y entronizada del Heilig-Geist-Hospital de Lübeck (inicios del s. XIV), flanqueados por pequeños ángeles tañedores de instrumentos de cuerda –entre ellos también cítolas− y órgano portátil que se posan en los extremos de un trono y en los escalones que conducen hasta él. El mismo asunto aparece en la Torhalle de la Abadía de Lorsch (s. XIV) [fig. 35]. Aquí los ángeles se distribuyen en varios registros almenados cuajados de estrellas que evocan la Jerusalén celeste. En el registro inferior aparecen con libros y cartelas −sin notación visible− que los identificarían como cantores; en el nivel superior tañen diversos instrumentos que mezclan los sonidos suaves con aquellos de gran intensidad: órgano portátil, un gran aerófono con el tubo enroscado, salterio de doble ala, vihuela de arco, laúd y un aerófono de tubo cónico y orificios digitales que probablemente se trate de

[47] Imagen reproducida en Hammerstein, R., *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, op. cit., Abb. 65.

una chirimía. El paso a la pintura sobre tabla es algo más tardío. Hacia mediados del siglo XIV debieron de aparecen en Alemania los primeros ángeles músicos sobre este soporte en obras como El *Altanberg Altar* (ca. 1.340, Frankfurt, Städel Museum), el cual contiene dos escenas que incluyen la música angélica: la Coronación de la Virgen, con dos trompetas rectas y el nacimiento de Cristo, con ángeles que tañen instrumentos de cuerda[48] [fig. 36]. A partir de entonces, las imágenes natalicias se perciben como las grandes favoritas para introducir este tema, siendo notable la presencia de los cordófonos y la música escrita[49]. El *Ortenberg Altar* (ca. 1.410-1.430, Darmstatd, Hessisches Landesmuseum) da clara muestra de ello. En uno de sus laterales se representa una Natividad enriquecida por la música angélica: dos tañedores de arpa y laúd en torno al Niño y tres ángeles que despliegan un rollo de música escrita en la parte superior[50] [fig. 37]. En el panel central aparece la sagrada estirpe de la familia de Jesús, con otros dos pequeños tañedores de arpa y laúd a los pies de María [fig. 38]. Otra de las características del foco alemán es la temprana inclusión de la música angélica en evocaciones pictóricas de la Jerusalén celeste, como ocurre no sólo en el fresco de la Torhalle sino también en *La Fuente de la Gracia y Triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga* de la escuela de Jan van Eyck (1.430, Madrid, Museo del Prado)[51]. Más frecuentes resultan las imágenes del Juicio Final en las que aparece la puerta de la nueva Jerusalén coronada de ángeles cantores e instrumentistas como preludio de la beatitud que les espera a los justos. Excelentes ejemplos, son el *Juicio Final* de Stephan Lochner (ca. 1.435, Colonia, Wallraf-Richartz Museum), donde se integran tanto la música angélica[52] como la demoníaca [fig. 39] y el *Tríptico del Juicio Final* de Hans Memling (ca. 1.466-1.473, Gdánsk, Museo Nacional)[53].

[48] Concretamente un cordófono ovalado frotado con arco y mástil corto con clavijero plano, y un salterio de doble ala pulsado con varillas.

[49] De hecho, en ocasiones el canto –significado mediante la presencia de libros y cartelas– es la única acción musical llevada a cabo por los ángeles. Así ocurre, por ejemplo, en la Natividad del *Dortmunder Marienaltar* de Konrad von Soest (1.429, Dortmund, Marienkirche), aunque también conservamos algún ejemplo anterior en miniatura (*Las muy Ricas Horas del Duque de Berry*, 1411-1416, Chantilly, Musée Condé, ms. 65, fol. 44v).

[50] Cabe señalar que, en el arte alemán y franco-flamenco, existe una tendencia por agruparlos en grupos de tres –¿tal vez una alusión a la Trinidad?–, sobretodo en el caso de los cantores y tañedores de cordófonos. Esta tendencia también se observa en territorio italiano a partir de la primera mitad del siglo XVI.

[51] De nuevo, los ángeles se agrupan de tres en tres. A la izquierda, tañen un órgano portátil con una doble hilera de tubos y el fuelle visible, la trompeta marina –que en realidad es un instrumento de cuerda–, y un cordófono frotado con arco apoyado en el hombro y caja de resonancia de fondo plano provista de escotaduras y oídos en forma de "c". A la derecha, un salterio de media ala, un laúd y un arpa apoyada sobre el hombro.

[52] En este caso, los ángeles se disponen tanto flanqueando la entrada de la puerta de la Jerusalén celeste como en el balcón que se abre sobre ella. De esta manera, abajo tañen el laúd, el arpa portátil, un aerófono de lengüeta, el salterio de doble ala y un cordófono frotado con arco, caja de resonancia de fondo plano

Ambos focos de producción, el italiano y el alemán-franco-flamenco, presentan diferencias notables en el tratamiento de los ángeles músicos. En la península itálica los ángeles presentan una corporeidad física y un tamaño similar al resto de las figuras. Este fenómeno se hace especialmente evidente a partir de finales del siglo XIV, momento en el que el arte visual vive el auge de la mímesis debido a las conquistas espaciales de la perspectiva matemática. Por el contrario, aquellos realizados en la Europa noroccidental muestran un aspecto mucho más etéreo y espiritual; suelen presentar un tamaño mucho menor al resto de figuras sacras y flotan o se posan sin llegar a ocupar un lugar definido en el espacio. En las pocas ocasiones en las que toman el aspecto de seres de carne y hueso, como es el caso del *Altar de Gante* o *Políptico del cordero místico* de los hermanos Hubert y Jan van Eyck (1.432, Gante, Catedral de San Bavón), carecen de alas, adoptan vestimentas eclesiásticas y parecen recoger algunos aspectos de la práctica musical litúrgica[54] [fig. 40]. Analicemos la obra de los hermanos van Eyck. En la tabla izquierda, un grupo de ángeles canta en torno a un facistol, alzando la mano el primero de ellos para marcar el *tactus* o pulsación. En la derecha, un compañero los acompaña con la música de un gran órgano, algo que debía de ser bastante habitual por aquel entonces. Detrás del órgano puede adivinarse otro grupo de tañedores de instrumentos de cuerda, de los cuales sólo son visibles un cordófono frotado con arco y un arpa gótica que no están siendo sonados en ese preciso momento. Este último detalle resulta coherente con la postura oficial de la Iglesia, que excluía la música instrumental de la liturgia, con excepción del acompañamiento del órgano. Esta exclusión tiene que ver con una concepción moral ambigua e incluso ambivalente de la práctica de la música, que ya se observa en los escritos de los primeros Padres de la Iglesia como san Agustín (conf. 10, 33). En ellos se recomendaba el uso del canto para fomentar la devoción de los fieles y, al mismo tiempo, se advertía de los peligros de la música sensual, capaz de engañar a los sentidos y apartar al hombre del camino de la salvación, arrastrándolo a su muerte espiritual. Estas consideraciones fueron especialmente duras con la música instrumental, pues los Padres de la Iglesia desconfiaban de los instrumentos porque los

provista de escotaduras y clavijero plano. En el piso superior los instrumentos son, a la izquierda, guitarra medieval y órgano portátil, y a la derecha, los cánticos de cuatro ángeles que sostienen un folio de música escrita.

[53] Aquí, los ángeles que aparecen en los balcones superiores cantan –en grupo de tres– con el apoyo de un libro y tocan el arpa portátil, el laúd, la vihuela de arco, la chirimía, la trompeta en "s", dos campanas de mano y el órgano portátil.

[54] Hammerstein, R., *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, op. cit., pp. 248-250.

asociaban a los rituales paganos que se esforzaban por eliminar. En el capítulo anterior ya quedó expuesto cómo Clemente de Alejandría contraponía la música de las bacanales paganas con los piadosos salmos de las doncellas, las alabanzas de los ángeles y las palabras de los profetas (cohort. 12; PG VIII, col. 239). Pero éste no es el único caso. San Juan Crisóstomo (s. IV) considera los himnos acompañados por la flauta y la cítara como *«Illic quidem hymnis celebrantur daemones»* y los expulsa de la liturgia (*Hom.in Ep.Coloss.,* 1, 5; P.G. LXII, 306). Efrén de Siria (s. IV) insiste en diferenciar entre las diferentes actividades musicales de los ángeles y los demonios: mientras los primeros cantan salmos, los segundos tañen un instrumento como es la cítara[55]. Y para san Ambrosio (s. IV), gran impulsor del canto litúrgico, la música instrumental es sinónimo de condenación eterna:

> *«Hymni dicuntur et tu citharam tenes! Psalmi canuntur, et tu psalterium sonas aut tympanum! Merito vae, qui salutem negligis, mortem eligis»*
> (Hel. 1, 15; P.L. XIV, 717).
> [Mientras se recitan himnos, ¡tú sostienes la cítara! Mientras se cantan los salmos, ¡tú tocas el salterio y el tambor! Eso es una verdadera atrocidad, pues al descuidar la salvación eliges una muerte cierta][56].

No obstante cabe aquí citar la explicación de autor más cercano en cronología como es san Tomas de Aquino (s. XIII). Según el doctor angélico, las razones de esta exclusión son tres: los instrumentos nombrados en el Antiguo Testamento tienen un papel meramente simbólico; la alabanza a Dios es siempre vocal, no instrumental; y la música puede ejercer cierto poder sobre el alma humana. Es por ello que la música debe ser lo más sencilla posible y ha de estar supeditada en todo momento a la alabanza divina:

> *«In veteri testamento erant musica instrumenta, et cantica vocis. Quae ergo ecclesia illa dimisit, haec vero assumpsit? ratio duplex mystice assignatur: quia erant figuralia. Seconda ratio est, quod Deus laudantur mente et voce, non instrumentis. Alia ratio habetur ex verbir Philosophi, qui dicit quod contra sapientiam est quod homines instruantur in lyris et musicis, quia occupant animum in sui operatione; sed simplex debet esse musica ut a corporalibus retrahantur divinis laudibus mancipati»* (Thomas Aquinas, Biblica, in psalmos, com. psalm. 32, 3).

[55] Hammerstein, R., *Diabolus in musica. Studien zur ikonographie der musik im Mittelalter,* op. cit., p. 23. Cita a Quasten, J., *Musik und Gesang in den Kulten der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit (Liturgiegeschichtliche Quellen und Forschungen),* Münster, 1930, p. 185.
[56] Trad. esp. Gómez Muntané, M. C. yWilkins, N., «La música del diablo», *Goldberg: early music magazine = Revista de música antigua,* 14, 2001, p. 50.

Esta larga tradición de desconfianza hacia los instrumentos musicales también podría explicar el peso que la música vocal tiene en la imagen literaria y visual de los ángeles hasta, por lo menos, el siglo XV. Por otra parte, y en una cronología tan avanzada como en el siglo XV, tampoco puede descartarse que, en ocasiones especiales como la víspera de las grandes festividades o la fiesta del santo titular del templo, la música instrumental pudiera acompañar el canto. Aun así, lo más seguro es que su presencia en este políptico obedezca a la visualización de la inscripción *Laudent eum in chordis et organo* (Sal 150, 4) que rodea el marco de la imagen y que, como ya se vio, insta a loar a Dios con las cuerdas y el órgano.

Otra diferencia fundamental entre ambos focos de producción estriba en la distribución de los ángeles músicos. Mientras que en el caso francés, flamenco y alemán, los ángeles suelen aparecer conformando pequeños grupos que flanquean a los personajes sacros, en Italia tienden a rodear la figura central, tal vez con el objetivo de evocar los coros angélicos descritos por autores como el pseudo Dionisio. Esta tendencia cambiará en torno al 1.500 con la invención de la *sacra conversazione*, donde unos pocos ángeles instrumentistas y/o cantores dispuestos simétricamente a los pies de la *Madonna* serán suficientes para evocar la armonía de las esferas. Algunos estudiosos y estudiosas han señalado que estos ángeles parecen reflejar aspectos de la praxis musical paralitúrgica o profana, que igualmente se hallaba imbuida del sentimiento religioso de la época[57].

La influencia del arte visual de estos focos parece ser la mayor responsable de la gran difusión que tuvo el ángel músico en otros territorios, donde bien pronto se originarían obras autóctonas con carácter propio. A pesar de que resulta imposible citar todos estos casos, no podemos dejar de incluir en este capítulo unas breves pinceladas sobre la presencia del tipo del ángel músico en territorio hispánico. En esta tarea nos hallamos con una doble dificultad. En primer lugar, resultan escasas las publicaciones dedicadas al tema. Por otra parte, a medida que la conquista cristiana avanzaba, la península ibérica debió de convertirse en un foco de atracción para artistas de toda Europa que acudían a construir y decorar los grandes edificios cristianos que precisaban los territorios ganados a los musulmanes, por lo que rastrear las múltiples influencias artísticas recibidas resulta una tarea casi imposible. Obras como las mencionadas

[57] Powers, K., «The lira da braccio in the Angel's hands», op. cit., pp. 20-29. Powers, K., «Music-making angels in Italian Renaissance painting: symbolism and reality», op. cit., pp. 52-63.

portadas de la Catedral de León, de la Colegiata de Toro y de la Catedral de Barcelona evidencian la introducción del tipo iconográfico del ángel músico a partir del último tercio del siglo XIII, seguramente por vía francesa. Su presencia, en principio escasa, conoce una notable difusión durante el siglo XIV a través de la literatura y, sobretodo, las artes visuales a medida que la conquista cristiana fue ganando terreno a la población islámica. En este contexto tienen gran importancia obras literarias creadas en el territorio de la corona aragonesa como la *Doctrina Pueril* del mallorquín Ramon Llull (1.274 – 1.276) y el *Llibre dels àngels* del catalán Francesc Eiximenis (ca. 1340 – ca. 1.409), escrita y publicada en Valencia en 1.392. La Doctrina Pueril es considerada como la primera gran síntesis del pensamiento luliano. En ella el autor incluye a los ángeles entre todo el séquito de bienaventurados del Paraíso celestial, donde se entonan eternamente cánticos en honor al Señor:

> *«Devant nostre Senyor Deu Jesuchrist veurás fill, estar nostra dona Sancta María, e veurás professó e rencs de tots los Ángels, Arcangels, mártires, prophetes, vèrgens, confessors, abbats; e oyrás que tots ab cants de molt gran dolsor loarán e beneyrán nostre senyor Deu, aytant de temps con Deus estará al cel ne durará en sa gloria, so es perdurablement ses fi»* (*Doctrina Pueril* 100, 5).

Más explícita aún resulta el *Llibre dels àngels,* obra que alcanzó gran difusión al ser traducida al latín, al castellano y al francés. Eiximenis realiza una interesante síntesis de las ideas sobre la música angélica que habían ido apareciendo hasta el momento en la literatura angelológica. Aunque señala al pseudo Dionisio como su fuente principal, su obra se halla impregnada del sentimiento devocional propio de la *Leyenda dorada.* Para él, la función de los ángeles es: *«contemplar deu sobre totes les coses amar deu pergonament adorar deu e beneyr e loar deu continuament»* (*Llibre dels Àngels* 4, 2). Y esta continua alabanza se expresa mediante la música angélica, que se halla conformada tanto por los tradicionales cánticos de los ángeles como −y he aquí la principal novedad−, por los instrumentos que tañen, aunque no se especifique cuáles son. Obsérvese igualmente que Eiximenis también recoge el sentido psicopompo de la música angélica.

> *«E com segons art de musicha tot temps se puxa fer novell cant així ells loen lo senyor per novella e gloriosa cantilena feta de les dites coses per novell cant»* (*Llibre dels Àngels* 4, 3).

> *«No res menys legim de alguns que per refrigeri de lurs treballs los fahía gran nostre senyor que hoyen avegades angels cantants e tocant instruments aconsolantlos per aquesta manera. Legim encara d aquella sancta magdalena que set vegades lo iorn la levaven en alt en layra angels cantants. E de molts altres legim haver hauts grans sentiments dels cants e goigs celestials en esta present vida. E de molts legim que en la fi dels lurs dies appareguts e hoits angels cantants qui sen portaven lurs animes»* (*Llibre dels Àngels* 4, 3).

El propio san Vicent Ferrer (1.350 – 1.419) también se sumó a esta idea y en uno de sus sermones sobre el Paraíso no se resiste a anunciar que la música, tanto vocal como instrumental, será el sonido celestial por excelencia que escucharán los bienaventurados; si bien prefiere no dar más detalles sobre ella: *«quins sons e quins sturments e quins cants hi ha»* (*Sermons* 122)[58]. Afirma en otro de sus sermones que el día de la resurrección de la carne, los ángeles que transporten las almas de los bienaventurados *«irán cantant tres cobles; lo so no·l se; lla en paradís lo sabrets»*[59]. Y menciona al menos en dos ocasiones el *exemplum* milagroso de un monje que, orando en el huerto, quedó extasiado al escuchar un ave que *«àngel me pens yo que fos en forma de ocell»* y cuando volvió en sí habían pasado más de cuatrocientos años (*Sermons* 4; *Sermons* 122).

Las primeras imágenes en territorio hispánico también parecen pertenecer al género de la miniatura. Por ejemplo, resulta de gran interés una de las miniaturas a página completa del *Llibre de franqueses i privilegis del Regne de Mallorca* (Joan Loret atr., 1334, Palma de Mallorca, Archivo del Reino, codex 1), donde se representa al rey Jaume I de Mallorca entronizado y rodeado de los estamentos de la nobleza y el clero. El monarca aparece flanqueado por cuatro ángeles: dos que lo coronan y otros dos que tañen sendos instrumentos de cuerda: un cordófono pulsado semejante a un laúd y otro frotado con arco apoyado sobre el hombro [fig. 41]. La presencia de ángel músico en una imagen de poder como ésta es clara muestra de su importancia simbólica. A partir del siglo XIV aparece en el arte monumental, aunque normalmente es relegado a lugares secundarios de la decoración. Buenos ejemplos son los ángeles músicos que enmarcan la Adoración de los Magos esculpida por Jacques Perut en el claustro de la Catedral de

[58] Sanchis Sivera, J. y Schib G. ed., *San Vicent Ferrer. Sermons,* vol. 4, Barcelona, Barcino, 1971-1988, p. 192.
[59] Ibid., vol. 6, p. 276.

Pamplona[60], aquellos pintados en la Coronación de la Virgen en el ábside de la Iglesia de San Miguel de Daroca[61] y los de la portada de la Iglesia de Santa María de Requena[62]. Ambos muestran un elenco muy variado de instrumentos de todo tipo con el predominio de los cordófonos y un aparente olvido del canto, siempre que descartemos una posible interpretación vocal simultánea al tañido de las cuerdas. Una obra especialmente interesante es el tímpano de la portada principal de la Catedral de Santa María de Vitoria (ca. 1.301-1.325), donde la música angélica ya aparece bien inserta en diferentes episodios de la vida de la Virgen, concretamente en la Natividad, la adoración de los Magos, la Asunción y la Coronación [fig. 42][63], con una clara preferencia por los instrumentos de cuerda. Hacia el 1.400 se observan las primeras obras que evidencian un carácter autóctono. Así, se han señalado las reminiscencias mozárabes de los instrumentos musicales del *Tríptico-Relicario del Monasterio de Piedra* (ca. 1390, Madrid, Academia de la Historia), que no por caso fue una de las primeras obras españolas con ángeles músicos en ser estudiada[64]. Al mismo tiempo, el incesante trasiego de artistas extranjeros venidos de diferentes partes de convirtió la península hispánica en un floreciente foco productivo que absorbía las diferentes corrientes artísticas. Por ejemplo, se ha llegado a la conclusión de que los ángeles músicos esculpidos en la Catedral de Mallorca (s. XIV y XV) [fig. 43], fueron realizados por

[60] Los ángeles tañen los siguientes instrumentos: vihuela de arco; salterio trapezoidal; órgano portátil, un cordófono pulsado con los dedos posiblemente una guitarra medieval −con amplia caja de resonancia, cuatro órdenes de cuerdas paralelas a la misma y ancho mástil terminado en hoz finalizado en una cabecilla−; gaita desprovista de bordón; doble aerófono con lengüeta y orificios digitales que evoca el doble aulós de la Antigüedad; laúd; zanfoña o viola de rueda; arpa románica; y cítola. Véase Sagaseta, A. y Barcelona, S., *Capilla de música de la Catedral de Pamplona 1206-2006,* programa de mano de la exposición conmemorativa, Departamento de Cultura y Turismo, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 2006.

[61] Los ángeles tañen los siguientes instrumentos: laúd, salterio de media ala; cuerno de caza; cordófono frotado con arco y mástil curvado hacia atrás, arpa-salterio; vihuela de arco; salterio de doble ala; salterio rectangular; laúd; órgano portátil con tres órdenes de tubos; gran aerófono de tubo cónico y ligeramente curvado que recuerda a las *tubae* representadas en los Beatus; y címbalos. Véase Porras Robles, F., «Los ángeles músicos del ábside de San Miguel en Daroca: estudio organológico», *Xiloca: revista del Centro de Estudios de Jiloca*, 37, 2009, pp. 23-28.

[62] Los ángeles tañen los siguientes instrumentos: una chirimía; dos rabeles; dos vihuelas de mano; tres aerófonos –posiblemente chirimías o trompetas− de los cual sólo se conserva la embocadura y un fragmento del tubo; un cordófono con mástil tañido con plectro del cual sólo se conserva su caja de resonancia; un laúd. Véase Hortelano Piqueras, L., «Ángeles músicos en la portada de Santa María de Requena», *Oleana: Cuadernos de Cultura Comarcal,* 14, 1999, pp. 95-110.

[63] Estas imágenes son analizadas en el capítulo dedicado a la narración evangélica.

[64] Los instrumentos representados son todos cordófonos, con la única excepción del órgano portátil: vihuela de arco, arpa enmarcada, salterio en forma de medio triángulo, laúd, rabel, zanfoña, guitarra medieval. Véase Lamaña, J. M., «Els instruments musicals en un tríptic aragonés de l'any 1930», *Recerca musicológica,* 1, 1981, pp. 9-69.

ymaginaires extranjeros venidos de Francia y Alemania, pero también por habitantes de la isla[65].

El interés por adaptarse a los usos y gustos autóctonos también se observa en el contexto valenciano y en algunos de los programas iconográficos más importantes presentes en la decoración arquitectónica de la ciudad. Uno de ellos es el ya famoso conjunto de ángeles músicos afrescado por Paolo San Leocadio y, sobretodo, Francesco Pagano en la bóveda del ábside de la Catedral de Valencia (1.472-1.481) [fig. 43]. Las pinturas, encargadas por el obispo-cardenal Rodrigo Borgia y futuro Papa Alejandro VI con motivo a su primera visita a la Catedral, ofrecen una mezcla de elementos italianos y autóctonos, con un cierto interés por evocar la Antigüedad clásica que se plasma en algunas representaciones bastante imaginativas[66]. Algo similar ocurre con los ángeles músicos esculpidos en las claves de bóveda del salón columnario y de la capilla de la Lonja de los Mercaderes de Valencia (1.484-1.486)[67] [fig. 44], donde trabajaron artistas de muy variada procedencia: desde Valencia y los territorios de la Corona de Aragón hasta trabajadores foráneos e incluso extrapenínsulares franco-flamencos y alemanes[68]. En cuanto a la pintura de ángeles músicos producida en territorio español, fue especialmente fuerte la influencia flamenca, recibida principalmente por dos vías. La vía directa comprende la venida de artistas flamencos, siendo un excelente ejemplo los ángeles de la bóveda del coro alto del Real Monasterio de Guadalupe atribuidos a Juan

[65] Esteve Vaquer, J. y Menzel Sansó, C., «Iconografía musical de los siglos XIV y XV en la Catedral de Mallorca», en *Music in Art. International Journal for Music Iconography*, 27, n. 1-2, 2002, pp. 68-77. Estos instrumentos son, de izquierda a derecha: arpa de mano –con las correas que permiten colgar el instrumento al cuello–, laúd o guitarra medieval, gran salterio de doble ala –con dos rosetas–, vihuela de arco, cítola –posiblemente pensada para ser frotada con el arco, aunque aquí el ángel está afinando el instrumento–, flauta travesera, flauta dulce, un aerófono del que tan solo queda la embocadura –¿tal vez una chirimía?–, gaita y otro aerófono casi desaparecido –probablemente una chirimía, a juzgar por la pieza circular que cubre los labios del intérprete.

[66] Ballester i Gibert, J., «Los instrumentos musicales de los frescos de la Catedral de Valencia», en Vv. Aa., *Los ángeles músicos de la Catedral de Valencia*, Generalitat Valenciana, València, 2006, pp. 347-367. Los instrumentos representados son: dos trompetas naturales de tubo enroscado sobre sí mismo, un aro de sonajas de forma ovalada, una curiosa arpa salterio en forma de cítara antigua, un dulcimer –instrumento de la familia del salterio– percutido con varillas, un órgano portátil de gran tamaño con una triple hilera de tubos, un laúd, una vihuela de arco valenciana, un arpa portátil, una vihuela de mano con grandes escotaduras y hombros muy marcados, una chirimía y un doble oboe que quiere evocar el doble aulós de la Antigüedad.

[67] El programa visual de las claves de bóveda de la Lonja de los Mercaderes de Valencia y sus imágenes musicales han sido ampliamente tratados en Perpiñá García, C., «Los ángeles músicos de la Lonja de los Mercaderes de Valencia (1484 - ca. 1498). Un estudio de iconografía musical», *IMAGO. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 6, 2014, pp. 7-25. Los instrumentos que aparecen en él son: tres chirimías, tres flautas de tres agujeros, órgano positivo, órgano portátil, flauta doble, gaita, cuerno de caza, trompeta recta, trompeta en "s", 4 vihuelas de mano, 3 vihuelas de arco de diferentes características, dos laúdes, dos salterios triangulares, 3 tamboriles, 1 atabal, dos aros de sonajas y un par de tejoletas.

[68] Aldana Fernández, S., *La lonja de Valencia*, Consorci d'Editors Valencians, Valencia, 1988, p. 119.

de Flandes (1.499)[69], pintor de cámara de la reina Isabel la Católica [fig. 46]; así como los viajes de estudios a Flandes como es el caso de Lluis Dalmau quien, tras entrar en contacto con la pintura de Jan van Eyck, pinta la *Virgen dels Consellers* para el Consell de la ciudad de Barcelona en 1.445 (Barcelona, Museu Nacional de Catalunya), donde la única actividad musical es el canto con el apoyo de música escrita [fig. 47]. La vía indirecta tiene que ver principalmente con la circulación de modelos iconográficos, llegándose a crear en época bajomedieval un lenguaje hispanoflamenco con elementos italianizantes. Resulta especialmente interesante el caso de la Corona de Aragón, donde los retablos marianos con ángeles músicos debieron de ser abundantísimos, no sólo en las principales ciudades sino también a nivel local[70]. La inclusión de la música angélica en la imagen de María y sus diversos tipos iconográficos será tratada ampliamente en el correspondiente capítulo.

5. Desarrollo diacrónico del ángel músico: siglos XV-XVI

A partir de mediados del siglo XIV se observa un cambio importante en el tratamiento del ángel músico, tanto en la literatura como en el arte visual. En la literatura hay una mayor atención a las características específicas de la música de los ángeles. Aunque el canto sigue siendo la actividad más importante, se empiezan a nombrar tímidamente la participación de los instrumentos. Sirva de ejemplo la bella narración del nacimiento de Cristo según la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena, publicada en Valencia en 1.497:

> «*Acostantse la mitja nit fon aqui lo gran princep Sant Miquel ab tota la cort del cel e [...] ordena tota aquella multitut que stiguessen entorn dela excellent Senyora qui prestament devia parir ab diversos instruments de musicha de singular armonia. E sa Senyoria stava en mig agenollada ab les mans plegades los ulls al cel la cara resplandent e tota angelica. E venint Sanct Miquel agenollas davant sa altesa e crida lo gran secretari de la Senyoria Gabriel nomenat e lo princep Rafael perque los tres cantassen alegrant sa Senyoria e ans de començar demanaren de gracia a Sanct Joseph volgues fer la tenor [....]. E axi*

[69] Los instrumentos tañidos son: vihuela de arco, órgano portátil, chirimía, laúd, trompeta en "s", arpa de mano enmarcada, salterio de doble ala y rabel. Para las imágenes –que no para la identificación organológica– véase García, S., *El coro de Guadalupe. Historia y Arte*, Consejería de Cultura y Patrimonio Junta de Extremadura, Ediciones Guadalupe, 2002, pp. 128-141.

[70] Jordi Ballester ha elaborado un catálogo que incluye 131 retablos de tema mariano –la Virgen entronizada con el Niño, la Virgen de la Humildad, la Virgen de la Leche y la Coronación de la Virgen– que se conservan o, al menos, de los que se tiene constancia de su existencia gracias a antiguas fotografías. Entre ellos, también figuran obras provenientes de pequeñas localidades como Albal y Catarroja, ambos desaparecidos. Ballester i Gibert, J., «Retablos tardomedievales con ángeles músicos procedentes del antiguo Reino de Aragón. Catálogo», op. cit.

> *ells quatre començaren son cant ab solemnitat [...]. E ab aquesta melodia venint la hora e temps per lo pare eternal ordenada ixque lo Senyor del ventre virginal de la mare sua sens darli ninguna dolor deixant la verge e pura [...]»* (*Vita Christi*, 45).

Las menciones de instrumentos en la literatura fueron ganando presencia hasta que finales del siglo XV, donde ya se observa una verdadera conciencia instrumental gracias a la constante retroalimentación entre literatura y artes visuales. La producción artística muestra una evolución similar. A partir de mediados del siglo XIV, se evidencian una importancia cada vez mayor de la música instrumental, así como un tratamiento más detallista y naturalista de los instrumentos y un mayor interés por la técnica ejecutiva de sus intérpretes. Se trata de figuraciones naturalistas pero no realistas, ya que, a pesar de la paulatina introducción de instrumentos y prácticas instrumentales coetáneas, el principal objetivo del artista no era ofrecer una crónica visual de los usos musicales de su época, sino visualizar el concepto de música celeste de manera reconocible y según los cánones estéticos del momento. Algunos de los elementos que denotan este carácter conceptual pueden ya observarse en época muy temprana. Así, existen formaciones instrumentales imposibles, donde se da la ejecución simultánea de todos los instrumentos y/o se mezclan instrumentos de gran potencia sonora con otros de sonoridad suave. También pueden aparecer instrumentos totalmente anacrónicos; por ejemplo, el órgano portátil dejó de utilizarse en el siglo XV pero siguió figurando frecuentemente en las manos de los ángeles. Muchas veces, la estilización a la que son sometidos los instrumentos angélicos implica que su construcción desafíe las leyes de la física, por lo que difícilmente producirían sonido. Su peculiar configuración también puede estar sujeta a los intereses compositivos, estéticos y expresivos del artista, quien en ocasiones no duda desplegar toda su fantasía, dando lugar a curiosos instrumentos que no responden a ningún ejemplar constatado. Por último, pero no por ello menos importante, no hay que olvidar que el ángel músico es, en última instancia, un símbolo de la armonía cósmica. La discreta pero constante aparición de ángeles que, en vez de tañer su instrumento de cuerda, han sido representados afinándolo, parece constatar una vez más el significado conceptual de este tipo iconográfico. También resulta notable como, a medida que se iba desarrollando esta conciencia instrumental, los conjuntos instrumentales angélicos van ganando en número y variedad. Los aerófonos de música alta fueron adquiriendo importancia y, a partir del siglo XIV las trompetas naturales

fueron, en su mayor parte, sustituidas por tipologías que permitían la ejecución de una línea melódica, como es el caso de la chirimía.

Otro de los cambios que la figura del ángel experimentó en este momento fue su infantilización, aunque ya existía algún precedente como los pequeños ángeles tañedores de aerófonos pintados por Giotto para la Capilla Scrovegni. Los artistas del Renacimiento italiano, fascinados por los sarcófagos grecorromanos que se habían conservado, se apropiaron de la forma del *putto* −anáptero− y del *erotes* −áptero− de la Antigüedad. La decoración esculpida de estos sarcófagos presentaba temas que auguraban un feliz tránsito de las almas de los difuntos al más allá según la religiosidad pagana como Apolo y las musas y los thíasos dionisiacos y poseidónicos. Si añadimos que muchos de estos sarcófagos tenían representaciones musicales, se entiende perfectamente que, en ocasiones, los escultores del Renacimiento quisieran visualizar la música celestial a través de figuras infantiles. Este recurso tuvo mucho éxito por dos razones. Por una parte impregnaba la obra de un aspecto clásico. Por la otra, humanizaba y emocionalizaba el discurso religioso. Uno de los ejemplos más reveladores es la mal llamada *Cantoría* −pues no albergaba a los cantores, sino al órgano− esculpida en mármol por Luca della Robbia para la sacristía nueva Catedral de Santa Maria del Fiore en Florencia (1.432-1.438, Florencia, Museo dell'Opera del Duomo). Formalmente, la obra tiene el aspecto de un sarcófago romano de columnas, elevado sobre la sillería mediante ménsulas. Sin embargo, para que no existan dudas sobre su carácter cristiano, aparece inscrito en grandes letras latinas el famoso salmo 150. No es de extrañar que el salmo escogido sea el más musical de todos, pues la música es el tema clave de los relieves que lo decoran. Cada relieve de la parte superior muestra un animado grupo de adolescentes vestidos *all'antica* en el que tres de ellos tañen los instrumentos mencionados en el salmo, de manera que, aproximadamente, cada escena ilustra un versículo: las tubas representadas como grandes trompetas rectas, salterios trapezoidales, unos extraños cordófonos que parece haber surgido de la imaginación del artista y que tal vez estén evocando la cítara grecorromana[71], tamboril y flauta. Es posible que la intención sea visualizar el Antiguo Testamento bajo un clasicismo ideal, netamente cristiano. En la parte inferior, entre las ménsulas, aparecen figuras infantiles también a la manera romana pero semidesnudas que realizan las

[71] Se trata de cordófonos con cuatro órdenes dobles, caja de resonancia piriforme, clavijero plano con nueve clavijas finalizado en una cabecita decorativa y un ancho mástil del que sobresalen cuatro botones que no parecen cumplir ninguna función acústica.

actividades musicales mencionadas: danzas, instrumentos de cuerda –arpa y laúd– y órgano, membráfonos con sonajas y címbalos. Como puede observarse, la evocación de la Antigüedad clásica no se hace a través de una recuperación arqueológica de los instrumentos mostrados en los sarcófagos, sino representando instrumentos coetáneos o, al menos, fácilmente reconocibles por los fieles de la época. El canto ocupa un lugar de primera importancia, pues los gestos y la apertura de la boca de todos los personajes denotan una actividad canora. A estos relieves se añaden otros dos laterales donde aparecen sendos grupos de muchachos vestidos con túnicas y calzados clásicos que portan un libro y despliegan un rollo, quedando claramente identificados como cantores. Algunos estudiosos han interpretado estos dos paneles como un reflejo de los salmos e himnos que las confraternidades de adolescentes florentinas entonaban los días festivos[72]. La danza también resulta un elemento clave observable tanto en las posiciones adoptadas por algunos muchachos como en el ritmo compositivo de la obra. Se trata, pues, de una visualización de la alabanza musical a la divinidad a través de la música terrena –los adolescentes músicos– y la celestial –los niños cantores e instrumentistas–, revistiendo al canto de una mayor dignidad como le correspondía a la actividad musical por excelencia. Ahora bien, ¿cuál es la verdadera naturaleza de los niños músicos de la parte inferior? Es evidente que se trata de personajes que no pretenden reflejar la realidad musical, sino un concepto mucho más elevado como es el de la música celeste. Sin embargo, solo dos de ellos –en la lastra de los membranófonos– presentan alas [fig. 48], por lo que no resulta fácil calificarlos sin más como ángeles músicos. Aun así, la famosa *Cantoría* de la Catedral de Florencia debió de servir de fuente de inspiración para muchos otros artistas interesados en la representación de la música angélica. El primero de ellos fue Donatello, a quien poco después se le encargó otra *Cantoría* para la Sacristía vieja de la misma Catedral con la finalidad de que formara pareja con la anterior. (1.433-1.439, Florencia, Museo dell'Opera del Duomo). A diferencia de della Robbia, los muchachos de Donatello sí que son claramente ángeles, pues tienen alas. Sin embargo, el elemento musical resulta mucho más ambiguo y sólo queda sugerido en la frenética danza que interpretan los pequeños cogidos de las manos, como ocurría en uno de los relieves de la *Cantoría* de della Robbia. Donatello finalmente esculpiría unos pocos instrumentos musicales –un pandero con sonajas y un aerófono de concha– en manos de los angelotes danzarines

[72] Mode, R. L., «Adolescent 'confratelli' and the Cantoria of Luca della Robbia», *The Art Bulletin,* 68, 1986, p. 68.

del púlpito externo de la Catedral de Prato (1.428-1.438, Prato, Museo dell'Opera del Duomo) [fig. 49]. Entre 1.449 y 1.457, el también florentino Agostino di Duccio escogió el tema de los ángeles-niños, algunos de ellos con instrumentos musicales, para decorar los pilares de dos de las capillas del Templo Malatestiano en Rímini: las llamadas salas *de los ángeles* y *de los juegos infantiles*. Las semejanzas con la *Cantoría* de della Robbia son evidentes: el aspecto formal se halla muy influenciado por los relieves de los sarcófagos grecorromanos pero los instrumentos son mucho más próximos a la realidad de los fieles[73]. Una de las razones para representar este tema, derivado de los sarcófagos romanos, debió de ser el carácter funerario de dichas las capillas. Muy pronto, los ángeles músicos de aspecto infantil también pasan a la gran pintura, especialmente al pie de las *Madonne* entronizadas, siendo un buen ejemplo la *Virgen de la orquesta* de Giovanni Boccati (ca. 1.450 Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria)[74] [fig. 50]. Con la invención de la *sacra conversazione*, los ángeles músicos niños adquirirán una gran popularidad en el arte italiano, empezando tal vez por otra obra de Boccatti conservada en el mismo museo (*la Virgen de la pergola*, 1.446)[75] y el *Tríptico de Santa Maria Gloriosa dei Frari* de Giovanni Bellini (1.488, Venecia, Iglesia dei Frari)[76] [fig. 51]. Durero los tomó para la tabla central del *Heller Altar*, pintado para la iglesia dominicana de Frankfurt (ca. 1.508, Frankfurt, Historisches Museum)[77] [fig. 52] y en las primeras décadas del siglo XVI, la variante infantil del ángel músico se extendió rápidamente por el área franco-germánica e hispánica. Así, hacia 1.520 lo encontramos en una *Natividad con San Lorenzo y Santa Catalina* de Jacob Cornelisz van Oostsaanen (1.512, Nápoles, Museo e Galleria Nazionale di Capodimonte)[78] [fig. 53], y hacia 1.530 ya aparecen angelitos mofletudos tañendo sus instrumentos en la *Natividad* de Juan Correa de Vivar (1533-1535, Madrid, Museo del Prado)[79]. En resumidas cuentas, podría decirse que estos ángeles-bebé con

[73] Entre otros instrumentos, aparecen vihuelas de arco, arpa de mano, órgano portátil, laúd, salterio, trompeta en "s", gaita, pandero con sonajas y chirimía.
[74] De izquierda a derecha y de arriba a abajo aparecen: laúd, pandero con sonajas, címbalos, cordófono frotado con arco –con caja de resonancia piriforme y mango en forma de hoz− similar a un rabel pero apoyado sobre el hombro, gaita, arpa de mano enmarcada, órgano portátil y dulcimer.
[75] Con canto, arpa y laúd.
[76] Con laúd y flauta dulce.
[77] Con laúd, campana de mano y arpa.
[78] Presenta un extenso y variado orgánico. En el nivel superior: grupo de canto, zanfoña, vihuela de arco y laúd. Más abajo: dos chirimías, arpa, zanfoña y trompeta. Más abajo: chirimía y laúd. Tras la Sagrada Familia: trompeta recta, trompeta en "s" y pareja de cantantes. Ante la Sagrada Familia: dos trompetas rectas, laúd y flauta dulce.
[79] El grupo de la derecha tañe tres chirimías, y el de la izquierda un aro de sonajas, un laúd y un rabel.

sus instrumentos en miniatura conocieron en el siglo XVI un gran auge en toda Europa, continuando su popularidad durante todo el Barroco.

Paralelamente, algunos artistas italianos representan ángeles músicos con los pies sobre la tierra, figurándolos con un tamaño y edad semejante al resto de las figuras y dotándolos de un aspecto más humano. Estos ángeles aparecen normalmente cantando y tañendo instrumentos coetáneos, como ocurre en la inacabada *Natividad* de Piero Della Francesca (1.470-1.485, Londres, National Gallery) [fig. 54], de la que se ha dicho que refleja los usos musicales de la religiosidad popular del momento, concretamente las *laude* entonadas con el acompañamiento del laúd por las confraternidades urbanas[80]. Este tratamiento resultará mucho más afín a una nueva corriente artística que reacciona contra la Reforma protestante (ca. 1.517) y expresa los postulados dogmáticos y la mayor carga adoctrinadora exigida por el Concilio de Trento (1.545-1.563). Se introducen así nuevos recursos en el arte visual como el clasicismo, la monumentalidad, la atención a la anatomía de la figuras, el uso de perspectivas ilusionistas y efectos como el escorzo. El ángel músico gana en monumentalidad y naturalismo, al tiempo que se hace patente la individualización de los intérpretes y su técnica musical. También se busca representar una variedad aún mayor si cabe de instrumentos, prestando gran atención a las características físicas que les permiten producir el sonido y que exigen una determinada ejecución práctica. Este tratamiento, continuación lógica de lo que ya estaba pasando desde inicios del siglo XV, refleja seguramente la importancia alcanzada por la música instrumental y el interés por la adquisición de nuevos instrumentos entre las clases altas, lo que significó un impulso para la innovación y la experimentación organológica. Es por ello que muchas veces los artistas dan rienda suelta a su imaginación, creando fantasiosos ejemplares que incluso llegan a desafiar las leyes de la física y la acústica. Un lugar privilegiado para estos amplios conjuntos instrumentales serán las grandes cúpulas de los templos, con sus perspectivas ilusionistas. Clara muestra de todo ello es la *Asunción de la Virgen con concierto de ángeles* que Gaudenzio Ferrari pintó entre 1.534 y 1.538 en la cúpula del Santuario de Santa Maria dei Miracoli en Saronno [fig. 55] con bailes, cánticos y 56 instrumentos entre los cuales varios no se corresponden con ningún ejemplar constatado en tierra[81]. Discernir si

[80] Bosseur, J., op. cit., p. 33.

[81] Véase Winternitz, E., op. cit., pp. 137-138. Algunos de los instrumentos reconocibles son: órgano positivo, órgano portátil, chirimías, bombarda, salterios –diferentes formas–, siringa, panderos con sonajas, timbal, tambores, vihuelas de arco y de mano –diferentes formas–, viola de gamba, laudes,

estamos ante experimentos de la época que no tuvieron una continuación o si simplemente se trata de invenciones pictóricas de Gaudenzio Ferrari, no es tarea fácil. No obstante, seguramente el principal objetivo del artista no era ofrecer el repertorio organológico del momento, sino visualizar el concepto de música celestial; ello explicaría que los cordófonos aquí representados carecen de cuerdas y por lo tanto su sonido su sonido no responde a las leyes físicas terrenales. Podría pensarse que Ferrari no las pintó porque difícilmente iban a ser visibles desde el suelo. Sin embargo hay que decir que, aunque la música angélica fue un tema muy querido por este autor, nunca representó las cuerdas de los instrumentos que portan sus ángeles.

Tras el Concilio de Trento, la presencia de los ángeles músicos se hace notable en los grandes temas reivindicados por la doctrina católica. Se los suele incluir en los rompimientos de Gloria que aparecen en imágenes de la Virgen y los santos, con una función exaltadora y proselitista. Un ejemplo temprano de este nuevo lenguaje artístico es la obra del Greco, donde los ángeles músicos que surgen entre nubes y resplandores vendrían a significar la presencia divina, tal y como ocurre en el *Martirio de San Mauricio* (1.580-1.582, Madrid, Museo del Escorial), donde ofrecen un sobrio concierto de canto, flauta dulce y laúd [fig. 56]. La recurrente presencia de la música angélica en programas visuales que fueron concebidos en los círculos más cercanos a las ideas tridentinas, evidencia la función proselitista de este tipo iconográfico. El ángel músico prolifera en la decoración de los templos. Bóvedas, cúpulas y las partes altas de los muros representan abigarrados conciertos que evocan esa Gloria celestial que algún día alcanzarían aquellos que siguen los postulados de la verdadera fe. Obras como los frescos de la bóveda del Real Colegio Seminario de Corpus Christi en Valencia (Bartolomé Matarana, ca. 1.598-1.605/6)[82] [fig. 57] o la *Asunción* de Santa Maria in

címbalos, arpas de mano –diferentes formas, entre ellas una en forma de "D" ¿tal vez evocando al Rey David?−, flautas dulces –en ocasiones tocadas por pares−, triángulo, rabel, flauta de tres agujeros y tambor de cuerdas, flauta travesera, cornetas renacentistas. Entre los instrumentos que parecen haber surgido de la imaginación del artista destacan: grandes aerófonos de viento metal de tubo enroscado, una curiosa viola de rota, un cordófono que parece evocar la cítara clásica, un híbrido entre flauta dulce y vihuela de arco que difícilmente podría producir el sonido deseado, otro híbrido entre vihuela de arco y siringa igualmente fantástico, una gaita con doble puntero y dos roncones y un aerófono con forma globular en el centro.

[82] Se trata de una bóveda dividida en cuatro cuadrantes que Greta J. Olson ha estudiado, identificado cantos con música escrita, un cordófonos frotados de diferentes tamaños, la flauta de tres agujeros acompañada por el tambor de cuerdas, harpa, virginal, aro de sonajas, címbalos, flauta dulce, chirimías, una lira da braccio de gran tamaño o *lirone*, laúd, órgano portátil, sacabuche, corneta renacentista, aros de cascabeles, gaita, flauta y tamboril. Véase J. Olson, G., «Angel musicians, instruments and late sixteenth-century Valencia (Spain)», *Music in Art*, 27, n.1-2, 2002, pp. 52-. Greta J. Olson identifica cantos con música escrita, un cordófonos frotados de diferentes tamaños, la flauta de tres agujeros acompañada por el

Agro en Pallanza (Aurelio Luini y Carlo Urbino, 1.576-1.577)[83] [fig. 58] ha sido calificadas como *conciertos manieristas*. Según el musicólogo Rodolfo Baroncini, el concierto manierista del Cinquecento se caracteriza por el aspecto decorativo, artificioso y teatral de sus instrumentos, prevaleciendo la distorsión y la invención fantástica sobre la estricta imitación de la realidad[84].

Sin embargo, resulta complicado establecer qué es un concierto manierista, ya que por las mismas características, también podríamos incluir dentro del manierismo la cúpula de Gaudenzio Ferrari (1.534-1.538), e incluso a la *Asunción de la Virgen* de Filippino Lippi (1.488-1.493, Roma, Santa Maria Sopra Minerva, Capilla Carafa) [fig. 59], bastante anterior en cronología. Sobre esta última contamos con mucha información que puede ayudar a comprender la delgada línea que existe entre la vida musical renacentista y su evocación ideal en el arte sacro. La obra se estructura según un esquema compositivo de gran originalidad. En la mitad inferior se alza un fingido templete a modo de casa de María, en cuyo interior se ha figurado la Anunciación con el cardenal Oliviero Carafa presentado por santo Tomás de Aquino Domingo. A ambos lados, en el exterior se ha querido evocar la muerte de María figurando su sarcófago y, en torno a él a los apóstoles que alzan los ojos para contemplar el milagro que se desarrolla arriba. Sobre el templete se dispone una estructura cuadrangular cubierta con una tela que parece evocar, una vez más, la tumba de la Virgen[85]. De ella surge, sobre una nube empujada por los ángeles, la monumental figura se la asunta, rodeada de seis músicos celestiales. En sus manos aparecen curiosos instrumentos que remiten a otros ejemplares propios de la tradición visual de la época, aunque en ellos también queda patente el gusto por la experimentación organológica y una pretendida búsqueda de lo artificioso y lo excepcional. Así, de izquierda a derecha se observan un par de címbalos entrechocados o un pandero con sonajas –el fresco está muy deteriorado en esta zona–, una trompeta de varas o sacabuche –instrumento bastante moderno en aquel entonces–,

tambor de cuerdas, harpa, virginal, aro de sonajas, címbalos, flauta dulce, chirimías, una lira da braccio de gran tamaño o *lirone*, laúd, órgano portátil, sacabuche, corneta renacentista, aros de cascabeles, gaita, flauta y tamboril.

[83] Además del canto, aparecen el órgano positivo, el laúd, el arpa de mano, dos vihuelas de arco, dos violas de gamba, flauta travesera, chirimías, trompetas rectas y una trompeta en "s" o sacabuche.

[84] Baroncini, R., «A mannerist angelic concert: the Assumption of S. Maria in Agro at Pallanza» *RIdIM/RCMI Newsletter*, 21, n. 2, 1996, p. 41.

[85] De hecho, hay una serie de alusiones funerarias, la principal de las cuales es otorgar al corredor que tras el arcángel Gabriel la apariencia del interior de la cámara fúnebre del propio cardenal, adyacente a la capilla analizada. Véase Geiger, G. L., «Filippino Lippi's Carafa 'Annunciation': theology, artistic conventions and patronage», *The Art Bulletin*, 63, n. 1 (mar.), 1981, p. 71.

una larga flauta de tres agujeros que se toca simultáneamente a un tambor de cuerdas cuya caja de resonancia presenta escotaduras, un par de nácaras decoradas con largas tiras de colores, un idiófono similar al triángulo pero con forma de pentágono y con dos aros móviles en su extremo, y una gaita con el puntero y el soplete unidos por una pieza y dos grandes roncones de terminación abocinada que recuerdan a trompetas. La decoración de bandas blancas y rojas de la tela de las nácaras y el fuelle de la gaita es una clara alusión al escudo del propio Carafa, representado sobre las impostas del arco que enmarca el fresco. Varios autores han señalado que el peculiar *ensemble* remite más a un festival o un desfile que a una *performance* sacra[86]. Olivierio Carafa había dirigido en 1.472 la flota papal de Sixto IV contra los turcos en la guerra turco-veneciana, tomando la ciudad de Smyrna, por lo que no sería descabellado ver también en estos ángeles una celebración de su victoria militar[87]. Para más inri, se sabe que el cardenal Pietro Riario, nieto de Sixto IV, ofreció en su palacio un gran banquete para festejar el retorno del cardenal Carafa, seguido de varias *moresche*, esto es: de danzas militares de connotaciones exóticas y orientales[88]. Volviendo a los instrumentos musicales representados por Lippi, de ellos no puede decirse que no existieran en tiempos de Carafa bajo ésta o similares formas. Lo que sí es seguro es que no se encontraban entre los más comunes del momento y que por ello se ubican en un contexto de experimentación e innovación organológica propio de los más selectos círculos intelectuales del momento; un ambiente cultural que el cardenal Carafa, protector de humanistas y mecenas de las artes, conocía muy bien[89].

Así pues, en los conciertos manieristas del Cinquecento, cabe señalar el naturalismo con el que los instrumentos son descritos, tanto en sus aspectos físicos como en los particulares de su interpretación. Nos hallamos, pues ante auténticos objetos sonoros

[86] Gill, M. J., *Angels and the order of Heaven in Medieval an Renaissance Italy,* Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 131.

[87] En la capilla aparecen motivos decorativos que posiblemente aludan a la vistoria militar, como por ejemplo la proa del barco que aparece sobre las decoraciones a candelabro del muro derecho. Véase Geiger, G. L., *Filippino Lippi's Carafa Chapel: Renaissance Art in Rome*, Sixteenth Century Journal Publ., Kirksville, 1986, p. 170.

[88] Conocemos este particular gracias una carta de Lodovico Genovesi, en la que se refiere a este espectáculo con estas palabras: *«E ne la corte era aparechiato uno carro triumphale, del quale usivano a una una persone che fecero la morescha».* Citado en Forrest, J., *The history of Morris Dancing, 1458-1750,* University of Toronto Press, Toronto, 1999, p. 79. Véase también Tozzi, L., «A proposito della moresca dell'orfeo di Monteverdi», en Padoan, M. ed., *Affetti musicali. Studi in onore di Sergio Martinotti,* Vita e Pensiero, Milano, 2005, p. 51

[89] El patrocinio cultural de Oliviero Carafa ha sido tratado en Strazzullo, F., «Il Card. Olivierio Carafa Mecenate del Rinascimento», *Atti dell'Accademia Pontaniana,* N.S, 14, 1965, pp. 1-24. Referencia bibliográfica citada en Geiger, G. L., op. cit., p. 70.

construidos al detalle con la intención de visualizar una determinada impresión auditiva. Sin embargo, y como bien señala Baroncini, estas recargadas agrupaciones musicales distan mucho de reflejar la realidad coetánea. Tal vez la gran excepción sean los reducidos *ensembles* del Greco, que, sin ser del todo realistas, consiguen representar un momento concreto de la interpretación musical. Esto se observa sobre todo en la *Anunciación* conservada en el Museo del Prado de Madrid (ca. 1.596-1.600) [fig. 60]. En ella, sus ángeles músicos conforman un armonioso grupo de cámara con algunos instrumentos muy modernos para la época como es el caso de la espineta pentagonal y la *viola de gamba baja*[90] y otros más tradicionales como el laúd, la flauta y el arpa. Pero el naturalismo excepcional de esta obra no se halla en la elección del orgánico, sino en haber sabido captar un momento concreto de la *performance* angélica. Así, el flautista ha dejado de insuflar la flauta espera el momento concreto para tañer de nuevo, por lo cual dirige la mirada hacia la viola que, junto la espineta, ejecutaría el bajo continuo. Por su parte, el cantante –identificado con un libro de partituras que indica el carácter culto de la música de los cielos− también permanece callado y marca el ritmo para quienes están tocando. La composición sugiere, en fin, una cantata de inicios del Barroco, en la que el canto realiza la melodía acompañado por unos pocos instrumentos –o siendo respondido por algunos de ellos− y con el apoyo rítmico y armónico del bajo continuo[91].

6. Desarrollo diacrónico del ángel músico: siglos XVII-XVIII

Ya en pleno Barroco, la música angélica de las cúpulas conoce un, aún si cabe, mayor esplendor junto a todo el discurso dogmático de la Contrarreforma hecho imagen: la Trinidad, la Virgen María y todo su séquito de profetas, santos, ángeles y bienaventurados que se congregan sobre nubes luminosas e inalcanzables debido a la cuidada perspectiva ilusionista. En muchas ocasiones, estos marcos celestiales y musicales funcionan como telón de fondo para mostrar los grandes temas

[90] Se ha tratado de sustituir este italianismo por el término español: vihuela de arco baja o violón. Sin embargo, la vihuela de arco suele asociarse al instrumento frotado con arco de dimensiones mucho menores, mientras que el término violón sólo empezará a empelarse a partir del siglo XVII. Por lo tanto, se ha decidido mantener la denominación *viola de gamba* o *vihuela de arco de conjunto,* tal y como aparece contemplada en Terence Ford. Véase Koldo Ríos, A. trad., op. cit., p. 37.

[91] El naturalismo –que no realismo− de la composición podría explicarse en parte por el interés personal del Greco hacia la música. En los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* de Jusepe Martínez se menciona que el pintor disponía en su casa de «músicos asalariados para, cuando comía, gozar de toda delicia». Véase Sopeña Ibáñez F. y Gallego Gallego, A., *La música en el Museo del Prado*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1972, p. 93.

contrarreformistas, especialmente aquellos que ratificaban la importancia de la Virgen María, representando simultáneamente su Asunción, su Coronación y su Inmaculada Concepción antes del inicio de los tiempos[92], como ocurre en la *Asunción de la Virgen* realizada por Pier Antonio Bernabei llamado "della Casa" para la Iglesia de Santa Maria del Quartiere en Parma (1.626-1.629)[93] [fig. 61]. En estas obras, la música celestial no sólo procede de los ángeles, sino también de las almas de los bienaventurados. Suelen aparecer también los dos personajes tradicionalmente asociados a la música sacra: El Rey David músico, normalmente tañendo su arpa, y santa Cecilia con su órgano eclesiástico. La aparición conjunta de ambos personajes obedece al patronazgo sobre el arte musical adquirido oficialmente por santa Cecilia en 1.585 a través de la bula papal *Rationi congruit* emitida por Sixto V, así como por el interés en llevar a cabo la llamada reforma palestriniana, impulsada desde el Vaticano con el fin de ejercer un control efectivo sobre la música litúrgica y "purificarla" de elementos poco ortodoxos[94]. Igualmente importante es la aparición de la música angélica en imágenes que exaltan los sacramentos en general y la Eucaristía en particular: véase por ejemplo *Los desposorios de la Virgen* de Gerard Seghers (1.591-1.651) (Amberes, Koninklijk Museen voor Schone Kunsten)[95] [fig. 62] y el anónimo sienés próximo a Bartolomeo Nerón "il Riccio" conocido como *La adoración del sacramento* (s. XVI, Arcidosso, Iglesia de San Leonardo)[96]. Es muy posible que, en muchos de estos casos, los ángeles músicos pierdan gran parte de su significación cosmológica y pasen a ser un tema decorativo que dota de mayor esplendor al ceremonial celeste sobre el que se recorta toda la carga dogmática de la doctrina católica.

Durante el siglo XVII y la primera mitad del XVIII, la música de los cielos aparece asociada, más que nunca, al poder de la Iglesia oficial y de la monarquía absoluta. Una

[92] Ferrari-Barassi, E., «Representations of Paradise in seventeenth-century Italian art», en *RIdIM/RCMI Newsletter*, 18, n. 1, 1993, p. 9.
[93] Entre otros instrumentos aparecen laúd, bombarda, chirimía, vihuela de arco, flauta dulce, címbalos, órgano positivo –tañido por santa Cecilia– y arpa –tañida por el Rey David. El *ensemble* completo es analizado en el capítulo de la narración evangélica, concretamente en el apartado de la Asunción (*assumptio corporis*) de la Virgen.
[94] La bula *Rationi congruit* marca la fundación de la Academia Nacional de Santa Cecilia, desde donde quería llevarse a cabo la reforma de la música sacra pretendida desde la oficialidad eclesiástica. De ella también formó parte el compositor Giovanni Pierluigi da Palestrina (ca. 1.515 – 1.594) Sobre la figura de santa Cecilia y su patronazgo sobre la música véase: Staiti, N., *Le metamorfosi di santa Cecilia. L'immagine e la música,* Bibliotheca Musicologica, LIM - Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2002; Mirimonde, A. P. de, op. cit.; y Connolly, T., *Mourning into joy. Music, Raphael and Saint Cecilia*, Yale University Press, New Haven and London, 1994.
[95] Con canto, aro de sonajas, vihuela de arco, flauta dulce y arpa.
[96] Imagen reproducida en Serravalle, L., op. cit., Tav. 11-GR.

obra tardía que conjuga perfectamente estos dos aspectos es el fresco pintado entre 1.692 y 1.693 por Luca Giordano para la escalera principal del Real Monasterio de El Escorial, llamado *La Gloria de la Monarquía Hispánica*. En él se utilizan todos los recursos del ilusionismo barroco para representar, como si se tratase de una prolongación de la arquitectura, una balaustrada a la que se asoma el rey Carlos II acompañado por su esposa Ana de Neoburgo y su madre Mariana de Austria. El rey alza el brazo en actitud de presentar a las ilustres mujeres la fastuosa gloria que desarrolla sobre ellos. En el centro, sobre una escalera de nubes, aparece la Trinidad acompañada de la Virgen María. Multitud de santos, ángeles y virtudes la adoran conformando una composición de círculos concéntricos, ascendentes en espiral. Ante la Trinidad destacan varios santos que fueron reyes, entre ellos los españoles san Hermenegildo y san Fernando. En sus proximidades también se hallan los santos titulares del monasterio, san Lorenzo y san Jerónimo. Éste último presenta a los primeros monarcas Habsburgo españoles: Carlos V, quien ofrece a la divinidad sus coronas imperial y real, y su hijo Felipe II, quien hace lo mismo con un globo terráqueo que simboliza la extensión de su imperio. La composición queda enmarcada por las figuras de las virtudes cardinales –Justicia, Fortaleza, Templanza, Prudencia– y la alegoría de la Monarquía, entre otras[97]. En definitiva una obra que pretende visualizar el poder absoluto del monarca y su derecho divino a gobernar, legitimando la continuación dinástica en un momento en el que ésta presentaba grandes dificultades derivadas de la condición estéril del rey. Este grandilocuente discurso cuenta también con la participación de la música celeste: cuatro grupos de ángeles músicos aposentados sobre las nubes rodean el rompimiento de gloria, hallándose uno de estos grupos bastante próximo al monarca [fig. 63]. Además del canto, aparece un reducido elenco de instrumentos que han sido representados repetidas veces: bajón –instrumento que no suele aparecer en manos angélicas–, corneta, aerófono de tubo cónico y doble lengüeta –probablemente una chirimía de reducidas dimensiones y sonido agudo–, vihuela de arco, viola de gamba y laúd. Parece, además, existir un interés por vincular la música de los ángeles con la práctica musical litúrgica escurialense o, al menos, con la música interpretada allí en ocasiones especiales. Prueba de ello es el lienzo de *La Adoración de la Sagrada Forma* de la sacristía, pintado por Claudio Coello hacia 1.685 para ocultar la exposición del

[97] Sobre la decoración de la bóveda de la escalera principal, véase Portela Sandoval, F. J., «La obra pictórica de Lucas Jordán en El Escorial», en Campos y Fernández de Sevilla, F. J. coord., *El Monasterio del Escorial y la pintura*, actas del Simposium, 1/5-IX-2001, Madrid, 2001, pp. 356-364.

tabernáculo que la contenía[98]. En él se muestra a Carlos III en la ceremonia de su traslado celebrada en 1.684 en la propia sacristía. Al fondo aparece la capilla musical conformada por clérigos que, al son de un órgano realejo, cantan y tañen el bajón y la corneta. Además, cabe añadir que, gracias a varios inventarios escritos en 1.559, 1.571 y 1.602 sabemos que todos los instrumentos representados por Giordano ya eran utilizados en la corte española en época de Felipe II[99].

El papel adoctrinante ejercido por los ángeles músicos durante estos siglos fue especialmente intenso en Hispanoamérica, donde había que evangelizar rápidamente a la población indígena. La música, junto con las artes visuales, cumplió un papel clave en dicha evangelización. Algunos autores como Salvador Moreno han destacado la influencia de las ideas de san Ambrosio de Milán sobre los misioneros españoles. San Ambrosio, quien habría convertido y bautizado a san Agustín de Hipona en el 387, instaba a fascinar al pueblo «con el encanto melódico de los himnos»[100]. Prueba de la importancia del pensamiento musical ambrosiano entre las órdenes religiosas asentadas en Iberoamérica es un óleo del siglo XVII o XVIII conservado en el Convento de la Merced de Cuzco donde se representa el bautismo de san Agustín pues, sobrevolando la escena, una pareja de ángeles tañen el arpa y la viola de gamba [fig. 64]. En el Nuevo Mundo, la música contribuía a crear ritos y costumbres cuyo fin último era organizar la vida de las llamadas "reducciones de indios" e impulsar el adoctrinamiento católico de los nativos en las iglesias[101]. Sabemos que la educación musical en la América colonial fue introducida en 1.609 por el Padre Diego Torres, obteniendo buenos resultados entre muchos de los indígenas, los cuales aprendieron prontamente a cantar, tañer y construir todo tipo de instrumentos, revelándose de esta manera la música como un eficaz instrumento de catequesis colectiva[102]. De hecho, el entusiasmo musical de los nativos debió de ser tal que los gobernantes se vieron obligados a limitar la presencia de la música en el interior de las iglesias, reduciendo el número de cantantes y llegando a

[98] Para más información sobre el lienzo y los retratos de personajes pertenecientes a la corte de Carlos II que éste contiene véase Mediavilla Martín, B., *La Sagrada Forma del Escorial,* Ediciones Escurialenses, Real Monasterio del Escorial, Madrid, 2001.
[99] Bordas Ibáñez, C., «'E cosas de música': instrumentos musicales en la corte de Felipe II», en Robledo Estaire, L. et alii ed., *Aspectos de la cultura musical en la corte de Felipe II,* Patrimonio Musical Español, Fundación Cajamadrid, Editorial Alpuerto, Madrid, 2000, pp. 215-270.
[100] Moreno, S., *Ángeles músicos en México,* ediciones de la Revista de Bellas Artes, México, 1957, p. 10.
[101] Waisman, L. J., «La música en la definición de lo urbano: los pueblos de indios americanos» en Vv. Aa., *Música y cultura urbana en la Edad moderna,* Publicacions de la Universitat de València, 2005, pp. 159-175.
[102] Santarelli, C., «Il freggio con angeli musicanti di Trinidad e la musica nelle missioni gesuitiche del Paraguay», *Music in Art,* 28, 2003, p. 120.

prohibir que se tocara en ellas otro instrumento que no fuera el órgano[103]. Estas medidas, recogidas en el Concilio Mexicano de 1.555 y ratificadas en una cédula real enviada pocos años después, no impidieron, claro está, la existencia de una notable actividad musical en torno a procesiones, danzas y otros eventos paralitúrgicos[104]. El intenso ambiente catolizante-musical vivido por las nuevas comunidades junto con la ausencia forzada de instrumentos en el espacio estrictamente litúrgico explica la proliferación de iconografía musical en las iglesias, los monasterios y los conventos fundados por las órdenes religiosas[105]. De esta manera, el tipo del ángel músico comenzó a abundar en los coros y en las cumbres de los órganos −las únicas modalidades musicales permitidas en el oficio litúrgico− pero también en claustros y sacristías. En las pinturas mexicanas con ángeles músicos realizadas durante los siglos XVI y XVIII se observa una recepción simultánea de todos los instrumentos, de manera que conviven sin distinción aparente los grandes aerófonos con los instrumentos de música baja, y los instrumentos tradicionales e incluso anacrónicos aparecen junto con nuevas invenciones como la guitarra. Este es el caso de una de las primeras imágenes novohispánicas que representan la música celeste: los diminutos ángeles músicos del fresco de la *Muerte de la Virgen* realizado para el claustro bajo del Convento Agustino de San Andrés en Epazoyucán (Juan Gerson atr., s. XVI), donde aparecen tres sacabuches, una bombarda, la guitarra y el órgano. Pero también ocurre en otras obras como la *Asunción de la Virgen* esculpida por Nicolás Jiménez en 1.687 para la puerta principal de la Catedral de México, con un orgánico compuesto por un gran aerófono, el arpa y la vihuela de mano [fig. 65]. Que la práctica de la música y su representación mediante el tipo ángel músico también tuvo un papel conciliador en la escena colonial lo demuestra la aparición de ángeles con rasgos autóctonos. Tal vez el mejor ejemplo de ello es el *Niño Jesús con ángeles músicos* de Juan Correa de Miranda (1.646-1.716/7), conservado en el Museo Nacional de Arte de México. En el lienzo, los ángeles niños han descendido a tierra para cantar y tañer sus instrumentos en torno a Cristo niño, quien sostiene un libro de partituras y alza la mano para dirigirlos [fig. 66]. La pequeña orquesta está conformada por un pequeño aerófono de tubo cónico y doble lengüeta −que bien podría ser chirimía de pequeño tamaño, una dulzaina, un primitivo oboe o instrumento similar−, una vihuela de arco de grandes dimensiones, un laúd, un par de

[103] Moreno, S., op. cit., p. 13.
[104] Starner, R., «Two mexican 'bajones': images of a double reed instrument in rural Michoacán», *Music in Art*, 31, n. 1-2, 2006, pp. 105-119, p. 105.
[105] Moreno, S., op. cit., p. 13.

pequeños timbales o nácaras y un aerófono natural de concha, estos últimos tocados por ángeles de piel y cabellos oscuros. Parece ser que Correa se inspiró en un grabado realizado Wenceslaus Hollar y Peter van Avont −artistas activos en Amberes durante la primera mitad del XVII− modificándolo. El grabado, titulado *Concierto de querubines en la Tierra*, muestra una composición y orgánico similar, destacando un angelito de piel y cabellos oscuros que tañe una corneta[106]. Correa convirtió al querubín central en Jesús niño, eliminando sus alas, dotó al ángel moreno de rasgos indígenas, modificó su instrumento y también proporcionó rasgos autóctonos al pequeño percusionista −nótese, pues, que los ángeles claramente mulatos son aquellos que tocan los instrumentos de menor categoría. Para acabar de americanizar la obra, Correa incorporó música escrita en el libro que sostiene el Niño, y que ha sido identificada como el *Canon tres in unum. JHS, Maria, Joseph*, usado en una misa de 1.714. Otro angelito añadido por el pintor sostiene la parte de tiple de un himno que se cantaba en la festividad de san José[107]. Al contrario que en Europa, el arte colonial no considera que unos instrumentos resulten más adecuados que otros para unos contextos determinados. Para la población iberoamericana, los instrumentos que tañían los ángeles tenían un mismo significado: eran la expresión del poder de la Iglesia católica y su acercamiento afectivo a través de la música, poderosa herramienta de conversión religiosa. De esta manera, el tipo del ángel músico se extendió rápidamente allí donde llegó la acción colonizadora. Un ejemplo tardío es el famoso friso con ángeles músicos de la iglesia mayor de la misión jesuítica de Trinidad en Itapúa, Paraguay, datada hacia el 1.730 y actualmente en ruinas [fig. 67]. En él se representaron instrumentos tan variados como el clavicémbalo, el órgano, el bajón, la chirimía, la corneta, las maracas, el violón, la vihuela de mano, la vihuela de arco, el arpa y el laúd[108], flanqueando muchos de ellos la figura orante de la Inmaculada, repetida varias veces. En el caso del ángel arpista, se evidencia la influencia autóctona, tanto en el tipo de arpa como en su peculiar praxis ejecutiva, ya que se tañe en posición inclinada y apoyada sobre el hombro del intérprete.

A partir de mediados del siglo XVII el arte visual sacro, y especialmente la pintura, empieza a representar conceptos mucho más complejos y abstractos mediante

[106] Se conservan ejemplares de este grabado en la National Gallery de Praga y en el Philadelphia Museum of Art.
[107] Soler Frost, J. ed., *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España Tomo II*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2004, p. 192.
[108] Véase Santarelli, C., «Il freggio con angeli musicanti di Trinidad e la musica nelle missioni gesuitiche del Paraguay», op. cit., p. 119.

abigarradas composiciones impregnadas de una fuerte retórica. De esta manera se suceden imágenes de Triunfos de la Iglesia, adoración de los sacros nombres, fundaciones de órdenes y alegorías religiosas que se hallan estrechamente relacionadas con el espíritu triunfante y propagandístico de la Contrarreforma católica y que son especialmente abundantes en el arte hispanoamericano. En ellas también participan los ángeles músicos como parte del complejo ceremonial celestial que, o bien se despliega sobre estas escenas como testimonio de la presencia divina, o bien desciende a tierra para ratificar el carácter excepcional de ciertas personalidades y/o episodios sacros. Mucho podría decirse de esta nueva etapa del ángel músico y su contribución a la retórica de estos nuevos discursos visuales creados desde la oficialidad eclesiástica con unos fines muy concretos. Puesto que esta tesis no pretende dilatar sus límites cronológicos mucho más allá de esta época, a continuación se ofrecen solo unas breves pinceladas sobre la posterior fortuna del tipo iconográfico del ángel músico, el cual ha continuado hasta nuestros días y goza actualmente de buena salud. Así, en la Península contamos con obras como la *Fundación de la Orden de los Trinitarios* de Juan Carreño de Miranda (1.666, París, Museo del Louvre)[109] [fig. 68] o la *Exaltación de María por los monjes de la Valldigna* de Juan Conchillos (1.641- 1.711) (Valencia, Museo de Bellas Artes Pío V [actualmente en la Conselleria de Hacienda]). Esta última muestra la aparición milagrosa de la Virgen y su séquito de ángeles cantores acompañados del laúd en el coro de los monjes cistercienses. Sin embargo, es en Iberoamérica donde la presencia de la música angélica resulta más intensa. La ausencia de una tradición anterior, el control casi absoluto de las órdenes religiosas sobre la vida espiritual de los habitantes y la influencia directa de obras literarias como la *Mística ciudad de Dios* de sor María Jesús de Ágreda (1.670) donde abunda la música angélica, impulsó la creación de iconografías de gran originalidad. El siglo XVIII hispanoamericano es especialmente prolífico. En México destaca especialmente el mexicano Cristóbal Villalpando con pinturas como *El dulce nombre de María* (ca. 1.690-1.700, México, Museo Basílica de Guadalupe)[110] [fig. 69], aunque es posible que su obra cumbre sean las pinturas que, junto con Juan Correa, realizó para la cubrir los muros de la sacristía de la Catedral Metropolitana (ca. 1.685). No obstante, México no es la excepción. Una visita a cualquier museo de arte colonial de países como Bolivia, Colombia y Perú ofrece al espectador una mezcla de los temas tradicionales y de novedosa iconografía

[109] En ella los ángeles tañen instrumentos que, aunque responden a tipologías reales, han sido representados de manera muy estilizada. Estos son: trompeta natural, arpa de pie y corneta.
[110] Con arpa, vihuela de mano y corneta renacentista.

religiosa aderezada con conciertos angélicos. Para Bolivia sirvan de ejemplo las curiosas *Gloria celestial de san José*[111] [fig. 70] y *La cena de la Sagrada Familia*[112] [fig. 71], ambas conservadas en el Museo colonial de Charcas, en Sucre. En el caso de Colombia, una interesante publicación[113] recoge su principal producción en este sentido, con obras como *San Joaquín con la Virgen Niña* (Duitama, Museo de arte Religioso)[114] [fig. 72] y la *Muerte de San José* (Gregorio Vásquez, Bogotá, Iglesia de San Francisco, Sacristía-Capilla de San José)[115] [fig. 73]. En Perú destaca el pintor Gaspar Miguel de Berrío (ca. 1.706-1.762), quien también trabajó en la actual Bolivia. Su lienzo hoy titulado *Coronación* [en realidad Adoración] *de la Santa Eucaristía con santa Teresa* [sic.], *la Jerarquía Papal y los monarcas españoles* (ca. 1.730) [fig. 74], obras interesantísima para nuestro estudio, se encuentra actualmente en el mercado del arte[116]. En ella una Trinidad triándrica bendice un enorme ostensorio que contiene la hostia consagrada rodado de ángeles adorantes. La imagen de la divinidad queda flanqueada por dos angelitos que tocan el arpa y un cordófono pulsado con forma de vihuela de mano o guitarra. Bajo ellos quedan una figura femenina y otra masculina[117]. En el nivel inferior, a la izquierda, se observan tres personajes barbados que quedan precedidos por San Pedro, con su tiara papal y sus llaves junto a él. A la derecha, otras tres figuras masculinas orantes significan la monarquía española, teniendo junto a ellas la corona y el cetro. Se trata pues de una obra que visualiza la relación entre la ortodoxia católica y la monarquía española, teniendo como centro el sacramento de la Eucaristía y todo ello enriquecido por la música de los cielos.

La presencia del ángel músico también continuará el siglo XVIII en España, aunque con un tratamiento mucho más comedido y ligado a la tradición visual anterior. En el contexto de las Academias parece convertirse en un tema anecdótico y decorativo, con figuraciones totalmente anacrónicas y convencionales. Un buen ejemplo de ello es la obra del valenciano José Vergara Gimeno (1.726 – 1.799), fundador de la Academia de

[111] Con canto, órgano de pie, un aerófono con orificios digitales y terminación acampanada similar a la chirimía, vihuela de arco y arpa de pie de gran tamaño.
[112] Con arpa, vihuela de arco, un aerófono de tubo cónico y orificios digitales que podría ser una chirimía, canto y guitarra.
[113] Bermúdez, E., *La música en el arte colonial de Colombia,* Fundación de música, 1994.
[114] Aparecen aquí angelitos con rasgos autóctonos que tañen la vihuela de arco y la vihuela de mano o guitarra.
[115] Se trata de dos lienzos. En el primero aparece la guitarra y el arpa, y en el segundo el laúd, la corneta y el arpa.
[116] Actualmente se encuentra en la Peyton Wright Gallery, en Santa Fe, New Mexico.
[117] Tal vez la Virgen y san José.

Bellas Artes de San Carlos en 1.768. En su producción religiosa también aparece la música angélica, sobretodo en la decoración de las grandes bóvedas y cúpulas de los templos. Tal vez su obra más completa en este sentido sea el fresco realizado para la Iglesia del Santo Ángel Custodio en La Vall d'Uixó (ca. 1.770-1.780), donde aparece la Trinidad adorada por la Virgen, el Ángel custodio del Reino de Valencia, multitud de santos y santas, y un grupo de ángeles que, aposentados en una nube, cantan un folio de música escrita y tañen sus instrumentos: laúdes, pandero con sonajas, chirimía, viola de arco baja, y vihuela de arco. Aunque éste es una época de grandes innovaciones tecnológicas en la construcción de instrumentos y en las formaciones instrumentales –es éste el momento en el que se consolida la orquesta–, el conjunto instrumental escogido para el concierto de los cielos se inspira en modelos anteriores y tiene su referente en la tradición visual, por lo que resulta totalmente anacrónico: canto con el apoyo de música escrita –con notación pretendidamente gregoriana–, laúd, pandero con sonajas, chirimía, viola de gamba y vihuela de arco [fig. 75]. Así pues, llegados a la segunda mitad del XVIII, la tradición visual tiene tanto peso en la representación de la música angélica que los ángeles tañedores parecen, más que nunca, haberse congelado en el tiempo y por ello, pertenecer a otra esfera muy distinta, alejada de la realidad humana; una tendencia que continua hoy en día.

II. LOS ÁNGELES TROMPETEROS

Como ya quedó expuesto en el preámbulo teórico, los ángeles trompeteros tienen su origen en la antiquísima tradición del gran instrumento de viento como expresión del poder. En el Antiguo Testamento, éste se menciona en los episodios de la toma de Jericó (Jos 6, 1-20)[1] y en el traslado del Arca de la Alianza ordenado por el rey David (1 Cro 15, 27-28)[2], pero también en otras muchas ocasiones. Sin embargo, sólo aparece en manos angélicas en el Nuevo Testamento, concretamente en el *Apocalipsis* o *Revelación de san Juan*. Por ello, en las sagradas escrituras el ángel trompetero funciona más como un productor de potentes señales acústicas que como un músico propiamente dicho. No obstante, su figura resulta clave para comprender el éxito del concepto de la música angélica y la creación del tipo iconográfico del ángel músico. Su aparición en la narración apocalíptica hizo que fuera el primer ángel *sonoro* en ser representado, conociendo una gran difusión por toda Europa a través de todo tipo de soportes, especialmente a partir del año 1.000. Por estas fechas también empezó a aparecer asociado a la imagen de la exaltación de la divinidad, lo que influiría notablemente en la creación y el éxito del tipo del ángel músico. La primera dificultad para proceder a su estudio se halla en la denominación y morfología de su instrumento, que obviamente debió experimentar cambios a lo largo del período cronológico recogido por la Biblia y sus numerosas traducciones. En la Vulgata y la Nova Vulgata se emplea el término latino *tuba* –un aerófono recto de tubo cónico con boquilla y pabellón ligeramente acampanado que se hallaría mucho más próximo a la trompa[3] que a la trompeta[4]– para designar indistintamente a la *hazozra* o trompeta hebrea y al *shofar* o cuerno, ambos empleados en el ritual del Templo de Jerusalén. Solamente en algún pasaje como el de la Toma de Jericó (Jos 6, 1-20) también se traduce el *shofar* como *buccina*, término latino usado para

[1] *«Dixitque Dominus ad Iosue: 'Ecce dedi in manu tua Iericho et regem eius omnesque fortes viros. / Circuite urbem cuncti bellatores semel per diem: sic facietis sex diebus. / Septem sacerdotes portabunt septem bucinas, cornua arietum, ante arcam foederis. Die autem septimo septies circuibitis civitatem, et sacerdotes clangent bucinis. / Cumque insonuerit vox tubae longior et in auribus vestris increpuerit, conclamabit omnis populus vociferatione maxima, et muri funditus corruent civitatis; ingredienturque singuli per locum, contra quem steterint'».*

[2] *«Porro David indutus pallio byssino et universi Levitae, qui portabant arcam, cantoresque et Chonenias princeps pro portanda arca —David autem indutus erat etiam ephod lineo— / universusque Israel deducebant arcam foederis Domini in iubilo et sonitu bucinae et tubis et cymbalis bene sonantibus et nablis et citharis».*

[3] «Aerófono de boquilla y tubo abierto y cónico, de trazo recto o curvilíneo, con o sin pabellón». Andrés, R., op. cit., p. 382.

[4] «Aerófono de metal, provisto de una boquilla semiesférica y sección básicamente cilíndrica, con pabellón». Cuando carece de orificios digitales se le denomina *trompeta natural*. Andrés, R., op. cit., p. 391.

nombrar el cuerno natural[5]. Este hecho pone de relieve la ambigüedad de la terminología instrumental empleada en la traducción latina. Por ello, en la traducción española de la Nova Vulgata el gran instrumento de viento aparece como *trompeta*, mientras que otras ediciones como la Biblia de Jerusalén también emplean el nombre de *cuerno* y, en una ocasión, también el de *trompa*.

A través de los textos veterotestamentarios podemos observar cuál era el papel de los grandes aerófonos en la cultura hebraica, destacándose su relación con la guerra. Suponemos que la tuba hebraica solía usarse para convocar a la multitud y para alertar a las tropas[6], pues así aparece en numerosos pasajes bíblicos: véase, entre otros, 2 S 18[7], 16; Jb 39, 24-25[8] y Jr 4, 19[9]. También es notable su papel en la transmisión de importantes mensajes o mandatos, como se observa por ejemplo en Jc 3, 27-28[10] y con las celebraciones religiosas, como ocurre en Sal 81, 3[11]. En el libro de los *Salmos* también se lo relaciona claramente con la alabanza a la divinidad: «Alabadlo con sonido de trompeta, / alabadlo con salterio y cítara» (Sal 150, 3)[12]; «Subió Dios con voces de alegría, y el Señor con voz de trompeta» (Sal 47, 6)[13]. Pero el gran instrumento de viento, sin perder sus resonancias bélicas, también aparece relacionado con el castigo divino. A veces se trata de la batalla librada contra los enemigos de la fe: «corred a reuniros con nosotros al lugar donde oigáis el sonido del cuerno, y nuestro Dios combatirá por nosotros» (Ne 4, 14)[14]. Otras veces es el propio Dios quien insta a los profetas a denunciar la espiral de corrupción en la que se halla inmerso su pueblo: «Clama, no ceses, como trompeta alza tu voz, y declara a mi pueblo sus maldades, y a la

[5] Álvarez Martínez, R., «La iconografía musical de los Beatos de los siglos X y XI y su procedencia», op. cit., p. 204.
[6] Romero de Lecea, C., op. cit., p. 43.
[7] *«Cecinit autem Ioab bucina, et destitit populus persequi fugientem Israel, quia Ioab retinuit populum».*
[8] *«Fervens et fremens sorbet terram nec consistet, cum tubae sonaverit clangor. / Ubi audierit bucinam, dicit: 'Uah!'. Procul odoratur bellum, exhortationem ducum et ululatum exercitus».*
[9] *«[...] Turbatur in me cor meum: non tacebo, quoniam vocem bucinae audivit anima mea, clamorem proelii».*
[10] *«Et statim insonuit bucina in monte Ephraim; descenderuntque cum eo filii Israel, ipso in fronte gradiente. / Qui dixit ad eos: 'Sequimini me; tradidit enim Dominus inimicos vestros Moabitas in manus vestras'».*
[11] *«Bucinate in neomenia tuba, in die plenae lunae, in sollemnitate nostra».*
[12] «*Laudate eum in sono tubae, laudate eum in psalterio et cithara»*
[13] *«Ascendit Deus in iubilo, / et Dominus in voce tubae».* Tal vez aquí sea más correcta la traducción de la Biblia de Jerusalén, que presupone que la divinidad asciende mientras se toca el gran instrumento de viento: «Sube Dios entre aclamaciones, Yahveh al clangor de la trompeta».
[14] *«in loco quocumque audieritis clangorem tubae, illuc concurrite ad nos. Deus noster pugnabit pro nobis».*

casa de Jacob sus pecados» (Is 58, 1)[15]; «En tu garganta haya una trompeta como águila sobre la casa del Señor, porque quebrantaron mi alianza y violaron mi ley» (Os 8, 1)[16]. Sin embargo la mayoría son profecías del fin de los tiempos. Unas pocas refieren la recompensa de los justos: «Y sucederá: que en aquel día resonará una grande trompeta, y vendrán los que se habían perdido de tierra de los asirios, y los que habían sido echados en tierra de Egipto, y adorarán al Señor en el santo monte en Jerusalén» (Is 27, 13)[17]. Pero la mayoría se hallan relacionadas con la ira de Dios como ocurre en el pasaje «Sonad la trompeta en Sión, dad alaridos en mi santo monte, estremézcanse todos los moradores de la tierra, porque viene el día del Señor, pues está cerca» (Jl 2, 1)[18]. Entre todos estos fragmentos escatológicos, destaca el de *Sofonías* que daría pie al famoso *Dies irae* de la misa de difuntos: «Día de ira aquel día, día de tribulación y de congoja, día de calamidad y de miseria, día de tinieblas y de obscuridad, día de nublado y de tempestad. / Día de trompeta y de algazara sobre las ciudades fuertes, sobre los rincones altos» (So 1, 15-16)[19]. Todo ello bien podría explicar la presencia de los ángeles trompeteros en un contexto escatológico como es el *Apocalipsis*. De hecho, en el *Evangelio de Mateo* aparecen, en cierta manera, prefigurados: «Y enviará a sus ángeles con trompetas, y con grande voz, y allegarán sus escogidos de los cuatro vientos, desde lo sumo de los cielos hasta los términos de ellos» (Mt 24, 31)[20]. Así pues y al igual que ocurre con el Antiguo Testamento, en la revelación apocalíptica la trompeta es expresión del poder y la ira divina. Cabe también destacar la mención de la trompeta en el apócrifo veterotestamentario del *Henoc eslavo* (s. V-VI y IX), en un contexto angélico, aunque claramente militar, que se refiere a la reconciliación de los ángeles rebeldes con Dios: «[…] sonaron cuatro trompetas a la vez con gran potencia, y los grigori[21] cantaron al unísono, y su voz subió hasta la faz del Señor» (Henoc (esl) 7,

[15] *«Clama fortiter, ne cesses; quasi tuba exalta vocem tuam et annuntia populo meo scelera eorum et domui Iacob peccata eorum».*
[16] *«In gutture tuo sit tuba! Quasi aquila super domum Do mini pro eo quod transgressi sunt foedus meum et legem meam praevaricati sunt».*
[17] *«Et erit: in die illa clangetur in tuba magna; et venient, qui perditi fuerant de terra Assyriorum, et qui eiecti erant in terra Aegypti, et adorabunt Dominum in monte sancto in Ierusalem».*
[18] *«Canite tuba in Sion, ululate in monte sancto meo; conturbentur omnes habitatores terrae, quia venit dies Domini, quia prope est».*
[19] *«Dies irae dies illa, dies tribulationis et angustiae, dies vastitatis et desolationis, dies tenebrarum et caliginis, dies nebulae et turbinis, / dies tubae et clangoris super civitates munitas et super angulos excelsos».*
[20] *«et mittet angelos suos cum tuba magna, et congregabunt electos eius a quattuor ventis, a summis caelorum usque ad terminos eorum».*
[21] Probablemente del griego 'yr' = vigilante (ndt). Santos Otero, E., «El ciclo de Henoc» en Díez Macho, A. dir., op. cit., vol. 4, pp. 168-169.

13)[22]. No es de extrañar, pues, que los Padres de la Iglesia asociaran la *tuba* con las voces de los ángeles, tradición que, en torno al siglo VI, recoge Casiodoro a propósito del ya mencionado Salmo 47:

> *«'Vocem' quoque 'tubae' verba significant angelorum, quae magno strepitu percussi aeris fragore tonuerunt»* (in psalm. 46, 5; P.L LXX, col. 334c).
> [La voz de la tuba representa las palabras de los ángeles cuyo enorme ruido llenaba el aire y lo estremecía][23].

En este capítulo nos ocuparemos, en primer lugar, de los ángeles que hacen sonar grandes instrumentos de viento en los contextos de la visualidad del libro del Apocalipsis, dentro del cual aparecen tanto tipos conceptuales como tipos narrativos, todos ellos dependientes de las diferentes situaciones que propicia este texto bíblico. Para referirnos a ellos emplearemos a partir de ahora el término más moderno y genérico de *ángeles trompeteros*, si bien se tratará en lo posible de utilizar una terminología más precisa según los diversos instrumentos que aparecen en su representación gráfica. Seguidamente trataremos específicamente la presencia de ángeles trompeteros en el contexto de la exaltación divina y de los tañedores de grandes aerófonos relacionados con éstos. Por último, comentaremos la presencia del tipo del ángel trompetero en el contexto icónico de los santos, analizando con mayor profundidad la imagen de dos de ellos: san Jerónimo y san Vicente Ferrer.

II. I. ÁNGELES TROMPETEROS EN EL CONTEXTO APOCALÍPTICO

El tipo del ángel trompetero nace debido a la necesidad de visualizar a los siete ángeles con las trompetas del *Apocalipsis* (Iconclass 73G2). Los ángeles trompeteros son un elemento clave de la narración apocalíptica, expresión de la potencia divina y anunciadores de la proximidad del Fin de los tiempos y el Juicio Final (Ap 8, 2; Ap 6-13; Ap 9; Ap 11). Es por ello que ya aparecen en sus primeras representaciones, ya sea de manera conceptual o narrativa. Las imágenes más tempranas que conservamos datan del siglo VI y provienen de Bizancio. Sus instrumentos beben muy probablemente de la tradición romana, aunque su objetivo sea evocar los aerófonos hebraicos. Lo mismo sucede con las imágenes creadas para ilustrar los manuscritos carolingios, las cuales

[22] Ibid., p. 168.
[23] Álvarez Martínez, R., «La iconografía musical de los Beatos de los siglos X y XI y su procedencia», op. cit., p. 204.

responden esencialmente a tres tipos: la imagen conceptual de los siete ángeles trompeteros, el ángel trompetero como representación de la voz divina y san Juan escuchando la trompeta del Apocalipsis. Una vez difundida la imagen del ángel trompetero, durante la Edad Media proliferaron los manuscritos del *Apocalipsis*, añadiéndose en no pocas ocasiones comentarios que trataban de desentrañar su significado. De ellos, el más famoso fue el *Comentarium in Apocalypsin* de Beato de Liébana, anterior al 798. Para ilustrar los llamados *Beatus* se crearon ciclos de imágenes que tienen en cuenta los diversos episodios de la narración apocalíptica, configurándose dos tipos esenciales para los ángeles trompeteros: la recepción de las siete trompetas y la visualización de cada uno de sus siete toques. En cuanto a los instrumentos de los ángeles de los *Beatus*, Carlos Romero de Lecea ha destacado la influencia islámica, especialmente a partir del siglo X[24]. Según Lecea, debe considerarse la antigua tuba hebraica como el lejano antecedente de los larguísimos aerófonos persas, que a su vez serían introducidos en el mundo romano durante algún tiempo, usándose como instrumento militar en ocasiones de ceremonial público hasta que fueron sustituidos por otros más cortos y anchos[25]. Añade que, desde el siglo XI, las trompetas empezaron a crecer en longitud y ensancharse en su parte final debido a la influencia de los aerófonos islámicos: en Francia se les llamó *cuernos sarracenos* y en la península hispánica, donde este fenómeno se habría adelantado al menos un siglo debido a la temprana incursión de los árabes, el nombre *nafir* que tenía el instrumento árabe se cristianizó en *añafil*[26]. Así pues, la población cristiana debía conocer estos grandes aerófonos militares, que habrían adquirido en el imaginario colectivo un carácter aterrorizador idóneo para ser representados en manos de los ángeles apocalípticos. Sin duda los *Beatus* ejercieron una gran influencia sobre la iluminación de los *Apocalipsis* posteriores al año 1.000. Su aportación no fue pequeña, ya que contribuyeron enormemente a la configuración de dos nuevos tipos iconográficos donde los ángeles trompeteros también cumplen un papel clave: la resurrección de los muertos y la imagen conceptual del Juicio Final, alcanzando esta última gran difusión gracias al arte monumental, primero en la pintura y mosaico mural y algo más tarde en la decoración escultórica de las portadas románicas.

[24] Romero de Lecea, C., op. cit. p. 65.
[25] Ibid. pp. 44-45.
[26] Ibid. pp. 81-83.

1. La imagen conceptual de los siete ángeles trompeteros

Este tipo se caracteriza por aglutinar en una sola imagen los siete toques de trompeta. Uno de los ejemplos más tempranos es el mosaico de San Michele in Affricisco de Rávena (s. VI, Berlín, Staatliche Museen). El instrumento responde a la tipología de *trompa* [fig. 76], ya que hasta inicios del siglo XIV no se los representa con la tipología de *trompeta,* siendo la única excepción algún ejemplo de la segunda mitad del XIII. Aun así, la trompa y el cuerno continuarán figurando en manos de los ángeles durante mucho tiempo, existiendo multitud de ejemplos incluso durante los siglos XVII y XVIII. Y aunque los grandes aerófonos experimentarán una evolución notable a lo largo de los siglos, los artistas generalmente utilizarán fórmulas anacrónicas y/o fantásticas para representar el instrumento de los ángeles apocalípticos[27]. El citado mosaico bizantino es muestra del esquema compositivo preferido en los primeros tiempos: los siete ángeles trompeteros flanquean la divinidad y hacen sonar sus instrumentos al unísono dirigiéndolos hacia la figura de Dios, ya aparezca como Cristo en Majestad, como es el caso, ya sea en la figura del *Agnus Dei,* como ocurre del folio 24r de un *Apocalipsis de San Juan* francés conservado en Tréveris (s. IX, Stadbibliothek) [fig. 77].

2. El ángel trompetero como representación de la voz de Dios

Otro de los elementos característicos de este tipo es la asociación del sonido de trompeta con la voz de la divinidad, tal y como aparece en ciertos pasajes bíblicos veterotestamentarios entre los que destaca el momento en que Dios llama a Moisés para que suba al monte Sinaí (Ex 19, 16-19)[28]. Así, en el *Salterio de Utrecht,* manuscrito carolingio del siglo IX, aparecen cuatro ángeles trompeteros que soplan en ambas direcciones y que representan la voz de Dios en relación al versículo del salmo que ilustra: *«dedit vocem suam mota est terra»* (Sal 45, 7)[29] (Utrecht, Biblioteca de la

[27] Álvarez, R., «La iconografía musical de los Beatos de los siglos X y XI y su procedencia», op. cit., p. 204.

[28] *«Iamque advenerat tertius dies, et mane inclaruerat; et ecce coeperunt audiri tonitrua ac micare fulgura et nubes densissima operire montem, clangorque bucinae vehementius perstrepebat [...] Cumque eduxisset eos Moyses in occursum Dei de loco castrorum, steterunt ad radices montis [...] Et sonitus bucinae paulatim crescebat in maius; Moyses loquebatur, et Deus respondebat ei cum voce».*

[29] El salmo ilustrado está inscrito en el fol. 27. En la Nova Vulgata el versículo aparece como *«dedit vocem suam, liquefacta est terra»* (Sal 46, 7).

Universidad, MS Bibl. Rhenotraiectinae I Nr 32, fol. 26v) [fig. 78]. Sin embargo, es en la revelación apocalíptica donde mejor se expresa esta comparación/metáfora sonora:

> «Yo Juan vuestro hermano, y participante en la tribulación y en el reino y en la paciencia en Jesucristo, estuve en una isla que se llama Patmos, por la palabra de Dios, y por el testimonio de Jesús. Yo fui en espíritu un día de domingo y oí en pos de mí una gran voz como de trompeta que decía: lo que ves, escríbelo en un libro y envíalo a las siete Iglesias [...]'. Y me volví para ver la voz que hablaba conmigo y vuelto vi siete candeleros de oro, y en medio [...] a uno semejante al Hijo del hombre» (Ap 1, 9-13)[30].

> «Después de esto miré y vi una puerta abierta en el cielo y la primera voz que oí, era como de trompeta, que hablaba conmigo diciendo: 'Sube acá y te mostraré la cosas que es necesario que sean hechas después de estas'» (Ap 4, 1)[31].

Resulta curioso observar la influencia ejercida por la imagen literaria y gráfica de los siete ángeles trompeteros en la visualización de ambos pasajes. Por ejemplo, una de las miniaturas de la *Biblia de Carlos III*, gran exponente del arte carolingio (s. IX, Roma, San Pablo Fuori le Mura), representa de una manera conceptual la voz de Dios. En el registro inferior de la miniatura donde figura la apertura del libro sellado (fol. 328), aparece la divinidad rodeada del tetramorfos. Aquí, el ángel que normalmente representa a san Mateo aparece soplando un gran cuerno cuya terminación coincide con la boca de Dios entronizado [fig. 79].

3. San Juan escucha la trompeta del Apocalipsis

Si el ángel trompetero representa la voz de Dios, la variante iconográfica que contó con mayor éxito y difusión al respecto es san Juan escuchando el toque de trompeta del ángel al inicio del Apocalipsis (Ap 1, 9-13; Ap 4, 1), recogida en el *Iconclass* como *un ángel enviado por Cristo se aparece a Juan de Patmos* (*Iconclass* 73G111). A pesar de que en estos pasajes los ángeles brillen por su ausencia, pronto se consideró estas «voces» como otra manifestación sonora más de los siete ángeles trompeteros, los emisarios de Dios que anuncian la proximidad del Juicio Final. De esta manera en el folio 3v del

[30] *«Ego Ioannes, frater vester et particeps in tribulatione et regno et patientia in Iesu, fui in insula, quae appellatur Patmos, propter verbum Dei et testimonium Iesu. / Fui in spiritu in dominica die et audivi post me vocem magnam tamquam tubae / dicentis: 'Quod vides, scribe in libro et mitte septem ecclesiis [...]'. / Et conversus sum, ut viderem vocem, quae loquebatur mecum; et conversus vidi septem candelabra aurea / et in medio candelabrorum quasi Filium hominis [...]».*

[31] *«Post haec vidi: et ecce ostium apertum in caelo, et vox prima, quam audivi, tamquam tubae loquentis mecum dicens: 'Ascende huc, et ostendam tibi, quae oportet fieri post haec'».*

mencionado *Apocalipsis* conservado en Tréveris (inicios del siglo IX) ya aparece un Cristo imberbe enviando al ángel trompetero para que *despierte* el espíritu profético de san Juan y dé comienzo la visión apocalíptica [fig. 80]. Es así como el ángel se convierte en un heraldo encargado de hacer llegar a la humanidad el mensaje divino. Esta iconografía debió transmitirse, con algunas variantes, a lo largo de toda la Edad media, ya que la hallamos en posteriores manuscritos del *Apocalipsis,* como es el caso de un Apocalipsis glosado belga conservado en la Biblioteca Nacional de Francia (1.313, Français 13096, fol. 3v). A la izquierda aparece un ángel que desciende para despertar a San Juan con el toque de su trompeta, mientras que a la derecha el profeta ya está arrodillado ante Cristo juez entre sus candelabros de oro, dispuesto a recibir su revelación [fig. 81].

4. Los siete ángeles reciben las trompetas

El tipo de los siete ángeles trompeteros ante Dios aglutina dos pasajes muy próximos de la revelación apocalíptica: la entrega de las trompetas y la preparación de las mismas para servir a la justicia divina: «Y vi siete ángeles que estaban en pie delante de Dios y les fueron dadas siete trompetas» (Ap 8, 2)[32]; «Y los siete ángeles, que tenían las siete trompetas, se aprestaron para tocarlas» (Ap 8, 6)[33]. Esta imagen ya aparece en los primeros *Apocalipsis* iluminados como el conservado en Tréveris (fol. 24r) [fig. 77]. Sin embargo, es en los *Beatus* donde el tipo adquiere un tratamiento narrativo, puesto que los ángeles no hacen sonar sus instrumentos al unísono sino que desfilan ante la divinidad entronizada enarbolando los grandes aerófonos a modo de armas dispuestas para la ejecución de la humanidad. Este esquema compositivo se utilizó, con pocas variaciones, para prácticamente todos los *Beatus* producidos en la península ibérica. Puede observarse, por ejemplo, en el *Beatus* de San Miguel de la Escalada (Magius min., ca. 960, Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms 644, fol. 133v) [fig. 82], el *Beatus* de Gerona (Ende y Emeterius min., 975, Gerona, Archivo de la Catedral, Ms. 7. 260), el *Beatus* de León (1047, Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. Vit. 14.2, fol. 162v) y en el *Beatus* de Navarra (finales del s. XII, París, Bibliothèque nationale de France, Nouvelle acquisition latine 1366, fol. 86r) [fig. 83] −donde cargan sus instrumentos al hombro. Lo

[32] *«Et vidi septem angelos, qui stant in conspectu Dei, et datae sunt illis septem tubae».*
[33] «*Et septem angeli, qui habebant septem tubas, paraverunt se, ut tuba canerent».*

mismo ocurre en el único *Beatus* extrapeninsular conservado: el de Saint Sever-sur-l'Adour (1.060-1.070, París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 8878, fol. 135v).

5. Los siete ángeles hacen sonar las siete trompetas

Tanto en la iluminación de los *Beatus* como en el resto de *Apocalipsis,* las miniaturas sucesivas a la recepción de las trompetas visualizan cada uno de los siete toques y sus correspondientes castigos. El toque de las siete trompetas ya había aparecido en las primeras ilustraciones de la narración apocalíptica, aunque a través de imágenes dotadas de menor carácter narrativo. Por ejemplo, en el *Apocalipsis* de Tréveris (inicios del s. IX), a la hora de representar cada uno de los toques, siempre aparecen los siete ángeles en su conjunto aunque sólo uno o dos de ellos soplan su instrumento, como se observa en el toque de la primera trompeta (fol. 3v) [fig. 84]. Por el contrario, las miniaturas de los *Beatus* se centran en la figura de un único ángel trompetero que sobrevuela el espacio dirigiendo su instrumento hacia el cielo o la tierra, según corresponda. Bajo él o en sus proximidades quedan representadas las devastadoras consecuencias de cada toque. De esta manera, la narratividad y el dramatismo de estas imágenes resulta claramente superior a las miniaturas del *Apocalipsis* de Tréveris. En los *Beatus*, el episodio de los siete toques da lugar a siete tipos iconográficos diferentes, tal y como queda contemplado en el sistema de clasificación *Iconclass.* A continuación se continuación se analiza la representación de los siete toques en los *Beatus* nombrando unas pocas imágenes como ejemplo, ya que, compositivamente, las ilustraciones de los ejemplares conservados no presentan diferencias notables.

El primer toque (*Iconclass* 73G321) corresponde a la destrucción del mundo vegetal:

> «Y el primer ángel tocó la trompeta, y fue hecho granizo y fuego, mezclados con sangre, lo que cayó sobre la tierra y fue abrasada la tercera parte de los árboles y quemada toda la hierba verde (Ap 8, 7)[34].

Para representarlo se suele pintar una granizada o lluvia de sangre que cae sobre los árboles como ocurre, por ejemplo, en el *Beatus* de San Miguel de la Escalada (fol. 134v).

[34] *«Et primus tuba cecinit. Et facta est grando et ignis mixta in sanguine, et missum est in terram: et tertia pars terrae combusta est, et tertia pars arborum combusta est, et omne fenum viride combustum est».*

Si esta no aparece explícitamente, siempre se emplea el rojo como color de fondo como puede apreciarse en el folio 87r del *Beatus* de Navarra.

El segundo toque (*Iconclass* 73G322) es el de la destrucción del medio marino:

> «Y el segundo ángel tocó la trompeta y fue echado en el mar como un gran monte ardiendo en fuego, y se tornó en sangre la tercera parte del mar. Y murió la tercera parte de las criaturas que había [...] en el mar, y la tercera parte de los navíos pereció» (Ap 8, 8-9)[35].

En este caso, los esquemas compositivos son más diversos pero comparten la representación del mar, la montaña ardiente y sus víctimas: véase por ejemplo el llamado *Beatus Emilianense* (primera mitad del s. X, Madrid, Biblioteca Nacional, V. 14.1, fol. 94) [fig 85] −el más antiguo conservado que contiene las imágenes de los siete toques de trompeta−, y el folio 93v del *Beatus* del Escorial (955, Madrid, Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, Cod. 33). En ocasiones también aparecen las naves siendo destruidas por el cataclismo, como es el caso de los *Beatus* de Saint Sever-sur-l'Adour (1.060-1.070, París, Bibliothèque Nationale, Ms. Lat. 8878, fol. 129v) y de Arroyo (primer cuarto del siglo XIII, París, Bibliothèque Nationale, Nouvelle acquisition latine 2290, fol. 93v) [fig. 86].

El tercer toque (*Iconclass* 73G323) es el del envenenamiento de las aguas:

> «Y el tercer ángel tocó la trompeta y cayó del cielo una gran estrella, ardiendo como un hacha, y cayó en la tercera parte de los ríos y en las fuentes de las aguas. Y el nombre de la estrella es Ajenjo, y la tercera parte de las aguas se convirtió en ajenjo, y murieron muchos hombres por las aguas, porque se tornaron amargas» (Ap 8, 10-11)[36].

En la representación visual el elemento clave es la estrella venenosa precipitándose sobre las aguas, incluyéndose generalmente a las víctimas resultantes. Citemos por ejemplo el *Beatus* de León (1.047, Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. Vit. 14.2, fol. 167r) [fig. 87] y el el *Beatus* de Arroyo (fol. 94v).

[35] *«Et secundus angelus tuba cecinit. Et tamquam mons magnus igne ardens missus est in mare: et facta est tertia pars maris sanguis, / et mortua est tertia pars creaturarum, quae in mari sunt, quae habent animas, et tertia pars navium interiit».*

[36] *«Et tertius angelus tuba cecinit. Et cecidit de caelo stella magna ardens tamquam facula et cecidit super tertiam partem fluminum et super fontes aquarum. / Et nomen stellae dicitur Absinthius. Et facta est tertia pars aquarum in absinthium, et multi hominum mortui sunt de aquis, quia amarae factae sunt».*

El cuarto toque (*Iconclass* 73G324) conlleva la destrucción del firmamento:

> «Y el cuarto ángel tocó la trompeta, y fue herida la tercera parte del sol, la tercera parte de la luna y la tercera parte de las estrellas, de manera que se obscureció la tercera parte de ellos y no resplandecía la tercera parte del día, y lo mismo de la noche. Y vi y oí la voz de un águila que volaba por medio del cielo, que decía en alta voz: 'Ay, ay, ay de los moradores de la tierra, por las otras voces de los tres ángeles, que habían de tocar la trompeta'» (Ap 8, 12-13)[37].

El tipo se conforma invariablemente y a lo largo de toda la Edad Media con los siguientes elementos: el cielo estrellado aunque oscuro, el águila que planea lamentándose de la suerte de los humanos y dos esferas que representan el Sol y la Luna, divididos en tres sectores y oscurecidos literalmente en su tercera parte. Buenos ejemplos son el folio 94v del *Beatus* del Escorial, y el folio 103 del *Beatus* de Saint Sever-sur-l'Adour [fig. 88].

El episodio del quinto toque (*Iconclass* 73G325) resulta mucho más complejo, puesto que la narración apocalíptica explica los efectos del mismo de manera mucho más detallada:

> «Y el quinto ángel tocó la trompeta, y vi que una estrella cayó del cielo en la tierra y le fue dada la llave del pozo del abismo. Y abrió el pozo del abismo y subió humo del pozo [...] y se obscureció el sol y el aire [...]. Y del humo del pozo salieron langostas a la tierra, y les fue dado poder como tienen [...] los escorpiones de la tierra. Y les fue mandado que no hiciese daño [...] a cosa alguna verde [...] sino solamente a los hombres que no tienen la señal de Dios en sus frentes. Y les fue dado que no los matasen, sino que los atormentasen cinco meses [...] Y en aquellos días buscarán los hombres la muerte, y no la hallarán, y desearan morir y huirá la muerte de ellos» (Ap 9, 1-6)[38].

Para ilustrar el episodio, se crearon dos tipos. Por una parte, el quinto ángel tocando la trompeta y despertando a las langostas que ascienden en medio del humo para atacar a

[37] *«Et quartus angelus tuba cecinit. Et percussa est tertia pars solis et tertia pars lunae et tertia pars stellarum, ut obscuraretur tertia pars eorum, et diei non luceret pars tertia, et nox similiter. / Et vidi et audivi unam aquilam volantem per medium caelum dicentem voce magna: 'Vae, vae, vae habitantibus in terra de ceteris vocibus tubae trium angelorum, qui tuba canituri sunt!'».*

[38] *«Et quintus angelus tuba cecinit. Et vidi stellam de caelo cecidis se in terram, et data est illi clavis putei abyssi / Et aperuit puteum abyssi, et ascendit fumus [...] et obscuratus est sol et aer de fumo putei / Et de fumo exierunt locustae in terram, et data est illis potestas, sicut habent potestatem scorpiones terrae. / Et dictum est illis, ne laederent fenum terrae neque omne viride neque omnem arborem, nisi tantum homines, qui non habent signum Dei in frontibus. / Et datum est illis, ne occiderent eos, sed ut cruciarentur mensibus quinque [...] / Et in diebus illis quaerent homines mortem et non invenient eam; et desiderabunt mori, et fugit mors ab ipsis».*

los hombres. Por la otra, a las langostas, conducidas por el ángel del abismo Abaddon tal y como son descritas en los siguientes versículos revelación apocalíptica (Ap 9, 7-11). Uno sólo de estos tipos resulta suficiente para ilustrar el entero episodio, pero también pueden sucederse en miniaturas diferentes, dotando de mayor riqueza al manuscrito. En el presente estudio, sólo nos detendremos brevemente en aquel tipo donde aparece el ángel trompetero, el cual presenta a su vez dos variantes. La primera de ellas incluye a otro ángel encargado de abrir la puerta del abismo, como es el caso del *Beatus Emilianense* y el *Beatus* de San Miguel de la Escalada (folio 140v). En la segunda es el propio ángel trompetero quien ostenta la llave como ocurre en los *Beatus* del Escorial (fol. 95v) [fig. 89] y de Navarra (fol. 90v).

El sexto toque (*Iconclass* 73G326) implica semejantes dificultades en su representación, pues es el detonante de la entrada en escena de los cuatro jinetes del Apocalipsis:

> «Y el sexto ángel tocó la trompeta, y oí una voz de los cuatro cuernos del altar de oro, que está ante los ojos de Dios; decía al sexto ángel, que tenía la trompeta: 'Desata los cuatro ángeles que están atados en el gran río Éufrates'. Y fueron desatados los cuatro ángeles [...] para matar la tercera parte de los hombres» (Ap 9, 13-15).

Nuevamente se opta por establecer dos tipos iconográficos diferenciados: por una parte el toque de la séptima trompeta; por la otra los cuatro jinetes sobre sus monstruosas monturas según lo descrito en la revelación apocalíptica (Ap 9, 16-19). Voy a detenerme únicamente en el primero. Para ilustrarlo, se representa en la parte superior al sexto ángel tocando la trompeta y en la parte inferior a los cuatro ángeles en las proximidades del río. En este caso también existen variantes. En el *Beatus* del Escorial aparecen dos ángeles flanqueando el altar: uno trompetero y otro encargado de liberar el poder exterminador de los cuatro ángeles. Lo mismo ocurre en el *Beatus* de Navarra (fol. 93). Sin embargo la tendencia fue dotar a este segundo ángel de un instrumento idéntico al de su compañero, quedando la escena presidida por Cristo Juez entronizado. Éste es el caso del *Beatus* de San Miguel de la Escalada (fol. 144r), el *Beatus* de León (fol. 173r) [fig. 90], y el de Saint Sever-sur-l'Adour (fol. 147).

Por último, el séptimo toque (*Iconclass* 73G327) significa el anuncio del Juicio Final, si bien todavía queda una larga lucha entre Dios y las fuerzas del mal para que éste tenga lugar. Dice así el libro:

> «Y el séptimo ángel tocó la trompeta, y hubo en el cielo grandes voces que decía: 'El reino de este mundo ha sido reducido a nuestro Señor y a su Cristo, y reinará en los siglos, Amen'. Y los veinticuatro Ancianos que delante de Dios están sentados en sus sillas, se postraron sobre sus rostros y adoraron a Dios diciendo: 'Gracias te damos, Señor Dios Todopoderoso [...] ha llegado tu ira y el tiempo de ser juzgados los muertos y de dar el galardón a tus siervos los profetas, los santos y los que temen tu nombre [...] y de exterminar a los que infeccionaron la tierra'» (Ap 11, 15-18)[39].

Este último toque, no suele ser representado en los manuscritos más tempranos −como es el caso del *Beatus* de San Miguel de la Escalada− y cuando aparece, lo hace de manera sumamente sencilla, únicamente mediante un ángel trompetero. Buenos ejemplos son el *Beatus* de Saint Sever-sur-l'Adour (fol. 157) y el *Beatus* de Arroyo (fol. 108v) [fig. 91]. No obstante, el mencionado pasaje literario –que no su iconografía− contribuyó enormemente a la configuración del tipo de la resurrección de los muertos, como se verá más adelante.

La miniatura de los *Beatus* ejerció una gran influencia sobre la iluminación de los *Apocalipsis* en todo occidente. En cuanto a la representación de los siete toques de trompeta, los tipos iconográficos siguieron siendo esencialmente los mismos. La principal diferencia reside en una mayor voluntad de síntesis como se aprecia en el llamado *Apocalipsis de Bamberg*, procedente del monasterio de Reichenau, donde en una misma miniatura se llega a representar el sexto toque y los estragos de los jinetes del Apocalipsis (s. XI, Bamberg, Staatsbibliothek, MS A. II. 42, fol. 24v). Conforme se avanza en el tiempo, incluso se llega al extremo de integrar en una misma imagen varios toques de trompeta. Buen ejemplo de ello es el llamado *Apocalipsis flamenco* (s. XIV-XV, París, Biblioteca Nacional, Néerlandais 3). Así, su folio 9 muestra la recepción de las siete trompetas y los cuatro primeros toques, correspondientes a los cataclismos naturales [fig. 92]; mientras que los toques quinto y sexto y sus efectos aparecen en el folio 10[40]. Una obra cumbre para comprender la gran difusión del ángel trompetero más allá de la Edad Media es la serie de grabados a toda página realizados en 1.498 por

[39] *«Et septimus angelus tuba cecinit, et factae sunt voces magnae in caelo dicentes: 'Factum est regnum huius mundi Domini nostri et Christi eius, et regnabit in saecula saeculorum'. / Et viginti quattuor seniores, qui in conspectu Dei sedent in thronis suis, ceciderunt super facies suas et adoraverunt Deum / dicentes: 'Gratias agimus tibi, Domine, Deus omnipotens [...] Et iratae sunt gentes, et advenit ira tua, et tempus mortuorum iudicari et reddere mercedem servis tuis prophetis et sanctis et timentibus nomen tuum [...] et exterminare eos, qui exterminant terram'.*

[40] La representación del séptimo toque se muestra en el folio 12, ligada a la historia de los dos testigos, inmediatamente anterior (Ap 11, 3-4).

Albrecht Dürer en su primer viaje a Italia para ilustrar la narración apocalíptica, existiendo diversas copias. La obra de Durero muestra una gran voluntad de síntesis en la representación de los ángeles trompeteros, aglutinando en una sola imagen la entrega de las trompetas y los cuatro primeros toques, de manera muy similar al *Apocalipsis flamenco*; mientras que las consecuencias de los toques quinto y sexto son visualizados en otra imagen donde únicamente se figura un ángel trompetero [fig. 93]. En este caso, la continuidad entre ambas imágenes viene dada por la figura central de la divinidad sosteniendo en cada caso los instrumentos restantes.

6. La retención de los cuatro vientos

Todavía existe otro episodio de los *Beatus* donde en ocasiones también participan los ángeles trompeteros: se trata de la miniatura que ilustra el fragmento de la retención de los vientos: «Después de esto vi cuatro ángeles que estaban sobre los cuatro ángulos de la tierra y que tenían los cuatro vientos de la tierra, para que no soplasen sobre la tierra, ni sobre la mar, ni en ningún árbol» (Ap 7, 1)[41]. El tema de la relación de los ángeles con los vientos es muy antiguo y cuenta con sus propias fuentes bíblicas, tanto canónicas (Sal 103, 4; Mc 13, 27; Mt 24, 31; Ap 7, 1; Hb 1,7) como apócrifas (*Evangelio de Bartolomé* 4, 31-35). Son varias las maneras de representar este episodio, pero todas coinciden en la identificación-confusión de los ángeles con los vientos, ubicando sus figuras en las cuatro esquinas. Pueden aparecer los cuatro ángeles soplando, reteniendo a los vientos personificados o insuflando las trompetas, como ocurre en el folio 135r del *Beatus* de Gerona (ca. 975) y en el *Beatus* de Arroyo (fol. 78) [fig. 94].

7. Los ángeles trompeteros en la resurrección de los muertos

A partir del año 1.000, la iluminación de los *Apocalipsis* visualiza frecuentemente el tema de la resurrección de los muertos, probablemente debido a dos razones. Por una parte, porque aparece mencionado en la Biblia en numerosas ocasiones, tanto en el Evangelio de Mateo (Mt 22, 31) como, especialmente, en las cartas de los apóstoles (Hch 23, 6. 15, 1 Cor 15,12-58; Flp 3, 11; Hb 6, 2); y por la otra, por las necesidades espirituales de una sociedad que veía próximo el fin del mundo. Sin embargo, la

[41] *«Post haec vidi quattuor angelos stantes super quattuor angulos terrae tenentes quattuor ventos terrae, ne flaret ventus super terram neque super mare neque in ullam arborem».*

resurrección y el Juicio Final carecen de toques de trompeta y sólo acontecen al final de la narración apocalíptica (Ap 20, 4-6; Ap 20, 12-13). No obstante, la dificultad que ofrecía la visualización del libro impulsó la creación de imágenes que aglutinaran los diversos conceptos de la resurrección de la carne y el último juicio de la humanidad, incluyéndose en ellos frecuentemente a los ángeles trompeteros. La fuente primordial de esta representación no es la narración apocalíptica, sino los versículos 51-52 de la primera epístola de San Pablo a los corintios: «He aquí os digo un misterio: todos ciertamente resucitaremos [...]. En el momento, en un abrir de ojos, en la trompeta final, pues la trompeta sonará, y los muertos resucitarán incorruptibles, y nosotros seremos transformados» (1 Cor 15, 51-52)[42]. De esta manera, la séptima y última trompeta del *Apocalipsis* sería interpretada como aquella que daría paso a la resurrección de la carne, tal y como proclaman los veinticuatro ancianos que anuncian el Juicio Final: «[…] ha llegado tu ira y el tiempo de ser juzgados los muertos [...]» (Ap 11, 18)[43].

El folio 202v del *Leccionario de Enrique II* de Alemania, (1.007-1.012, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4452), ya ilustra el concepto de la resurrección de los muertos. La representación parece haber sido construida mediante la modificación del tipo iconográfico de la retención de los vientos, pues aparecen cuatro ángeles en las cuatro esquinas que soplan su instrumento, correspondiéndose con el soplido de los vientos, al tiempo que los difuntos surgen de sus sarcófagos [fig. 95]. Sin embargo, la tendencia generalizada fue representar a los ángeles trompeteros en número de dos, probablemente para guardar una mayor simetría. Así ocurre, por ejemplo, en la resurrección de los muertos figurada hacia 1.180 por Nikolaus von Verdun para el llamado *Altar de Verdun* del monasterio de Klosterneuburg, en la baja Austria. Hallamos un esquema parecido en el folio 71 del llamado *Libro de Oraciones de Hildegarda von Bingen* (ca. 1.190, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. lat. 935) donde los difuntos se están deshaciendo de sus sudarios, ganando la representación en concreción narrativa [fig. 96]. A partir de 1.200, también se tiende a incluir a Cristo Juez, que aparece flanqueado por los ángeles trompeteros, como por ejemplo es el caso del *Salterio de la Reina Ingeborg* de Dinamarca (ca. 1.200, Chantilly, Musée Condé, ms. 9 olim 1695) y el de *Las muy ricas Horas del Duque de Berry* de los hermanos Limbourg (1.411-1.416, Chantilly, Musée Condé, ms 65, fol. 34v) [fig. 97]. Sin embargo, la gran

[42] *«Ecce mysterium vobis dico: Non omnes quidem dormiemus, sed omnes immutabimur, / in momento, in ictu oculi, in novissima tuba; canet enim, et mortui suscitabuntur incorrupti, et nos immutabimur».*
[43] *«[...] et advenit ira tua, et tempus mortuorum iudicari [...]».*

trascendencia visual de este tipo se halla en el hecho de formar parte del Juicio Final desde sus primeras representaciones.

8. Los ángeles trompeteros del Juicio Final

Una de las grandes aportaciones de la iluminación de los *Apocalipsis* es la creación de la imagen que aglutina la resurrección de los muertos y el último juicio de la humanidad, desarrollándose ambos al toque de las trompetas angélicas. Aunque existen imágenes tan tempranas como la placa de marfil conservada en el Victoria & Albert Museum (*Juicio Final*, ca. 850-870) [fig. 98], el concepto de Juicio Final adquirió una importancia especial en torno al año 1.000. Su representación debió conllevar no pocas dificultades ya que, aunque el libro de la Revelación lo menciona continuamente, su aparición resulta algo ambigua y fragmentaria. Para visualizarlo se creó una imagen conceptual que sintetiza algunos de los elementos presentes en la narración apocalíptica y que se construye partiendo de los tipos iconográficos que tradicionalmente ilustraban ciertos pasajes, entre ellos los ángeles trompeteros y la resurrección de los muertos, aunque de éste último cabe decir que se forjó paralelamente a la imagen del Juicio Final. De esta manera, una fórmula tan sencilla como la que presenta el ya mencionado *Salterio de la Reina Ingeborg* es suficiente para evocar este concepto, aunque para distinguirlo claramente del tipo de la resurrección de los muertos será necesario incluir su resultado final: los bienaventurados y los condenados. Las primeras representaciones las hallamos en la miniatura. En el Apocalipsis miniado de Bamberg (s. XI, fol. 53r), aparece una interesante imagen que ya presenta estas características. Para su configuración se ha tomado la imagen de Cristo con la cruz que lo legitima como juez, flanqueado por los apóstoles y enmarcado por cuatro ángeles trompeteros. Éstos recuerdan vívidamente la imagen de la retención de los vientos y cumplen una doble función: por una parte, al situarse en los cuatro puntos cardinales, hacen que el poder de Dios abarque todo el universo; por la otra, despiertan a los muertos que se alzan de sus sarcófagos en el nivel inferior, próximos a ser juzgados y distribuidos a la derecha o a la izquierda de Cristo [fig. 99].

El tipo iconográfico del Juicio Final saltó muy pronto al arte monumental de los templos, tanto en los mosaicos y pintura mural como en la decoración escultórica de las portadas. Al igual que ocurre en el Apocalipsis de Bamberg, El grupo de los siete ángeles

trompeteros de la narración apocalíptica fueron sustituidos por un número par, probablemente por razones compositivas. Puede que uno de imágenes más tempranas en este sentido sea el mosaico del *Juicio final* de la Catedral de Santa Maria Assunta en Torcello, Venecia, datado hacia el 1.000-1.100. En él podemos ver a los cuatro ángeles trompeteros, dispuestos simétricamente a uno y otro lado de Cristo Juez[44]. La influencia de los mosaicos encargados a artesanos griegos bien conocedores del lenguaje bizantino, se hace ver en otras obras similares como el fresco del *Juicio final* de Sant'Angelo in Formis en Capua, de cronología similar, donde de nuevo son cuatro los ángeles trompeteros, pero esta vez se sitúan en la parte superior, orientando sus instrumentos −de tubo recto y terminación abocinada− hacia la escena del Juicio, con los muertos alzándose de sus sarcófagos justo debajo de ellos [fig. 100]. Sin embargo, lo más frecuente es que éstos aparezcan en número de dos, probablemente con el fin de guardar la simetría de la composición o para subrayar la dualidad del destino final de la humanidad: el Paraíso celestial o el Infierno. Uno de los primeros ejemplos es el *Juicio final* de la portada de la Basílica de Saint Seurin en Burdeos (s. XI-XII), aunque aquí el premio o el castigo de las postrimerías sólo queda sugerido en la *Psicostasis* o pesado de las almas que figura en la parte central. En este caso, los ángeles trompeteros se sitúan flanqueando la resurrección de los muertos que se desarrolla en el nivel inferior. El estruendo que provocan con sus instrumentos es tal que uno de los resucitados incluso se lleva las manos a los oídos, incapaz de soportarlo [fig. 101]. El Juicio Final fue, sin duda alguna, el tipo iconográfico preferido para la decoración de las portadas de los templos románicos, adquiriendo multitud de esquemas compositivos según la inclusión de determinados elementos −resurrección de los muertos, Psicostasis, los veinticuatro ancianos, Paraíso e Infierno−. Sin embargo, dos de ellos resultan imprescindibles y permaneces invariables: Cristo juez y los ángeles trompeteros, normalmente en número de dos. A partir del siglo XII, los ángeles trompeteros del Juicio Final conocen un gran auge y se observa un paulatino interés en separarlos del resto de la composición, concibiéndolos como altorrelieves o figuras de bulto redondo. En un primer momento aparecen adosados a arquivoltas y muros, como es el caso de la Catedral vieja de Salamanca (s. XII), los de la *Puerta de las Platerías* de la Catedral de Santiago de Compostela (ca. 1.103) [fig. 102], o los del *Pórtico de la Gloria* de la misma catedral

[44] Para su interpretación, relacionada con la devolución de los cuerpos devorados por los animales para posibilitar la resurrección de la carne, véase Moncholí Martínez, E., «El cuerpo en la imagen, la imagen del cuerpo. Reliquias y relicarios», en en Martínez Pereira, A., Osuna, I. e Infantes, V. ed., *Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación,* Sociedad Española de la Emblemática, Turpin Editores, Madrid, 2013, pp. 375-576.

(finales del s. XII). Más tarde llegan a aparecer incluso de manera aislada como esculturas exentas cuya única presencia evoca el tema del Juicio Final, como ocurre con el ángel de la llamada *Portada de los príncipes* de la Catedral de Bamberg (ca. 1.230), los cuatro trompeteros angélicos de la Catedral de Estrasburgo (ca. 1.255) y los ángeles de la Basílica de San Marcos de Venecia (s. XIII)[45]. Algo similar ocurre en la pintura mural, puesto que alrededor del XII-XIII ya aparece al ángel trompetero como tipo iconográfico autónomo, como ocurre en la bóveda de inicios del XIII de la Iglesia de los santos Cosme y Damián en Hassel, (Landkreis Nienburg/Wesser, Alemania) [fig. 103].

El siglo XIII es el momento de la proliferación de imágenes del Juicio Final en el mosaico y la pintura mural italiana, utilizándose las mismas compositivas a lo largo de los siglos XIV y XV. Destacan la cúpula del Baptisterio de San Juan en Florencia (mediados del s. XIII) y el fresco del *Juicio final* de la Capilla Scrovegni en Padua (Giotto, 1.305-1.307) [fig. 104]. En este último, los ángeles que circundan la mandorla de Cristo ya no soplan los acostumbrados aerófonos curvos de tubo ancho y curvo, sino trompetas rectas provistas de boquilla, tubo cilíndrico y terminación acampanada. La fórmula de representar al Cristo Juez en una mandorla de la que surgen dos o cuatro ángeles que insuflan trompetas será muy repetida durante los siglos XIV y XV en la pintura italiana, en obras como el *Juicio Universal* de la Iglesia de Sant'Anastasia en Verona (Turone di Maxio atr., ca. 1.360) [fig. 105] –de cuyas trompetas incluso cuelgan pendones con cruces, ¿tal vez alusión a su papel de heraldos de Cristo?− y el *Juicio Final* de Fra Angelico (1.432-1.435, Florencia, Museo Nazionale di San Marco), donde aparecen de manera más naturalista. A partir de entonces la trompeta recta, mucho más acorde con los usos musicales de la época, adquirirá una especial importancia en estas imágenes. No obstante, el peso de la tradición era tal que gran parte de las fórmulas utilizadas durante el Renacimiento y el Barroco para representar el instrumento de los ángeles apocalípticos responden a figuraciones anacrónicas e incluso fantásticas.

En cuanto a la pintura sobre tabla, los ángeles trompeteros también adquieren una fuerte presencia en la representación del Juicio Final. En la pintura flamenca, se suelen ubicar bajo la figura de Cristo Juez y/o flanqueando la Psicostasis de san Miguel, dirigiendo sus instrumentos hacia los bienaventurados y a los condenados. Casi siempre aparecen en disposición simétrica, como ocurre por ejemplo en el *Políptico del Juicio Final* de

[45] Para las imágenes de estos ángeles trompeteros, véase Hammerstein, R., *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters,* op., cit., Abb. 39-46.

Rogier van der Weyden (ca. 1.446-1.449, Beaune, Hospital) [fig. 106], aunque ocasionalmente pueden mostrarse en otro tipo de composiciones, como es el caso del tríptico del *Juicio Final* de Hans Memling (1.473, Gdansk, Museo Nacional), donde el cuarto ángel trompetero no aparece en la tabla central sino en aquella que visualiza el Infierno. La gran influencia ejercida por Flandes en la pintura europea contribuyó a una, si cabe, mayor difusión de la figura del ángel trompetero. De esta manera, el ángel trompetero se convierte en un elemento esencial a la hora de representar el Juicio Final en el arte visual occidental hasta nuestros días, apareciendo en obras pictóricas tan famosas como el *Juicio Final* de Hyeronimus Bosch (1.504, Viena, Akademie der Bildenden Künste) y el *Juicio Final* de la Capilla Sixtina (Michelangelo Buonarotti, 1.537-1.541, Roma, Ciudad del Vaticano, Palacio Apostólico) donde sí que aparecen los siete ángeles trompeteros de la narración apocalíptica soplando aerófonos de tubo recto muy similares a los pintados por Giotto [fig. 107]. A partir de entonces las trompetas rectas pasan a ser los instrumentos preferidos de los ángeles del Juicio Final. Aunque la mayoría de las obras de los siglos XVI y XVII siguen el tradicional esquema compositivo, cabe destacar algunos ejemplos que se muestran más innovadores. Así, tenemos obras como el fresco de la Entrega de las trompetas del Oratorio della Compagnia della Santissima Trinità en Siena (Ventura Salimbeni, 1.599-1.600) [fig. 108] −claro deudor del grabado de Durero−, y el gran *Juicio Final* de Peter Paul Rubens (1.614-1.616, Munich, Alte Pinakothek) [fig. 109], donde las trompetas de los dos ángeles marcan el eje que divide la composición en dos mitades: una ascendente para los bienaventurados y una descendente para los condenados.

Otro asunto interesante es el poder comunicativo de las trompetas. Esta cualidad ya aparece sugerida desde bien temprano, pues en algunas ocasiones los ángeles trompeteros o sus acompañantes portan rollos desplegados para significar el mensaje de divino del que son portadores, como es el caso del mencionado fresco de la Iglesia de Sant'Anastasia en Verona [fig. 105]. Sin embargo es en el Barroco cuando, gracias a los mecanismos de la retórica y la voluntad adoctrinadora de estas imágenes, esta idea cobra renovada fuerza al hacer que broten del instrumento las palabras que convocan a la humanidad al Juicio Universal. Así sucede, por ejemplo, en un interesante *Juicio Final* de Melchor Pérez de Holguín (1.708) conservado en el boliviano Convento de San Francisco de Potosí, donde cuatro ángeles soplan la trompeta, surgiendo de dos de ellos la frase VENID AL JUISIO [fig. 110], mientras que la otra pareja evoca la resurrección de

los muertos con la inscripción LEBANTAOS MUERTOS. Resulta cuanto menos curioso el detalle de escribir al revés estas palabras para que puedan ser leídas por los personajes que aparecen en el cuadro.

II. II. ÁNGELES TROMPETEROS EN LA EXALTACIÓN DIVINA

Los ángeles trompeteros no aparecen sólo en contextos apocalípticos como la resurrección de los muertos y la visualización del Juicio Final. También desde época temprana se hallan asociados a otras escenas que plasman diversos temas pero que tienen en común una misma intención: la exaltación de la divinidad. Las fuentes literarias para este tipo de representaciones son, lógicamente, el propio *Apocalipsis* de San Juan, ya que en varios pasajes se tributa una alabanza sonora e incluso musical a la divinidad; así como ciertos salmos que instan a loar con instrumentos de viento[46] a Dios (Sal 47, 5; Sal 98, 5; y Sal 150). Pero, tal y como señala Hammerstein[47], la fuente más directa es el *Exultet* o Pregón pascual, uno de los más antiguos himnos de la tradición litúrgica romana, del cual existen testimonios de su existencia desde finales del s. VI. El himno se entonaba íntegramente por un diácono cantante la noche de Pascua en la solemnidad de la Vigilia Pascual tal y como se celebraba en el sur de Italia, con el fin de invitar a los fieles a alegrarse por el cumplimiento del misterio de la resurrección y la promesa de salvación. El *Exultet* era escrito sobre un largo rollo iluminado por imágenes en el sentido contrario, de manera que mientras se iba desplegando el rollo de pergamino desde el púlpito, los fieles podían seguir la historia mirando las ilustraciones[48]. La primera de éstas correspondía a la representación de la exaltación de uno o varios ángeles trompeteros, puesto que el mencionado pregón pascual iniciaba con los siguientes versos: «*Exultet iam angelica turba caelorum / Exultet divina mysteria / et pro tanti Regis victoria tuba insonet salutaris*». En estas imágenes la visualización de la divinidad puede corresponder a cualquiera de sus tipos iconográficos, siendo exaltada por un número variable de ángeles trompeteros[49]. Así, en el *Exultet* de la Biblioteca del

[46] El término *organum* que aparece en la mayoría de estos salmos sería una traducción del hebreo *ugab*, nombre utilizado como genérico para los instrumentos de viento. Por otra parte, el *organum* latino no haría necesariamente referencia al instrumento órgano, sino también a cualquier aerófono. Otros autores como Cristina J. Bordas sugieren que el *organum* también podría referirse a la música vocal.

[47] Hammerstein, R., *Die musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters,* op. cit., pp. 214-217.

[48] Bell, N., *La música en los manuscritos medievales,* The British Library (London, 2001), AyN Ediciones, Madrid, 2006, p. 48.

[49] Para las imágenes de estos *Exultet,* véase Hammerstein, R., *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters,* op. cit., Abb. 48-51.

Vaticano (finales del s. X) Dios es representado como Agnus Dei rodeado de los cuatro vivientes con un único ángel trompetero bajo sus pies. En el de la Catedral de Bari (ca. 1.000), son dos los que introducen a la figura de Cristo en Majestad. En el de la Abadía de Montecassino (ca. 1.105-1.118) tenemos seis de ellos. Y el de la Catedral de Troia (s. XII) incluye el sorprendente número de ocho [fig. 111] –tal vez para mantener la simetría de la composición. En todos los casos, el gran instrumento responde a la tipología de tuba, con un tubo sonoro más o menos curvado, y todos los ángeles lo insuflan al unísono. Junto a los trompeteros suelen aparecer representados los serafines, quienes se asocian a la eterna alabanza de Dios y en ocasiones también al canto angélico (Dion. Ar. *CH* 7, 4, 212b).

La influencia de este tipo de representaciones se hizo notar prontamente, incluyendo la figura de los ángeles trompeteros en ciertas representaciones de la divinidad. Ya en el siglo VIII el evangeliario irlandés llamado *Evangeliario de San Galo* presenta en su último folio una imagen del Pantócrator flanqueado por dos ángeles trompeteros (San Galo, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 51, fol. 267) [fig. 112]. Lo mismo ocurre en la representación de la celebración por la caída de Babilonia del *Apocalipsis de Bamberg* (fol. 47v). En ocasiones resulta complicado distinguir si los ángeles trompeteros que hallamos en ciertas imágenes del Juicio Final corresponden a la evocación de la narración apocalíptica, a la exaltación de la divinidad o a ambas. Es el caso del *Juicio Final* esculpido en la portada norte de la Catedral de Reims (principios del s. XIII), donde en vez de los dos ángeles trompeteros típicos de esta figuración que flanquean la figura de Cristo juez o despiertan a los muertos, tenemos una serie de ángeles tañedores de diversos aerófonos esculpidos en el intradós del arco. Por último cabe decir que no todas las exaltaciones visualizan a la divinidad mediante tipos iconográficos que tienen su fuente en el texto apocalíptico. Buenos ejemplos de ello son la decoración escultórica de la portada oeste de la Iglesia de Santa María Magdalena en Neully-en-Donjon (s. XII), la cual muestra un completo *Exultet* asociado a la Adoración de los Magos [fig. 113]; y en el Trono de Gracia afrescado en la Iglesia de Reinberg en Alemania (1.301-1.350) flanqueado por cuatro trompeteros –los dos más cercanos asociados a la resurrección de los muertos.

A partir de las primeras décadas del siglo XIV, la tuba prácticamente desaparece de estas imágenes de exaltación, siendo sustituida por la trompeta recta y sus asociaciones

regias y heráldicas. La presencia del ángel trompetero en la imagen de la exaltación de la divinidad debió de influir notablemente en la creación del tipo del ángel músico y su frecuente aparición en el entorno de Dios, incluyéndose también otras familias de instrumentos para el mismo fin. En un primer momento, la cantidad de ángeles músicos resulta más o menos modesta, pero una vez entrado el siglo XIV estas glorificaciones multiplican sus personajes y sus instrumentos, llegando a visualizar una verdadera corte celeste donde los ángeles trompeteros prácticamente adquieren el papel de heraldos de la divinidad. En algunos tipos conceptuales y narrativos las trompetas naturales siguieron teniendo una gran importancia. Uno de los episodios donde se suelen incluir es la Ascensión de Cristo, probablemente debido al Salmo 47: «Subió Dios con voces de alegría, y el Señor con voz de trompeta» (Sal 47, 5)[50], y especialmente la *Leyenda dorada*:

> «'Dios' dice el salmista 'ascendió con júbilo'. San Agustín comenta así este pasaje: 'Al subir Cristo al cielo, el firmamento entero se sobrecogió, los astros se admiraron, los ejércitos celestiales le aclamaron uniendo el sonido de sus trompetas a las dulces melodías de los coros de los ángeles […]'» (cap. LXXII)[51].

Así ocurre en el *Cristo glorificado en la corte celeste* que formaba parte del *Altar de Fiesole* realizado por Fra Angelico (ca. 1.423-1.424, Londres, National Gallery), una imagen claramente conceptual donde los ángeles situados en el centro soplan las trompetas de la resurrección [fig. 114]. También adquirieron una gran importancia en un episodio de resonancias regias como es la Asunción y, sobre todo, la Coronación de la Virgen, que a partir de 1.300 se convirtieron en los temas favoritos para su inclusión. Sobre la presencia de los grandes aerófonos en estos tipos iconográficos, cabe tener en cuenta un fragmento del apócrifo *Evangelio de los doce apóstoles* (ca. s. VI). Según éste, al verificarse la resurrección y la asunción corporal de María, los apóstoles, luego de escuchar grandes voces y de ver pasar ante sí fulgores de luz y de fuego, oyeron «el fragor de muchas tubas resonando con gran estrépito ante ellos»[52].

[50] *«Ascendit Deus in iubilo, et Dominus in voce tubae».*
[51] Macías, J. M, trad., op. cit., p. 303.
[52] «*Statim magnae voces sonuerunt, fulguraque luminis et ignis ante nos transeuntia: fragorem audivimus multarum tubarum magno strepitu ante nos resonantium, ianuam autem sepulcri vidimus apertam cum magno lumine»* Alvarez Campos, S. ed., op. cit., vol. 5, 1981, p. 293.

Así, el *Políptico Baroncelli* de Giotto (ca. 1.334-1.337)[53], ya muestra cuatro trompetas naturales y cuatro chirimías en manos de los ángeles [fig. 25]. En la *Asunción de la Virgen* de Lippo Memmi (ca. 1.340, Munich, Alte Pinakothek) destacan cuatro trompetas cuyos angélicos interpretes quedan fuera del marco [fig. 28]. Y La Coronación de Barnabà da Modena (*Escenas de la vida de la Virgen*, 1.374, Londres, National Gallery) [fig. 115] incluye dos grandes trompetas rectas, gaita, chirimía y flauta doble. Al mismo tiempo, existe una tendencia por variar y actualizar los grandes instrumentos de viento, que incluso adquieren orificios digitales para modificar el sonido fundamental. La chirimía se perfila como uno de los instrumentos de viento que aparecen con mayor frecuencia en manos de los ángeles, tal vez por su proximidad visual respecto a la trompeta[54]. Observamos la predominancia de la chirimía en obras como el *Políptico Baroncelli* de Giotto –donde se incluyen cuatro− [fig. 25] y en la *Asunción de la Virgen* de Sano di Pietro (ca. 1.449, Altenburg, Lindenau Museum) [fig. 116] –donde aparecen tres en el lado derecho. Pero también aparecen gaitas, trompetas en "s" y trompetas de varas[55]. Como puede observarse, normalmente los grandes instrumentos de viento aparecen acompañados de la percusión e incluso de los cordófonos. En este caso suele existir una separación entre la música alta y la música baja como ocurre en las ya mencionadas *Coronación* de Barnabà da Moderna, la *Asunción* de Sano di Pietro y también en la *Coronación de la Virgen* de Zanobi Machiavelli procedente de la Iglesia de Santa Croce de Pisa (1.474, Dijon, Musée des Beaux-Arts), donde la música alta y sus grandes instrumentos de viento se sitúan tras el parapeto del trono[56] [fig. 117]. Pero también existen imágenes en las que la música angélica procede únicamente de aerófonos. Así, la temprana *Asunción de la Virgen* esculpida en 1.359 por Andrea Orcagna en la parte trasera del tabernáculo realizado para el interior de la Iglesia de Orsanmichele en Florencia presenta una chirimía y una gaita [fig. 118]. Y la Coronación de la Virgen realizada por Andrea y Giovanni della Robbia para la Parroquia de las Santas Fiora e Lucilla en Santa Fiora (ca. 1.480, Grosseto)[57] muestra cuatro chirimías y una única trompeta en "s" [fig. 119]. Por otra parte y conforme se avanza en el tiempo,

[53] Una imagen coetánea que sigue los mismos presupuestos aunque en una escala más reducida es la *Coronación de la Virgen* de Bernardo Daddi (ca. 1.335, Berlín, Staatliche Museen), en la que destacan dos trompetas rectas.

[54] Esta proximidad visual hace que en ocasiones sea difícil de distinguir de la trompeta. La manera más sencilla de diferenciarlas es analizar la posición de los dedos de los ángeles, que indican la presencia de los orificios digitales, y observar si existe pirueta.

[55] En ocasiones resulta difícil distinguir claramente la trompeta en "s" –sin mecanismos para modificar el sonido fundamental− y la primitiva trompeta de varas.

[56] Vid. Winternitz, E., op. cit., pp. 143-145.

[57] La imagen se encuentra en el panel central de un tríptico de terracota vidriada.

junto a los tradicionales aerófonos aparecen una gran variedad de instrumentos de viento y percusión que cumplen la misma función simbólica al tiempo que ofrecen una mayor variedad tímbrica y melódica. Aunque menos frecuente, los tañedores de aerófonos derivados de los ángeles trompeteros también pueden aparecer en otras escenas de exaltación y celebración como la imagen conceptual de la Virgen y la Natividad de Cristo. Si bien éstas serán tratadas en el siguiente capítulo, cabe volver a mencionar aquí la *Natividad con San Lorenzo y Santa Catalina* de Jacob Cornelisz van Oostsaanen (1.512), con un variado elenco de aerófonos que incluye varias trompetas rectas, chirimías y una trompeta en "s" o primitiva trompeta de varas [fig. 53].

Durante el siglo XVI, la presencia de los ángeles tañedores de grandes aerófonos resulta una manera eficaz para visualizar los grandes temas de la religión cristiana de una manera grandiosa, sobrecogedora y sobretodo triunfante. Un ejemplo tardío es la ya mencionada decoración de la cúpula de Colegio-Seminario de Corpus Christi en Valencia (Bartolomé Matarana, 1.598-1.506), cuyos ángeles tañen grandes aerófonos con agujeros digitales como chirimías, sacabuches y cornetas, siendo evidente la tendencia a agrupar los instrumentos de música alta[58] [fig. 57]. Continúa pues, la proliferación de grandes instrumentos de viento con mecanismos para modificar el sonido y poder crear melodía. En el ámbito hispánico sigue siendo especialmente frecuente el ángel tañedor de chirimía. Buenos ejemplos son los ángeles músicos de la *Virgen con el Niño* de la Capilla del Sagrario en la Catedral de Palencia (s. XVI o XVII)[59], y *La Asunción* de Juan Sánchez Cotán (finales del s. XVI o inicios del XVII, Granada, Museo de Bellas Artes) [fig. 120]. Ya en el Barroco, retorna con fuerza la trompeta recta, aunque con un carácter más retórico que musical. El éxito del ángel trompetero en ese momento viene dado sobre todo por su asociación con la imagen conceptual de la Fama, siendo uno de los mejores ejemplos los capítulos de la *Iconología* de Cesare Ripa (Roma, 1.593):

> *«Donna vestita d'un velo sotile [...] haverà due grad'ali, sarà tutta pennata et per tutto vi saranno tant'occhi quante penne et tra questi vi saranno molte bocche et orecchie, nella destra mano terrà una tromba [...]»* (Cesare Ripa, *Iconología* 73)[60].

[58] Vid. J. Olson, G. op. cit., pp. 52-53.
[59] Si bien la talla de la Virgen es originaria del siglo XIII, los ángeles músicos que la rodean son de cronología posterior, probablemente del siglo XVI o XVII).
[60] Barja, J. trad., *Cesare Ripa. Iconología*, vol. 1, Akal, Torrejón de Ardoz, Madrid, 1987, pp. 395-397.

Cesare Ripa también incluye la buena Fama, con alas níveas y un ramo de olivo que remite a ideas cristianas (*Iconología* 74), especificando que la trompeta significa «el grito universal difundido por el oído de los hombres» (*Iconologia* 73)[61]. Por todo ello la trompeta se perfiló como el instrumento idóneo para remitir a ideas como el triunfo y la exaltación ceremonial de la Iglesia. Los ángeles trompeteros siguen apareciendo en las escenas ya tradicionales −Juicio Final, Resurrección de Cristo, Asunción y Coronación de la Virgen−, pero también se hacen presentes en las representaciones de la música celestial, participando junto con los ángeles músicos en las visualizaciones de la Gloria del Paraíso que suelen utilizarse de telón de fondo para la exaltación de los temas contrarreformistas. Pero su gran aportación es formar parte del ceremonial que representa la victoria de la Iglesia Católica sobre las alternativas religiosas que habían surgido durante el siglo XVI y que habían sido duramente combatidas. Una de sus apariciones más notables es *El triunfo de la Iglesia,* óleo pintado en 1.625 por Rubens como modelo a pequeña escala para la confección de la serie de tapices encargados por la infanta Isabel Clara Eugenia –hija de Felipe II− y destinados a decorar el real convento de las Descalzas Reales de Madrid durante festividades solemnes como el Corpus Christi (Madrid, Museo del Prado) [fig. 121]. En él, el carro de la Iglesia, personificada en una mujer que porta el ostensorio eucarístico, es encabezado por dos ángeles trompeteros; una composición que trascendió fronteras ya que hallamos varias obras muy similares en Hispanoamérica entre las que cuales podemos destacar las de las sacristías de la Catedral de Puebla (Baltasar de Echave Rioja, 1.675), y México (*El triunfo de la Religión*, Villapando, 1.686), así como aquella conservada en el Museo Diocesano de Sucre (s. XVII o XVIII). Con este mismo sentido triunfal también se les puede ver como remate de los grandes órganos de los templos. Así ocurre, por ejemplo, en numerosos órganos barrocos españoles, siendo buenos ejemplos el de la Iglesia Arciprestal de Morella (s. XVII)[62] y los de las catedrales de Sevilla[63] y Granada (s. XVIII) [fig. 122], donde el ángel incluso porta una palma alusiva al triunfo de la cristiandad. Tal y como señala Salvador Moreno[64], en Hispanoamérica también se conservan ejemplares notables. Así, el órgano de la Catedral de Puebla (1.737), contiene cuatro trompeteros en su parte inferior y otros tantos ángeles tañedores de aerófonos –destacando una larga corneta renacentista y un bajón− y cordófonos en la parte superior

[61] Ibid., p. 397.
[62] Se trata del órgano histórico más antiguo conservado en la Comunidad Valenciana.
[63] El ángel insufla un aerófono de carácter fantástico, con un largo tubo enroscado sin orificios digitales.
[64] Moreno, S., op. cit., pp. 27, 39, 42.

[fig. 123]. Igualmente destaca uno de los órganos históricos de la Catedral de México, realizados por José de Nasarre (1.736), con sus cuatro ángeles tañedores de grandes aerófonos coronando la cumbre[65].

II. III. EL ÁNGEL TROMPETERO EN LA IMAGEN DE LOS SANTOS

Con la promoción de los santos locales, el trasfondo de ángeles trompeteros fue susceptible de ser aplicado a cualquier santo o santa que quisiera exaltarse, mostrando de esta manera un privilegio divino concedido por su carácter excepcional. Uno de los ejemplos más tempranos es el fresco de la *Glorificación de San Francisco de Asís* realizado por el taller de Giotto (ca. 1.320, Asís, Iglesia inferior de la Basílica de San Francesco) [fig. 23], donde, entre la multitud de ángeles danzantes e instrumentistas destacan cuatro largas trompetas rectas de las que posteriormente desapareció su terminación abocinada. De cronología similar es la homónima atribuida a Puccio Capanna, su discípulo según Vasari (ca. 1.350, Pistoia, Iglesia de San Francesco al Prato). En ella también se visualiza al santo entronizado y rodeado de ángeles danzantes. Puccio distribuye a sus angélicos músicos a los pies del trono, clasificándolos según sus instrumentos. En el centro coloca las cuerdas −vihuela de rota, salterio de doble ala, vihuela de arco y laúd−; en el extremo izquierdo, los grandes aerófonos con orificios digitales y doble lengüeta que les permite producir un penetrante sonido −bombarda, gaita y chirimía− [fig. 124]; y en el lado derecho dos grandes trompetas rectas adornadas con pendones decorados con una gran cruz y un par de nácaras. Los tres conjuntos instrumentales no sólo se diferencian por sus características físicas y su timbre, sino también por las vestimentas que portan sus intérpretes. Es sobre todo a partir del Concilio de Trento cuando la presencia de las trompetas angélicas se hace más abundante en la imagen de la santidad, expresando la idea de potencia y victoria divina. En algunos casos el instrumento puede informar sobre algún particular de la historia vital del santo en cuestión como ocurre en la *Gloria de San Valeriano* de Guido Cagnacci (1.642-1.644, Forlì, Pinacoteca Cívica), protector de la ciudad y santo mártir militar[66]. Sin embargo, la mayoría de las veces la aparición del ángel trompetero obedece a un

[65] Imagen reproducida en ibid., p. 19. Los ángeles hacen sonar dos flautas traveseras y dos trompetas de tubo enroscado, probablemente trompetas de varas.

[66] Aparecen aquí instrumentos de claras resonancias militares: un gran tambor de guerra, dos trompetas −una recta y otra con el tubo enroscado−, y una flauta. Cabe añadir también que San Valeriano se considera esposo de santa Cecilia, a la cual se atribuyó oficialmente el patronazgo sobre la música a partir de 1.584.

carácter claramente escatológico relacionado con la idea del Juicio Final. En este sentido destacan san Jerónimo y san Vicente Ferrer, cuya iconografía muestra una influencia recíproca.

1. San Jerónimo

Con la Contrarreforma se intensifica el sentimiento del temor de Dios y el ángel trompetero adquiere un carácter penitente en las artes visuales[67]. Es este el momento de la creación del tipo *San Jerónimo escucha a los ángeles que hacen sonar las trompetas del Juicio Final* (Iconclass 11H(JERÓNIMO)342). Se trata de un episodio peculiar, pues no aparece en las principales fuentes hagiográficas. Louis Réau cita como fuente una epístola apócrifa atribuida al santo: «Sea que yo vele o que yo duerma, creo escuchar siempre la trompetas del Juicio Final»[68]. No obstante, Pilar Martino apunta a la posibilidad de que, al menos en principio, la trompeta fuera en realidad una alusión al ayuno solemne[69] tal y como lo describe el santo: *«Figamus séptimo mense tabernaculum, et solemne jejunium buccina concrepemus»* (epist. 52, 10; PL XXII, col. 536). Tal vez ello explique porqué esta representación no se da hasta el siglo XVI. En principio se trataba de una mera evocación, pues en la pintura flamenca aparece el santo ermitaño mirando de reojo hacia donde surgiría el sonido[70]. Sólo a partir de la segunda década del siglo XVII el ángel trompetero quedará inequívocamente representado, tomando como claro referente visual el tipo de san Juan evangelista escuchando la trompeta (*Iconclass* 73G111). En 1.618 el valenciano Juan Ribalta todavía lo representa en su estudio, alzando los ojos de su escrito y volviéndose en el momento en el que escucha el sonido de una trompeta, que únicamente es evocado en la actitud del santo (Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya). José de Ribera (1.521-1.652) parece ser el primero en visualizar el tema, realizando al menos dos grabados al aguafuerte en 1.621 −ambos con el título de *San Jerónimo escucha la trompeta del Juicio Final* y conservados en la Galleria Nazionale de Nápoles, sección Disegni/Stampe− y cuatro pinturas al óleo entre el 1.626 y el 1.637. En todas las obras de Ribera, el santo es

[67] Martino Alba, P., *San Jerónimo en el arte de la Contrarreforma*, Tesis doctoral dirigida por el Dr. José Manuel Cruz Valdovinos, presentada en la Universidad Complutense de Madrid, 2003, ISBN: 84-669-1996-1, p. 88.
[68] Réau, L., *Iconografía del arte cristiano* 2, vol. 4, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997 [*Iconographie de l'art chrétien*, P.U.F., 1957], p. 150.
[69] Martino Alba. P., op. cit., p. 173.
[70] Vargas Lugo, E. y Guadalupe Victoria, J. *Juan Correa: su vida y obra*. Catálogo, Tomo II, parte segunda, UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), 1985, p. 291.

representado en el momento en el que, sobresaltado por el toque de trompeta, abandona su escritura y deja caer sus libros, quedando bien visible la calavera del desengaño. El instrumento surge de la esquina superior envuelto en nubes y/o resplandores, visualizado como una trompeta natural de tubo recto o retorcido. Su angélico intérprete puede resultar más o menos visible. Así, en la primera versión del grabado únicamente aparecen sus manos sosteniendo el instrumento, mientras que en la segunda versión [fig. 125] y en otras pinturas[71] se representa el ángel trompetero a figura entera. Aun así, en el óleo conservado en la Galleria Doria Pamphilj de Roma (1.637) sólo se percibe el pabellón de la trompeta [fig. 126]. Este nuevo esquema compositivo debió contar con gran difusión, en gran parte debido a los grabados, ya que volvemos a encontrarlo a lo largo del siglo XVII en numerosas representaciones. La escuela italiana y francesa siguieron prefiriendo la imagen intelectual y un tanto dulcificada del santo: véase por ejemplo el *San Jerónimo y el ángel* de Simon Vouet (ca. 1.625, Washington, The National Gallery of Art) [fig. 127]. Por el contrario, la mayoría de los artistas hispánicos prefirieron seguir el modelo ofrecido por Ribera. Así tenemos imágenes como el *San Jerónimo* pensativo y penitente de Antonio Pereda (1.643, Museo del Prado), o el *San Jerónimo penitente* aferrado a su crucifijo de Alonso Cano (ca. 1.660, Madrid, Museo del Prado) [fig. 128]. También cabe citar un *San Jerónimo* más intelectual con el libro abierto realizado hacia 1.640 por Francisco Zurbarán (San Diego, Fine Arts Museum). Posteriormente, este tipo iconográfico llega a consolidarse como una imagen conceptual del santo, como ocurre en el *San Jerónimo* de Juan Correa que forma parte de la serie de santos fundadores que pintó para el convento de San Francisco en San Luís de Potosí en 1.628, siendo la capa cardenalicia y la terminación de la trompeta −aquí actualizada en su forma barroca, ya que se observa como el tubo sonoro se pliega 360º sobre sí mismo− el elemento que lo identifica como tal (Guadalajara, Iglesia del convento de San Francisco). En el siglo XVIII, este esquema representativo debía de hallarse bien inserto en la tradición cultural convencionalizada, por lo que fue utilizado por José de Vergara para visualizar alegóricamente el Temor de Dios, uno de *Los siete dones del Espíritu Santo,* en la cúpula de la Iglesia de San Vicente en el antiguo convento de los dominicos de Valencia, actualmente Capitanía general.

[71] Estas pinturas son: *San Jerónimo escucha la trompeta del Juicio Final* (primer cuarto del s. XVII, Osuna, Patronato de Arte); la homónima obra datada en 1.626 y conservada en el Museo del Hermitage en San Petersburgo; y el San Jerónimo del Museo Galleria Nazionale de Nápoles, también datado en 1.626.

2. San Vicente Ferrer

San Vicente Ferrer, canonizado en 1.455 por Calixto III, fue un importante predicador dominico de la Valencia del siglo XIV que llamaba a la población a abandonar las vanidades del mundo y prepararse para el Fin de los tiempos y el Juicio Final. Por ello se le suele representar con el dedo índice alzado y la inscripción *«[...] timete Deum et date illi honorem quia venit hora iudicii eius»* (Ap 14, 17). En ocasiones, lo que el santo señala es una breve evocación visual del Juicio Final en la figura de Cristo Juez en su mandorla, a menudo flanqueado por dos ángeles trompeteros. Así ocurre en el *Retablo de San Vicente Ferrer* de Pedro García Benavarre (ca. 1.472, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya), en una de las tablas laterales de otro retablo pintado por Domenico Ghirlandaio para la Capilla Tornabuoni Santa Maria Novella en Florencia (1.492, Berlín, Staatliche Museen) y en el *San Vicente* de Fra Bartolommeo conservado en el Museo Nacional de San Marcos en Florencia (1.512) [fig. 129]. En otras ocasiones, el ángel trompetero adquiere mayor presencia, ya desligado de la figura del Cristo Juez, como ocurre por ejemplo en el fresco de Lorenzo Lotto *San Vicente en la Gloria* realizado para conmemorar el centenario de su canonización (1.550, Recanati, Iglesia de San Domenico) [fig. 130]. A partir del Concilio de Trento, la figura del ángel trompetero se había enriquecido con nuevas asociaciones que remitían a la penitencia y al temor de Dios; asociaciones que se hicieron especialmente plausibles en la iconografía de san Jerónimo, que a su vez debió influir en la imagen de san Vicente. Así pues, hacia 1.650 se observa la inclusión de la trompeta que surge de las alturas en la imagen vicentina de la misma manera que aparece en la imagen de san Jerónimo, siendo buenos ejemplos el *San Vicente Ferrer* de Antonio del Castillo Saavedra (ca. 1.655, Córdoba, Museo de Bellas Artes) [fig. 131] y el conservado en el convento Recoleta Dominica de Santiago de Chile (ca. 1.750). Sin embargo, el ángel que insufla la trompeta también puede también aparecer a figura entera como ocurre en la imagen de san Vicente Ferrer del Convento de San Vicente Ferrer en Apoquindo (Santiago de Chile, s. XVIII), donde el ángel trompetero surge en primer plano sosteniendo la inscripción del *«timete deum»* [fig. 132][72]. La predicación del santo ante las gentes (Iconclass 11H(VINCENT FERRER)41) es el momento favorito para incluir el tipo del ángel trompetero. Así, en una pintura de Gregorio Lazzarini (1.655 – 1.730) que muestra uno de los milagros del

[72] Agradezco al Padre Cristian Asmussen Carrasco, creador del sitio web de la orden dominicana en Chile http://www.dominicos.net su amable atención a la hora de informar sobre esta y otras imágenes de san Vicente en territorio chileno.

santo, dos ángeles-putti sostienen en volandas el instrumento; y en un en un grabado de la *Predicación de San Vicente* de Corrado Giaquinto (1.703 − 1.765) conservado en el Museo del Louvre aparece el santo señalando a Cristo Juez flanqueado por dos ángeles, uno de los cuales sopla la trompeta sobre el sorprendido público. Debido a la tradición visual instaurada por la imagen de San Jerónimo, en ocasiones sólo se muestra la terminación abocinada del instrumento, como ocurre en la *Predicación de San Vicente Ferrer* atribuida a Pedro Rodríguez de Miranda (ca. 1.750, col. privada)[73] [fig. 133]. Una última imagen que, por su singularidad, no debería quedarse en el tintero es *Tres santos dominicos* de Giambattista Piazzetta (1.738, Venecia, Iglesia de Santa Maria del Rosario), donde el ángel trompetero sobrevuela a los tres principales santos de la orden dominicana –san Luis de Beltrán, un san Vicente Ferrer[74] y san Jacinto de Polonia− la cual se caracterizaba por su predicación escatológica.

[73] La obra fue vendida en la Sala Alcalá Subastas el 4/09/2000 [lote 86]. Fuente www.artenet.com

[74] San Vicente es fácilmente identificable por el halo de fuego divino sobre su cabeza y por el ángel trompetero.

III. LOS ÁNGELES MÚSICOS EN LA NARRACIÓN EVANGÉLICA

Una de las primeras fuentes literarias de la música angélica son los Evangelios Apócrifos, donde se narra la aparición de ángeles cantores en ciertos episodios de la narración evangélica. En estos textos, los ángeles se convierten en cantores celestiales en los momentos clave de la historia de la salvación humana. Esto no sólo significó su inclusión en los diferentes tipos narrativos, sino también su mayor proliferación en la imagen conceptual de Cristo y, muy especialmente, en la de su madre la Virgen María. Antes de continuar con el elenco de tipos iconográficos es importante atender a dos aspectos. En primer lugar, en este apartado se han considerado tanto las imágenes claramente narrativas como aquellas que, aunque próximas a lo conceptual, evocan un cierto evento descrito en los Evangelios. En segundo lugar, la ordenación de los tipos tratados a continuación obedece al orden lógico de la propia narración evangélica.

III. I. LA INFANCIA Y JUVENTUD DE MARÍA

El nacimiento y niñez de María es narrado con cierto detalle en los Evangelios Apócrifos *Protoevangelio de Santiago* (s. IV), *Evangelio del Pseudo Mateo* (s. IV-V) y el *Libro sobre la Natividad de María* (s. IX), destacándose en todos ellos su constante relación con los ángeles, de los cuales recibe alimento (Prot. 8, 1) y conversación (Ps. Mt. 6, 3). Incluso se menciona que la Virgen «estaba bien acostumbrada a ver rostros angélicos y [...] le era familiar el verse rodeada de resplandores celestiales» (*Libro sobre la Natividad de María* 9, 2)[1]. A este contexto angélico, el Protoevangelio añade tímidamente el elemento musical, pues, en el momento el que el sacerdote hizo sentar sobre la tercera grada del altar del templo a la pequeña María de tan sólo tres años edad «el Señor derramó gracia sobre la niña, quien danzó con sus piececitos, haciéndose querer en toda la casa de Israel» (Prot. 7, 3)[2]. Años más tarde, cuando el sacerdote incrédulo reprendió a María por su avanzado embarazo, le recordaba su estilo de vida con estas palabras: «¿Qué es lo que te ha movido a envilecer tu alma y a olvidarte del Señor tu Dios? ¿Tú que te has criado en el santo de los santos, que recibías el alimento de manos de un ángel, que escuchabas los himnos y que danzabas en la presencia de

[1] Santos Otero, A. de ed., *Los evangelios apócrifos*, op. cit., pp. 248-249.
[2] Ibid., p. 143.

Dios?» (Prot. 15, 13)[3]. Así pues, el Protoevangelio señala una relación de María con la música sacra incluso antes de convertirse en la madre de Cristo, remitiendo a las melodías piadosas que la doncella escuchaba todos los días al haberse criado en el templo de Jerusalén. Nada se dice, sin embargo, de que María hubiera escuchado los cánticos angélicos antes de la visita del arcángel Gabriel. Aun así, existen algunas imágenes de la infancia y juventud de la Virgen que incluyen la presencia de ángeles músicos y que tienen que ver con tres momentos que resultan claves para su preparación como futura madre de Cristo: el nacimiento de María (*Iconclass* 713A31), la educación de la Virgen (*Iconclass* 73A3), y sus desposorios (*Iconclass* 73A42). Las imágenes que conservamos son escasas y se hallan muy separadas en el espacio y el tiempo, por lo que cuesta pensar que las breves referencias musicales de los apócrifos de la infancia de María pudieron haber forjado una tradición iconográfica consolidada y continua. Su existencia respondería más bien a la rica tradición literaria y visual que relaciona la figura de la Virgen con la música angélica, haciéndola extensible a las primeras etapas de la vida de María.

1. El nacimiento de María

Los Evangelios Apócrifos nada dicen de la presencia de ángeles en el momento del nacimiento de María, el cual es mencionado muy someramente. La inclusión de los ángeles músicos en la imagen de la natividad de la Virgen sólo se da a partir del finales del siglo XV, es ciertamente escaso y parece responder a la fuerte tradición de añadir música angélica en las representaciones de la natividad de Cristo, si bien no siempre responden a su mismo esquema compositivo. En cualquier caso, resulta evidente el poco peso que tiene la música celestial en estas imágenes, ya que no se trata de una iconografía claramente consolidada y en muchos casos la figura del ángel músico resulta algo vacilante. Esto ocurre, por ejemplo, en la *Natividad de la Virgen* de Domenico Ghirlandaio (ca. 1.485-1.490, Florencia, Iglesia de Santa María Novella), donde la música angélica es solamente sugerida por los ángeles-putti músicos figurados en la franja decorativa que queda sobre María neonata sostenida por dos mujeres a la espera de su primer baño [fig. 134]. A pesar de que los putti hayan sido dotados de instrumentos cuya intención es remitir a la antigüedad grecorromana (liras, címbalos y siringa), el hecho de que se ubiquen directamente sobre la Virgen y que bajo ellos aparezca una

[3] Ibid., p. 155.

inscripción alusiva al preanuncio del nacimiento de Cristo, identifica claramente su carácter cristiano. Es decir, más que de un tema pagano, se trataría de un tratamiento intencionadamente *clásico* de la figura de los ángeles músicos en el contexto de la natividad de la Virgen. Otro ejemplo es la *Natividad de la Virgen* de Albrecht Altdorfer (ca. 1.520-1.525, Munich, Alte Pinakothek) donde la visualización de la música no se realiza mediante los instrumentos angélicos, sino a través de la disposición circular y el ritmo de danza −añadiéndose tal vez los cánticos a juzgar por la boca entreabierta de algunos de ellos− [fig. 135]. Aunque apenas existen imágenes que incluyan la música en el Nacimiento de María, sí que conservamos algunas referencias literarias, ciertamente tardías, que merecen la pena citar. Así, en el *Flos sanctorum* de Alonso Villegas (1.533 − 1.603) se describe la música sobre la música que sonó en el momento del nacimiento de la Virgen con una hermosa metáfora:

> «porque asi como cantan las aves, quando viene la Aurora, asi venida la Virgen al mundo, cantó el Ruy-señor del Angel San Gabriel aquella excelente canción del Ave Maria. La Calandria Santa Isabél cantó bienaventurada porque creiste. El Gilguerito Santa Marcela, bienaventurado el vientre donde andubiste» (*Flos sanctorum,* cap. 21)[4].

Otro *Flos sanctorum* de la misma época, el de Pedro de Ribadeneyra –cuyas dos partes fueron publicadas en 1.599 y 1.601−, informa de la revelación de la fiesta por el natalicio de la Virgen de la siguiente manera:

> «Otros autores atribuyen a la institucion desta fiesta, a ciertas revelaciones que tuvo un religioso contemplativo: el qual dizen que todos los años a ocho de Setiembre ohia una suavissima musica en el cielo, con gran fiesta y regozijo de los Angeles: y que preguntando una vez a uno dellos la causa, le respondio, que aquel dia se celebrava en el cielo el nacimiento de la madre de Dios: y que por el dicho deste religioso se començó a celebrar en la Yglesia» (*Flos sanctorum* 1, la Navidad de Nuestra Señora)[5].

La Mística Ciudad de Dios escrita por Sor María Jesús de Ágreda (1.670), también resulta prolija a la hora de mencionar los cánticos angélicos:

[4] El fragmento forma parte del capítulo sobre el tránsito y la Asunción de la Virgen, concretamente en la cita de un sermón sobre el nacimiento de la Virgen escrito por un predicador famoso cuyo nombre no es mencionado. Villegas, A., *Flos Sanctorum y Historia general, en que se escribe la vida de la Virgen sacratisima madre de Dios y señora nuestra y las de los santos antiguos que fueron antes de la venida de nuestro Salvador al mundo,* impreso por Thomas Piferrer impresor del Rey nuestro señor, Barcelona, 1775, p. 118.

[5] Ribadeneyra, P. de, *Flos Sanctorum. Libro de las vidas de los santos... En el qual se contienen las vidas de Christo Nuestro Señor, y de su Santissuma Madre; y de todos los Santos que reza la Yglesia Romana, por todo el año,* Madrid, Luis Sanchez impressor del Rey N. S., 1616, primera parte, p. 631-632.

> «Los Angeles de guarda de la dulce niña, con otra gran multitud, la adoraron, y reverenciaron en los brazos de su Madre, y la hicieron musica Celestial, oyendo algo de ella la dichosa Ana [...] y la Niña les pidiò, que alabassen al Altissimo con ella, y en su nombre» (*Mística Ciudad de Dios* 1, lib. 1, cap. 21, n. 328)[6].

Un tipo estrechamente relacionado con el nacimiento de María es la imagen de san Joaquín y santa Ana con María niña o bebé (*Iconclass* 73A32), del cual tenemos un interesante ejemplo con la inclusión de los ángeles músicos. Se trata de una terracota policromada realizada por Luisa Roldán, llamada "La Roldana" (1.652 − 1.706), conservada en el Museo de Bellas Artes de Guadalajara, en la que sendos ángeles acompañan la escena con sus instrumentos de cuerda −viola de gamba y laúd− [fig. 136], los cuales suelen asociarse a la imagen mariana. De cronología posterior, resulta el nacimiento de María en relieve de estuco dorado y policromado que se haya en la Capilla del Rosario de la Iglesia de Santo Domingo en Puebla (s. XVIII), donde los ángeles que sobrevuelan a María sostenida por las dos mujeres, hacen sonar instrumentos que no suelen verse en una Natividad de Cristo: la trompeta y los címbalos[7].

2. La educación de María

La educación de María resultaba clave para mostrar la preparación de la joven como futura madre de Dios. Por ello, los Evangelios Apócrifos se esmeran especialmente en las descripciones de vida en el templo, marcada por la pureza y la piedad. Destaca especialmente el episodio en el que se encarga a María hilar el velo para el templo, recibiendo en suerte la escarlata y la púrpura como prefiguración de su futuro como reina de los cielos (Prot. 10, 1-2; Ps. Mt. 8, 5). Este episodio, que debía de ser especialmente querido por nobles y monarcas, se visualizó mediante la imagen de la Virgen hilando o ante el telar y fue representado especialmente en manuscritos franceses, incluyéndose en alguna ocasión la música angélica. Así ocurre en las *Heures de Charles de France* (1.465, París, Bibliothèque Mazzarine, ms. 473)[8], y en las *Heures à l'usage de Tours* (ca. 1.490, París, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 432)[9] [fig. 137].

[6] Ágreda, M. J. de, *Mystica ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abysmo de la Gracia: Historia divina, y vida de la Virgen, Madre de Dios, Reyna y Señora nuestra Maria Santissima [...] manifestada en estos ultimos siglos por la misma Señora a su esclava Sor Maria de Jesus, abadesa del convento de la Inmaculada Concepcion de la Villa de Agreda, de la Provincia de Burgos [...]*, primera parte, Amberes, por Cornelio y laViuda de Henrico Verdussen, 1696, p. 102.
[7] Imagen reproducida en Moreno, S., op. cit., fig. 45.
[8] Cordófono frotado, un salterio de doble ala y los cánticos de un extenso coro de ángeles.
[9] Arpa portátil, un laúd y los cánticos de dos ángeles que sostienen rollos con música escrita no legible.

Esta última miniatura resulta especialmente interesante, pues sobre la Virgen hilando aparece representada la Anunciación. Esto no es de extrañar, ya que, en el *Protoevangelio de Santiago* y en el *Pseudo Mateo*, el episodio del hilado acontece justo antes del anuncio del arcángel San Gabriel (Prot. 11, 1; Ps. Mt. 9, 2). De esta manera se hacía referencia al estilo de vida puro, armonioso y supervisado por la divinidad que llevaba María en el templo de Jerusalén antes de convertirse en madre de Cristo. También contamos con alguna pintura sobre tabla, como es el caso de la *Educación de María y Sagrada Familia con ángeles* de Lucas Cranach el viejo (ca. 1.510, Dessau, Staatliche Galerie), con la diferencia de que aquí la música celestial es visualizada en un ángel que tañe, no un cordófono, sino una gaita, muy al gusto de Cranach. En cuanto a la educación de la doncella, nada indica que María aprendiera a leer ni que Santa Ana fuera su maestra, puesto que la niña fue llevada al templo a los tres años de edad para que se educara allí. Sin embargo, ya desde el siglo XII existen imágenes en las que se visualiza este tema, pues la lectura era un aspecto muy importante de la formación eclesiástica y, por otra parte, la imagen ofrecía un nexo familiar importante entre las dos principales figuras femeninas del Cristianismo. Uno de los primeros ejemplos que incluye la música angélica es una tempranísima *Santa Ana con la Virgen niña y ángeles músicos* del siglo XII o XIII representada en una clave del coro de la Colegiata de san Martín en Colmar, donde se percibe la transmisión del libro o un objeto similar entre las dos figuras[10] [fig. 138]. También se conserva un dibujo que muestra a santa Ana enseñando a leer a María en el que aparecen criaturas celestiales de faz angélica que parecen acompañar el momento con sus cantos (ca. 1.380-1.390, Núremberg, Germanisches Nationalmuseum) [fig. 139]. Se trata, pues, de imágenes muy aisladas, aunque no debe descartarse la existencia de otros ejemplares.

La tradición visual se ocupó de mostrar el vínculo de María con su madre como parte de su educación piadosa, si bien en los apócrifos se señala que la niña fue internada muy pronto en el templo de Jerusalén. Durante el siglo XVII y XVIII surge en hispanoamérica el deseo de reivindicar la importancia no sólo de santa Ana sino también de su padre san Joaquín en la vida de la Virgen. Esto se observa en lienzos donde la pequeña María aparece junto a sus padres que le toman de la mano conformando una sagrada familia, normalmente bajo la mirada atenta de la divinidad y con la inclusión de la música angélica en las alturas. Es este un tipo iconográfico que el

[10] Los dos ángeles tañen un cordófono frotado con arco apoyado sobre el hombro y otro –probablmente una guitarra medieval– pulsado con plectro.

sistema *Iconclass* recoge como 72136: *María junto a sus padres, hallándose presentes los ángeles y, en ocasiones, Dios Padre.* En el Museo Colonial Charcas, Sucre, existen dos bellos ejemplos del siglo XVIII, de autor desconocido, bajo el título de *La Virgen Niña con sus padres.* En el primero, María camina entre sus padres escoltados por ángeles y los tres miran hacia arriba, como si quisieran contemplar el pequeño concierto angélico que se desarrolla en las alturas conformado por vihuela de arco o violín y cantos con el apoyo de un libro abierto [fig. 140]. En el segundo, los progenitores se sientan en un amplio sitial, en el centro del cual queda María de pie. Sobre ellos y en torno de la Trinidad, los ángeles lanzan flores, cantan con folios de música escrita y tocan el laúd. Incluso existe algún caso en el que la Virgen es únicamente acompañada por su padre, como ocurre en la pintura colombiana *San Joaquín con la Virgen Niña* (s. XVIII), donde aparecen angelitos con rasgos autóctonos que tañen la vihuela de mano o guitarra, el arpa y la vihuela de arco [fig. 72].

3. Los desposorios de la Virgen

La imagen de los desposorios de la Virgen (*Iconclass* 73A42) comienzan a incluir personajes tañedores de instrumentos al menos a partir del siglo XIV, como así lo evidencian *Los desposorios de la Virgen* realizados por Giotto entre 1.303 y 1.306 para la capilla Scrovegni en Padua. En el fresco, tres músicos tañen un cordófono frotado con arco y sendas trompetas rectas que posteriormente fueron modificadas para representar aerófonos de tubo más corto y sonido más suave[11]. Algo posterior es el fresco de su discípulo Taddeo Gaddi, el cual forma parte del ciclo de las vidas de Cristo y la Virgen realizado aproximadamente entre 1.328 y 1.338 para la Capilla Baroncelli en la Basílica de Santa Croce de Florencia, para la que, por la misma época, también pintaría Giotto su famoso Políptico. En la parte izquierda, separado por la multitud de aspirantes que rompen sus varas secas, aparece un grupo de músicos que, semiescondidos, tocan el órgano, una gaita y dos trompetas rectas, estas últimas sin que sus intérpretes queden visibles. Igualmente cabe citar el fresco realizado por Lippo Vanni hacia 1.360 para el ábside del monasterio de San Leonardo al lago (Monteriggioni, Siena), el cual también forma parte de otro ciclo sobre la vida de la Virgen. A la derecha, tras la Virgen acompañada por sus parientes, aparece un grupo de músicos uniformados. Dos de ellos insuflan largas trompetas rectas –hoy casi desaparecidas–, mientras que el tercero

[11] Véase Beck, M. E., op. cit., p. 18.

percute un par de nácaras. Otro ejemplo de la misma época es unos *Desposorios de la Virgen* afrescado en la Iglesia-convento de la Madonna Bianca en Ancarano di Norcia (s. XIV, Perugia), en el que, próximo a María aunque separado de ella por un pilar, un músico pulsa su laúd. Durante el siglo XV sigue observándose la presencia de músicos humanos en este tipo iconográfico. Son buenos ejemplos los Desposorios de Sano di Pietro (1.488, Pinacoteca Vaticana) y un dibujo conservado en el British Museum de Londres (s. XV, Museum number 1895,0915.580), el cual reproduce un fresco de una de las capillas cercanas a la sacristía de la Catedral de Siena, actualmente muy dañado y que probablemente fue realizado hacia el 1.410. La tabla de Sano di Pietro vuelve a separar al grupo de músicos de los sacros personajes mediante una columnilla, incluyendo dos trompetas rectas, un laúd, y un cordófono frotado con arco apoyado sobre el brazo [fig. 141]. El dibujo del British Museum ofrece una composición similar, con un grupo más numeroso: tres trompetas –una de las cuales apenas es visible ya que no se muestra su terminación acampanada–, un arpa de mano y otro cordófono frotado. En todos estos casos, no se trata de ángeles músicos que visualizan las armonías celestiales, sino de ministriles que hallamos en otras representaciones coetáneas y que muy probablemente estén reflejando una praxis musical propia de las clases altas de la época a la hora de celebrar sus bodas, tal y como se observa en la decoración de algunos *cassoni* matrimoniales[12].

Donde sí hallamos a los intérpretes angélicos tañendo una música festiva es en el fresco de *Los desposorios de la Virgen* de la Iglesia de San Pietro in Gessate en Milán (1.474-1.489), si bien todavía no se hallan plenamente integrados en la escena puesto que se ubican en sendas hornacinas[13] [fig. 142]. Habrá que esperar hasta el siglo XVII para que esto ocurra, probablemente debido al interés por realzar la importancia de los sacramentos de la iglesia católica y entre ellos el del matrimonio, que aquí queda visualizado. Una de las primeras obras debió de ser *Los desposorios de la Virgen* de Gerard Seghers (1.591 – 1.651) conservada en el Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Amberes, donde puede observarse como la unión de María y José queda presidida en lo alto por la paloma del Espíritu Santo rodeada de ángeles que cantan con el apoyo de un libro y tocan instrumentos de música baja –aro de sonajas, vihuela de

[12] Véase por ejemplo un panel procedente de un *cassone* matrimonial producido en el norte de la península itálica y conservado en el Victoria & Albert Museum de Londres (ca. 1460, Museum no. 21-186g), el cual aparecen dos trompeteros con grandes pendones heráldicos y un tañedor de laúd.

[13] El ángel de la izquierda insufla un aerófono con orificios digitales, probablemente una flauta de tres agujeros. El de la derecha toca un instrumento similar y percute al mismo tiempo un tambor.

arco, aerófono de tubo corto y orificios digitales y arpa–, recibiendo un tratamiento semejante al de las Natividades de la época [fig. 62]. Bastante similar aunque algo más movido resulta *Los desposorios de la Virgen María* de Francesco Nasini (1.664, Castelpiano, Iglesia de San Giuseppe)[14]. Esta imagen también se difundió rápidamente por Iberoamérica. Por ejemplo, en México contamos con los *Desposorios de la Virgen* de Sebastián López de Arteaga (s. XVII, México, Academia de San Carlos), donde detrás de los personajes principales también se incluye la música de los ángeles formada por un aerófono con orificios digitales, vihuela de arco y arpa) [fig. 143].

III. II. LA ANUNCIACIÓN DE LA VIRGEN[15]

La Anunciación es un episodio importante de la religión cristiana, puesto que se perfila como la promesa de salvación de la humanidad a través de la Encarnación de Cristo y su futuro sacrificio. La presencia de la música celestial en este episodio resulta muy sugestiva y podría atribuírsele múltiples significados simbólicos. Por ello resulta tan extraño que la fuente primigenia responda a un único fragmento de un apócrifo que, además, resulta bastante más tardío que el resto y que no contó con tanta difusión. Se trata del *Evangelio armenio de la infancia* (s. VI), donde se narra que María, justo después de recibir el anuncio del ángel:

> «[...] vio a los coros angélicos que le entonaban cánticos de alabanza. Esta visión la llenó de temor a la par que la inundó de gozo. Y luego, con la faz postrada en tierra, se puso a alabar a Dios [...]» (Ev. armenio de la infancia 5, 11)[16].

No obstante, existen otro tipo de fuentes que manifiestan un ambiente musical en el momento de la Encarnación. Se trata, cómo no, del pensamiento de la abadesa Hildegard von Bingen (1.098 – 1.179) quien, en su enardecida defensa del canto monástico[17], llega a realizar un interesante paralelismo entre el Espíritu Santo, la Encarnación de Cristo a través de la Virgen María, los cánticos celestes y la música

[14] Con dos ángeles que tañen la vihuela de arco y un gran laúd, probablemente un archilaúd.
[15] Este apartado ha sido ampliamente tratado y publicado como Perpiñá García, C., «Los ángeles músicos en el tipo iconográfico de la Anunciación», en Zafra, R. y Azanza, J. J., eds., *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto,* Sociedad Española de Emblemática, Universidad de Navarra, Pamplona, 2011, Anejos de *Imago. Revista de emblemática y cultura visual,* 1, pp. 673-687.
[16] Santos Otero, A. de ed., *Los evangelios apócrifos*, op. cit., p. 354.
[17] Recuérdese la ya citada carta a los prelados de Maguncia escrita 1.178 en la que pide que se levantara a su comunidad monástica la prohibición de comulgar y cantar en el oficio litúrgico (*Liber espistolarum* 47; PL CXCVII, col. 218c-243b).

litúrgica[18]. Esto no era algo nuevo en el pensamiento hildegardiano, pues a través de los cantos de su *Symphonia* puede percibirse el desarrollo de una historia sagrada en la que el acontecimiento fundamental es la encarnación de Cristo, a la cual quedan supeditados todos los demás momentos del relato bíblico[19]. Para Hildegarda, la Encarnación es fruto de la acción vivificante del Espíritu Santo o primer movimiento[20] circular[21] del cosmos sobre la Virgen María, concebida en el principio de los tiempos como primera materia de la creación (*Symphonia* 54, 3b); esta fecundación también es expresada en términos musicales, tal y como ha sido señalado por Ítalo Fuentes Bardelli[22]:

> «Pues tu vientre tuvo el goce,
> cuando toda la sinfonía celestial
> resonó desde ti» (*Symphonia* 56, vv. 19-21)[23].
>
> «Amadísimo Hijo, a quien engendré en mis entrañas
> por la fuerza de la envolvente rueda
> de la santa divinidad,
> que me ha creado […]
> y ha plantado en mis entrañas
> toda clase de música
> en toda multitud de tonos» (*Symphonia* 71, vv. 1-9)[24].

Por ello, en los comentarios de la traducción de la *Symphonia* de Flischfich no sólo se concibe la música angélica de la Encarnación como la celebración celestial del milagro[25], sino también como la promesa de redención expresada en los términos del pensamiento musical hildegardiano; una redención que consistiría en devolver a la humanidad una voz con la que, como Adán antes del pecado, pudiera acompañar a los

[18] «Del mismo modo que el cuerpo de Jesucristo nació por el Espíritu Santo de la pureza de la Virgen María, así también el cántico de la alabanza a Dios según la armonía celeste [*canticum laudum secundum celestem harmoniam*] tiene sus raíces en la Iglesia por el Espíritu Santo» (*Liber epistolarum* 47, col. 221a-221b). Flisfich, M. I. trad., op. cit. Y Vv. Aa. intr., p. 22. El texto entre corchetes es de la traductora y muestra la expresión del original latín.

[19] Flisfich, M. I. trad. y Vv. Aa. intr., op. cit., p. 27.

[20] *«Spiritus sanctus / vivificans vita / movens omnia»* (*Symphonia* 8).

[21] En ciertos versos de la *Symphonia* puede observarse una concepción del cosmos basada en el movimiento circular de los cuerpos celestes en torno a Dios, siendo el motor del dicho movimiento la voluntad divina. Dicha concepción resulta muy semejante a la existente en la *Jerarquía Celeste* del pseudo Dionisio Aeropagita (s. V-VI), que a su vez es una de las primeras fuentes donde se menciona la actividad canora de los ángeles.

[22] Fuentes Bardelli, I., «La música en la Symphonia de Hildegard von Bingen», *Cyber Humanitatis. Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile*, 10, 1999. ISN 0717-2869. Dispoible en línea en https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/10/ifuentes.htm.

[23] *«Venter enim tuus gaudium habuit / cum omnis celestis symphonia / de te sonuit»*. Flisfich, M. I. trad., op. cit., p. 309.

[24] *«O fili dilectissime, / quem genui in visceribus meis / de vi circueuntis rote / sancte divinitatis, / que me creavit […] / et in visceribus meis / omne genus musicorum in omnibus tonorum constituit»*. Flisfich, M. I. trad., op. cit., p. 391.

[25] Flisfich, M. I. trad. y Vv. Aa. intr., op. cit., pp. 392-393.

ángeles en la armonía celestial constituyendo el décimo coro[26], tal y como se expresa en la *Symphonia* 54: «Por ello, ¡tú, Salvadora!, / que produjiste una nueva luz / para el género humano, / reúne a los miembros de tu Hijo / en la armonía celestial» (*Symphonia* 54, 6b)[27]. En el llamado *Hildegardis Codex* (ca. 1.180, Wiesbaden, Nassauische Landesbibliothek) se ilustra la importancia de los coros angélicos (fol. 38r) y los cánticos celestiales que alaban a la Virgen María (fol. 229r), pero no se realiza referencia alguna al aspecto musical de la Encarnación. Habrá que esperar hasta el año 1.235 para que surja la primera inclusión del ángel músico en la imagen de la Anunciación. Se trata del famoso grupo de la Anunciación de la portada de la Catedral de Reims (ca. 1.235). Si se observa atentamente la imagen de la Virgen anunciada, puede apreciarse como, bajo el doselete en el que ésta se apoya, un ángel tañe un salterio de doble ala[28] [fig. 144]. Irremediablemente surge la pregunta de si esta tempranísima figuración de la música angélica se debe al conocimiento del *Evangelio armenio* o a los escritos de Hildegarda, algo que parece poco probable. Lo que sí que es posible es que esta imagen evidencie que la idea de la música celeste ya se hallaba, por aquel entonces, bien inserto en el imaginario de la intelectualidad eclesiástica debido sobre todo a la influencia de una serie de especulaciones matemático-musicales de carácter teológico. En este contexto destacaba la llamada escuela de Chartres, activa en torno al año 1.000 (ca. 960 – ca. 1.145)[29]. Y puesto que Reims no queda demasiado lejos de Chartres, es lógico suponer que habría recibido su influencia. Posteriormente y con la difusión de la figura del ángel músico, la presencia de la música angélica en la imagen de la Anunciación deja de ser un asunto de la intelectualidad eclesiástica para convertirse, paulatinamente, en un concepto propio del imaginario cultural común, apareciendo en tres tipos iconográficos esenciales: el envío de Gabriel (*Iconclass* 11B42), el anuncio del ángel a la Virgen (*Iconclass* 13A52), y la Virgen sola leyendo, rezando o realizando otro tipo de actividades (*Iconclass* 73A51).

---

[26] Ibid. p. 302.
[27] Ibid., p. 293.
[28] Hammerstein interpreta el salterio como una referencia al cuerpo Cristo y, por ende, a su encarnación. Véase Hammerstein, R., *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, op. cit., p. 222.
[29] La escuela de Chartres es considerada como uno de los centros intelectuales más importantes de la Europa medieval. Fue fundada por el obispo Fulberto (ca. 960 – 1028) y continuada por pensadores como Teodorico (canciller de Chartres desde 1.142), Bernardo Silvestre (activo durante la primera mitad del siglo XII) y Guillermo de Conches (1.080 – 1.145). En ella se estudiaba la teoría musical de Boecio y se concebía el universo como una construcción ordenada musicalmente. En palabras de Teodorico de Chartres «la creación de los números es la creación de las cosas» (*De septem diebus et sex operum distinctionibus*). Véase Bussagli, M., op. cit., p. 274.

1. El envío de Gabriel

La *Anunciación* realizada por Giotto en la Capilla Scrovegni de Padua (1.303-1.305) es una de las primeras pinturas murales en visualizar la música angélica. Ésta ocupa un lugar de primera importancia, siendo la primera imagen que capta el visitante al entrar al edificio. Sobre la representación del arcángel Gabriel y María aparece el trono de Dios y Gabriel a la espera de ser enviado por la divinidad para cumplir su misión: anunciar el futuro nacimiento de Cristo; uno de los tipos iconográficos menos utilizados para visualizar el episodio de la Anunciación. Algunos de los ángeles que los flanquean portan instrumentos de *música baja* o escaso volumen sonoro que ya han sido analizados en el primer capítulo [fig. 22]. En ambos extremos aparecen otros dos ángeles insuflando sendos aerófonos con lengüeta. Podría pensarse que esta figuración tiene sus fuentes icónicas en las visualizaciones triunfales del Paraíso celeste donde los ángeles músicos rodean a la divinidad. Sin embargo, conservamos una fuente literaria coetánea que parece contener la clave de la inclusión de la música angélica en esta imagen. Elenora Beck ha destacado la relación existente entre esta pintura mural y el texto del motete *Ave regina celorum* de Marchetto da Padova[30], el cual, según F. Alberto Gallo, habría sido escrito para la ceremonia de consagración de la capilla, celebrada el día de la festividad de la Anunciación[31], pues el edificio se hallaba bajo la denominación de *Santa Maria Annunziata*. El acróstico del *triplum* de esta composición contiene la *salutatio* del arcángel Gabriel (Lc 1, 28), mencionándose también dos instrumentos musicales, la fídula[32] y la chirimía, los cuales también aparecen en el fresco de la procesión nupcial de la Virgen[33]:

> *«[..] MULIERIBUS tu chorum*
> *regis dulci viella,*
> *ET vincula dehctorum*
> *frangis nobis rebella*
> *BENEDICTUS [futurorum]*
> *ob nos potatus fella*
> *FRUCTUS dulcis quo lustorum*
> *clare sonat cimella. […]»*
> (*Ave regina celorum* Londres, Oxford Bodleian Library, Ms. Canon. Class. Lat. 112, fol. 61v-62v).

[30] El motete ha sido atribuido a Marchetto en razón al acróstico del *Duplum*, el cual conforma el nombre del músico. Véase Beck, M. E., op. cit., p. 11.
[31] Ibid., p. 11.
[32] Entendida como nombre genérico de instrumento de cuerda frotada con arco, tal y como es la actual tendencia entre los estudiosos y estudiosas de la iconografía musical.
[33] Beck, M. E., op. cit., p. 15.

> [Entre las mujeres tú conduces el coro con una suave vihuela y por nosotros rompes las rebeldes cadenas del pecado. Bendito es aquél que bebe hiel por nosotros, dulce fruto para los que suena con claridad la chirimía de los justos][34].

Parece ser que el propio Marchetto, el más prestigioso filósofo y músico de la ciudad en aquel momento, podría haber sugerido la sustitución de las antiguas trompetas por instrumentos de viento mucho más modernos acordes con la nueva estética renacentista y con el texto de su motete[35]. Este detalle resulta revelador, ya que indicaría una posible influencia de Marchetto sobre el programa iconográfico y podría explicar la presencia de los ángeles músicos en el mismo, pues el concepto de música vocal angélica se halla bien presente en su tratado de música *Lucidarium in arte musice plane* (*Lucidarium* I, 2, 2). Sin embargo, Elenora Beck también menciona la influencia que pudo haber ejercido sobre Giotto el drama sacro cantado que se acostumbraba a representar en Padua el día de la festividad de la Anunciación, el cual también incluía la reunión del coro de los ángeles y el envío de Gabriel[36]. Volviendo al tipo del envío, cabe decir que la inclusión de la música angélica en el mismo resultó, a pesar de la relevancia del fresco de Giotto, poco frecuente. Una de las pocas obras existentes es la *Anunciación* conservada en el Ashmolean Museum de Oxford atribuida a Paolo Uccello (ca. 1.420, inv. A80), de gran interés iconográfico [fig. 145]. Se trata de una Anunciación al uso en cuya parte superior se representa el envío de Gabriel. Esta vez Dios padre aparece en un trono-mandorla flotante sostenido por querubines y, coronado como rey del universo, recibe al arcángel, que se arrodilla cortésmente para besarle la mano. El encuentro es tratado por el artista como si se tratara de una embajada, pues pinta tras Gabriel todo un despliegue de música "alta". Los ángeles, ordenados en grupos de tres y visualizados en diferentes colores como si se quisiera diferenciar las jerarquías angélicas, insuflan grandes trompetas rectas, percuten las nácaras y tañen aerófonos cónicos con orificios digitales que muy probablemente sean chirimías y/o bombardas. Más abajo, la figura de Gabriel desciende a la tierra y, finalmente se posa en ella para anunciar a María, sentada bajo una arquitectura. Ya a finales del siglo XV, existen al menos dos miniaturas francesas en las que se repite dicho tipo: el folio 107 de la *Legenda aurea (trad. Jean de Vignay)* (ca. 1.480-1.490, París, Bibliothèque Nationale de France, Français 244) y el folio 1 del

[34] Trad. al inglés Beck, M. E, op. cit., p. 15. La traducción al español es de la autora de la tesis.
[35] Beck, M. E., op. cit., p. 18.
[36] Ibid., pp. 19-20.

Missel à l'usage de Paris, (ca. 1.492, Ms. 412. París, Bibliothèque Mazarine)[37] [fig. 146], ambos flanqueados por dos ángeles que tañen una vihuela de arco y un laúd.

2. El anuncio del ángel a la Virgen

A partir del siglo XIV y coincidiendo con la expansión de la figura del ángel músico, la imagen de la Virgen anunciada por el ángel ya adquiere en ciertas ocasiones una ambientación musical más explícita que la del grupo escultórico de Reims. Un excelente ejemplo es la portada de la Iglesia de Santa María de Requena, cuyo tímpano muestra la imagen de la Virgen recibiendo el anuncio del ángel, mientras que las arquivoltas presentan ángeles tañendo instrumentos de la época[38]. Sin embargo, habrá que esperar al siglo XV para que el ángel músico se integre plenamente en la representación. Curiosamente, esta integración responde a la relación existente entre música y arquitectura, pues sobre las construcciones en las que se suele inscribir el grupo de la Anunciación pueden aparecer los ángeles músicos tañendo sus instrumentos y/o cantando con el apoyo de la música escrita. Buenos ejemplos son el folio 26r de *Las Muy Ricas Horas del Duque de Berry* (Hermanos Limbourg, 1.411-1.416, Chantilly, Musée Condé, ms. 65) [fig. 147] y el folio 31 del *Libro de Horas de Margarita de Orleáns* (ca. 1.430, París, Biblioteca Nacional de Francia, Latin 1156 B). En el primer caso, tres ángeles cantores con un libro se asoman por la ventana del balcón del piso superior, mientras que otros cuatro tocan el órgano portátil, el arpa de mano, un cordófono pulsado y otro frotado con arco. Pero eso no es todo, pues en los márgenes de los folios existen más representaciones musicales: ángeles tañedores de campanas, flauta doble, salterio de doble ala, nácaras, trompeta marina, y otros tres cantores que ocupan el espacio central bajo el texto. En el segundo caso, aparecen dos cantantes desplegando un rollo de música escrita mientras los acompaña otro ángel que toca un órgano positivo. Es posible que estas imágenes visualicen, de algún modo, la estrecha relación que mantenían música y arquitectura en el pensamiento medieval. Ambas eran concebidas como producto de las proporciones numéricas y, por tanto, eran susceptibles de ser consideradas materialización a nivel microcósmico de la armonía cósmica. De hecho, parece ser que estas consideraciones no se quedaron solamente en el plano teórico ya que en ocasiones se ha señalado que todo este pensamiento matemático-musical podría haber

[37] Este incluye además una curiosa Trinidad conformada por Dios Padre bendiciente, Cristo niño con la cruz y los clavos a cuestas y la paloma del Espíritu Santo.
[38] Estos instrumentos son: chirimías, rabel, vihuela de mano de siete órdenes y laúd. Véase Hortelano Piqueras, L., op. cit., pp. 97-109.

sido plasmado en grandes obras arquitectónicas[39]. Por otra parte, la asociación de arquitectura y música en la imagen de la Anunciación parece remitir tanto al importante papel que cumple María como madre de la Iglesia como a la promesa de la Jerusalén celeste. Prueba de ello es que, a partir del XV no pocas pinturas y miniaturas franco-flamencas representan a la Virgen dentro de una construcción religiosa[40], mientras que las visualizaciones de la puerta del Paraíso pueden coronarse de ángeles músicos como ocurre el ya mencionado *Juicio Final* de Stephan Lochner (ca. 1.435) [fig. 39] y en el homónimo tríptico de Hans Memling (ca. 1.466-1.473). La Anunciación representada en el folio 89v del Libro de Horas de Isabel la Católica (*Guillaume Vrelant atr.*, ca. 1.450, Madrid, Real Biblioteca, II/Tesoro) es algo diferente ya que, aunque la escena sigue desarrollándose bajo una arquitectura gótica, en este caso los ángeles músicos –un ángel con un laúd y un serafín con un arpa− acompañan a Dios Padre quien, desde las alturas, insufla el Espíritu Santo sobre la Virgen.

Durante la baja Edad Media se desarrolló una interesante variante conocida como *La Virgen del Unicornio* (*Iconclass* 11F243), el cual será analizado con detalle en el siguiente apartado. Sin embargo, todo apunta a que, excepto en casos muy concretos la figura del ángel músico en la representación de la Anunciación no fue muy popular durante la Edad Media y el primer Renacimiento. Incluso en una obra tan completa como la *Marienfenster* o ventana de María de la Catedral de Augsburgo (finales del siglo XV) en la que se visualizan los tres principales gozos de María −la Anunciación, la Natividad y la Coronación− la escena de la Anunciación es la única que carece de música angélica. Un caso excepcional es *La Anunciación de la Virgen* de Piero del Pollaiolo (segunda mitad del s. XV, Berlín, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Kat.Nr.73). El pintor ubica el episodio evangélico en un rico palacio con amplias salas y grandes ventanas. En la estancia adyacente a la de la Virgen se observan cuatro diminutos ángeles que tocan un cordófono frotado –probablemente una vihuela de arco−, un órgano portátil y un laúd [fig. 148]. Otro ejemplo es el tríptico portátil de Luis XII rey de Francia y su mujer Ana de Bretaña (ca. 1.499, Londres, Victoria & Albert Museum, no. 552-1877), en cuyo

[39] Destaca al respecto la estudiosa Maria Cecilia Tomasini, quien sugiere que la Catedral de Chartres habría sido concebida como una *Imago Mundi* donde se reproducen las proporciones correspondientes a los intervalos entonces considerados como consonancias perfectas. Véase Tomasini, M. C., op. cit.

[40] Uno de los ejemplos más famosos es la *Anunciación* de Jan van Eyck realizada hacia el 1.434 y conservada en la Nacional Gallery of Art de Washington DC. El mismo autor pintó hacia 1.425 una *María en la Iglesia* (Berlín, Staatliche Museen) en cuyo fondo se pueden apreciar dos ángeles cantores; imagen que será analizada en el siguiente capítulo.

centro se representa la Anunciación, pues justo encima, aunque separado por la enmarcación dorada, aparecen tres ángeles con chirimías, arpa y laúd.

Habrá que esperar hasta el siglo XVI para encontrar visualizaciones más explícitas. Una de las más interesantes es la del *Altar de Isenheim*, realizado entre 1.512 y 1.516 por Matthias Gothart Grünewald para el convento de la orden de los antoninos (Colmar, Musée d'Unterlinden). La posición intermedia de este gran políptico visualiza por primera vez una compleja teoría sobre el papel de la música celestial en la salvación humana a través de la propia Virgen María, con una imagen de la Encarnación que recuerda vivamente al pensamiento musical de Hildegarda. Probablemente no se trate de una coincidencia, ya que algunos estudiosos/as han destacado la presencia −en el panel central, a la derecha de la Virgen− del monasterio de Rupertsberg, fundado por la santa hacia 1.150[41]. Volviendo al *Altar*, desde esta posición, en su ala derecha muestra la Anunciación, en su ala izquierda la resurrección de Cristo y en el panel central una curiosa representación a la que se le ha dado nombres como *El concierto de los ángeles* o *La Virgen bañando al Niño acompañada de un coro de ángeles* [fig. 149]. En realidad, se trataría de una imagen conceptual que visualiza la esperanza de salvación a través de la doble naturaleza, humana y divina, de Cristo; ideas que se hallaban bien presentes en la predicación de las órdenes mendicantes. Curiosamente, la fuerza motriz que impulsa estos acontecimientos es la música angélica. Presidiendo la entera imagen aparece la luminosa figura de Dios Padre, rodeado de sus coros de ángeles. En la parte izquierda, el momento de la Encarnación se desarrolla bajo una fastuosa arquitectura donde María, coronada ya como reina de los cielos, es cubierta por la luz divina para recibir a Cristo, aunque ya aparece con evidentes signos de embarazo. Ante ella queda una jarra con agua, tan transparente e inmaculada como el útero virginal en el que Dios derrama la luz de su Gloria sin dañarlo. Los ángeles que la acompañan se materializan en el espacio, primero como entes espirituales, después como astros de luz y por último como músicos sobrenaturales. En la parte derecha ya aparece María con Jesús niño, tratada de manera

[41] Véase Schipperges, H., *Hildegard of Bingen. Healing and the nature of the cosmos*, Markus Weiner Publishers, Princeton, 1997, p.18. Siglind Bruhn añade la posibilidad de que Grünewald estuviera familiarizado con algunas de las ideas de Hildegarda a través de Johannes Trithemius (1462 – 1516), el humanista más importante del momento, abad benedictino de la corte episcopal de Maguncia. Trithemius estudió la vida y el pensamiento de la santa y fue tal su admiración que impulsó la difusión de su obra literaria. A pesar de que no se ha demostrado si la orden de los antoninos poseían copias de los escritos de Hildegarda, sí que se halló en el monasterio de Isenheim un texto fragmentario del siglo XV con una de sus revelaciones. Incluso se cree que Grünewald llegó a visitar el monasterio de Rupertsberg en 1.510. Véase Bruhn, S., *The temptation of Paul Hindemith: Mathis der Maler as spiritual testimony*, Pendragon Press, N. Y., 1998, p. 38.

muy humanizada e incluso humilde, ya que se sienta en el suelo y a su alrededor se disponen los utensilios propios del cuidado diario del bebé. Al mismo tiempo se sugiere el episodio de la Natividad de Cristo, puesto que en el fondo aparecen los ángeles que descienden desde el cielo para anunciar a dos pastores la buena nueva. Ante esta María madre se halla otro ángel mucho más humanizado que sus compañeros que podría identificarse como el arcángel Gabriel de la narración evangélica. Sin embargo, la figuración resulta peculiar, ya que es visualizado tañendo un gran instrumento de cuerda frotada con arco en posición vertical que parece responder a una viola de gamba de gran tamaño y sonido grave. Este ángel funciona como nexo de unión entre la divina escena de la Encarnación y la humana representación de la joven madre; unión que también se percibe visualmente a través de la continuidad de la entera composición, evocando de esta manera la armonía circular y eterna de la música de las esferas. Contribuyen a ello el ritmo compositivo logrado por la progresión geométrica de los instrumentos de los ángeles –cordófonos de diversos tamaños frotados con arco− y la sensación de fluidez conseguida mediante la transición de los colores tal y como aparecen en el círculo cromático[42]. De esta manera, la figura del ángel músico no sólo visualiza la armonía divina, sino también el punto de intersección entre el espíritu y la materia[43]; o lo que es lo mismo: entre el Espíritu Santo y Cristo hecho hombre. Por si esto fuera poco, la estructura del cordófono del primer plano resulta muy peculiar, con pronunciadas escotaduras que llegan hasta el diapasón y un puente muy curvo. Si se observa desde cierto ángulo, el instrumento se transmuta en una cara sonriente[44]. Casualidad o no, la Encarnación es un momento de dicha, pues abre la puerta de la salvación humana[45]. Otra pintura de gran interés es la *Anunciación* de Frei Carlos, artista de origen flamenco (1.523, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga). En ella, los ángeles músicos –laúd, canto con el apoyo de un folio y arpa gótica sostenida entre las piernas− también

[42] Bosseur, J., op. cit., p. 35.
[43] Bussagli, M., op. cit., p. 276.
[44] Debo agradecer a Fernando Rodríguez de la Flor que me hiciera esta observación tras asistir a la conferencia donde analicé la imagen.
[45] Llegados a este punto, no está de más recordar la relación de la música celestial con muestras de alegría, presente en algunos versos de la Divina Comedia de Dante (1.304-1.321). Así, cuando el escritor llega al Paraíso describe esta música como *«[...] un riso / dell'universo; per che mia ebbrezza / entrava per l'udire e per lo viso»* (*Paradiso* 27, 1-6) [una sonrisa / del universo, pues mi embriaguez penetraba por el oído y por el rostro]. Más tarde, en el último cielo Dante accede a la «cándida rosa» en cuya cima se haya la Virgen María y desde su posición privilegiada ve *«[...] più di mille angeli festanti, ciascun distinto di fulgore e d'arte. / Vidi a lor giochi quivi e a lor canti / ridere una bellezza, che letizia / era ne li occhi a tutti li altri santi»* (*Paradiso* 31, 134-135). [más de mil ángeles celebrantes, cada distinto en resplandor y arte. / Vi en sus juegos y sus cantos / reír una belleza, que alegría / era en los ojos de todos los otros santos]. La traducción al español entre corchetes es nuestra.

descienden a la tierra pero no llegan a insertarse en la escena sacra, ya que se sitúan bajo un pórtico que queda fuera de la habitación de María [fig. 150]. De esta época se conserva algún ejemplo más como el retablo de Troyes, de madera tallada (1.525, Londres, Victoria & Albert Museum, no. 4413-1857). En él se muestra el Prendimiento, la Pasión y la Resurrección de Cristo, todo ello coronado por la escena de la Anunciación. En esta escena, sobre las figuras del arcángel Gabriel y María, Dios Padre envía la paloma del Espíritu Santo rodeado de nubes y ángeles, algunos de los cuales cantan sosteniendo un libro abierto y tocan sus instrumentos: órgano portátil chirimía y un pequeño cordófono frotado con arco.

A partir de mediados del siglo XVI, los ángeles ya no bajan a la Tierra sino que irrumpen en el espacio desde el cielo conformando los llamados *rompimientos de Gloria*. Algunos de ellos pueden cantar y/o tañer sus instrumentos para acompañar el evento. La *Anunciación* de la Iglesia de la Santíssima Annunciata de Florencia realizada por Bartolomeo Traballesi (1.540 – 1.585) muestra a Dios Padre enviando la paloma del Espíritu Santo rodeado de ángeles-putti danzantes, cantores angélicos con rollos de música escrita e instrumentistas –vihuela de arco, laúd y aro de sonajas– en una composición prácticamente simétrica, apreciándose un interés naturalista en la configuración física de los instrumentos y su praxis ejecutiva [fig. 151]. A partir de finales del siglo XVI o principios del XVII puede observarse un nuevo tratamiento en la figura del ángel músico, que deja de ser una visualización más o menos convencional de la música celestial para convertirse en intérprete de sus instrumentos. Un buen ejemplo es la *Anunciación* del flamenco Lodewijk Toeput (1.550 – 1.604/5) pintada para la Catedral de Conegliano, donde los ángeles músicos tañen los instrumentos de música baja propios de los conciertos angélicos manieristas —laúd, arpa y órgano— añadiéndose un instrumento noble totalmente coetáneo como es el *lirone* o *gamba lira*[46]. El tratamiento del ángel músico adquiere un naturalismo aún mayor en la *Anunciación* del Greco (ca. 1.596-1.600) [fig. 60], el cual ya ha sido analizado en el primer capítulo. Recordemos que el Greco no capta a todos instrumentistas tocando a un mismo tiempo, como había sucedido hasta entonces, sino que representa un momento concreto en la interpretación musical.

[46] El *lirone* o *gamba lira* era la versión mayor de la *lira da braccio*. La nomenclatura de estos instrumentos proviene de la lira clásica, el cordófono noble por excelencia ya que era atributo del dios Apolo y se hallaba asociado a la figura de Orfeo. Durante los siglos XVI y XVII ambos instrumentos aparecen en no pocas pinturas en manos de personajes *nobles* como Orfeo o el Rey David.

La fórmula de la Anunciación con ángeles músicos debió de contar con cierto éxito al menos durante principios del XVII como lo demuestra la existencia de algunas obras similares, aunque siguen más la línea del llamado *concierto manierista*[47] que el naturalismo exacerbado del Greco. Sabemos que este tipo llegó hasta territorio alemán, ya que en el Staatliche Kunstsammlungen de Dresde se conserva un dibujo de la *Anunciación de la Virgen* con ángeles músicos de Hans Rottenhammer (1.564 – 1.625)[48]. En la península ibérica también contamos con otros ejemplos como una *Anunciación* pintada sobre cobre por el artista flamenco Gabriel Franck de Amberes († 1.637) para la Iglesia de Santa Eulalia de Arnedo en La Rioja[49]; la *Anunciación* de Antonio Mohedano (1.606) que conforma el ático del retablo mayor de la Iglesia de la Anunciación de Sevilla, donde ángeles-putti cantan y tañen cordófonos frotados con arco y la corneta curvada [fig. 152]; y la *Anunciación* pintada por Pedro Núñez del Valle ya en la década de 1.620-1.630, con un conjunto instrumental prácticamente idéntico al anterior (San Petersburgo, Museo del Hermitage). Tal y como puede observarse, resulta patente un interés decorativo cada vez mayor, de manera que, a partir del siglo XVII, la música en la imagen de la Anunciación no parece tener ninguna intención concreta y responde más bien a la tradición visual, debida sobre todo a la influencia de las imágenes natalicias, que en esta época suelen incluir frecuentemente la ángeles músicos. No obstante cabe también tener en cuenta la existencia de fuentes más tardías que mencionan los cánticos angélicos en el contexto de la Anunciación. Tal vez la más importante sea la *Mística ciudad de Dios* de sor María Jesús de Ágreda (1.670), donde la música angélica acompaña tanto el envío de Gabriel como en el momento mismo de la Encarnación. Todo indica que, llegados a este punto, se ha producido una fructífera retroalimentación entre literatura y artes visuales, si bien la *Mística ciudad de Dios* únicamente menciona el canto como actividad musical.

> «Luego declarò su Magestad à todo el resto de los Angeles, como era llegado el tiempo de la Redencion humana, y que disponia baxar al Mundo sin dilacion, pues yà tenia prevenida, y adornada para Madre suya à Maria Santissima [...]. Oyeron los Divinos Espiritus la voz de su Criador, y con incomparable gozo, y hacimiento de gracias por el cumplimiento de su eterna, y perfecta voluntad, cantaron nuevos Canticos de alabanza, repitiendo siempre en ellos aquel Hymno de Siòn: 'Santo, Santo, Santo eres, Dios y Señor de Sabaoth [...]. Obedeciendo con especial gozo el Soberano Principe Gabrièl al Divino mandato, descendio del supremo Cielo,

[47] Los conciertos del llamado estilo manierista se caracterizan por su teatralidad y la búsqueda de lo decorativo en detreimento del aspecto real de los instrumentos y su praxis ejecutiva. Véase Baroncini, R., op. cit., p. 41.
[48] En él aparecen dos laúdes y un arpa.
[49] Con laúd y arpa.

> acompañado de muchos millares de Angeles hermosissimos, que le seguian en forma visible [...]» (*Mística Ciudad de Dios* 2, lib. 3, cap. 10, n. 111-112)[50].
>
> «Quedó esta Divina Señora en la possession de Madre del mismo Dios [...] Y los divinos Espiritus, que testigos de esta maravilla assistian à contemplarla, con nuevos Canticos de alabanza, y con indecible jùbilo engrandecian al Omnipotente, y en compañia de la felicissima Madre le bendecian en su nombre, y del linage humano, que ignoraba el mayor de sus beneficios, y misericordias» (*Mística Ciudad de Dios* 2, lib. 3, cap. 11, n. 140)[51].

3. La Virgen del Unicornio

Una interesante variante, si bien casi únicamente presente en territorio alemán, es la Virgen del Unicornio (*Iconclass* 11F243) el cual se halla asociado tanto a la Virgen de la Humildad como, curiosamente, a la Anunciación y al misterio de la Encarnación. La relación de María con este animal propio de los bestiarios medievales es una alusión más a su virginidad, esta vez a través de la tradición de la caza sagrada del unicornio o la creencia de que resultaba imposible atraparlo a menos que se le atrajera con una doncella virgen[52]. La Virgen del Unicornio siempre se halla dentro de un *hortus conclusus* y ante ella aparece el arcángel Gabriel adoptando los atributos propios del cazador, ya que porta una lanza, lleva atados dos tres o cuatro perros y sopla un cuerno del cual suele surgir una cartela con la inscripción de la *salutatio* angélica: *Ave gratia plena Dominus tecum*. A la luz de las imágenes disponibles, parece ser que este tipo se originó en territorio alemán, amparado en el mundo de los conventos femeninos en un periodo comprendido al menos entre 1.300 y las primeras décadas del XVI[53]. Debió contar con una notable difusión, ya que aparece tanto aislado como formando parte de programas visuales más complejos sobre todo tipo de soportes. La mayoría de los ejemplos corresponden a bordados como *La Virgen con el unicornio* (1.451-1.500. Niederwerth, Iglesia de San Jorge), la escena del llamado *Tapiz de María* (ca. 1.500, Gelnhausen, Iglesia de Santa María) [fig. 153], o la del Tapiz de la Abadía de Wienhausen en Luneburgo (ca. 1.500). También existen grabados como el *Hortus conclusus con unicornio* (ca. 1.470-1.480, Gdánsk, Muzeum Narodowe), frescos como el de la Iglesia protestante de Nuestra

[50] Ágreda M. J. de, op. cit., segunda parte, por la Viuda de Geronymo Verdussen, Amberes, 1696, pp. 36-37.
[51] Ibid., p. 44.
[52] Charbonneau-Lassay, L., *El bestario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad media* [1940], Olañeta, J. J. de ed., Barcelona, 1996, p. 339.
[53] Rivera, L., «'Virgo Potens': alabanzas marianas y zoología fantástica en la sillería de la Colegiata de Guadalupe», en *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural*, García Mahíques R. y Zuriaga Senent V. F. eds., Valencia, Biblioteca Valenciana, 2008, p. 1358.

Señora en Memmingen[54] (mediados s. XV), pinturas sobre tabla como la *Anunciación de la Virgen con unicornio* (ca. 1.470-1.480, Erfurt, Iglesia Católica), y tallas en madera como es el caso del altar de la Catedral de Lübeck (1.506). A ellos podemos añadir la llamada *Caza del unicornio* o *Anunciación alegórica* afrescada hacia 1.514 por Giovanni Maria Falconetto en la iglesia de San Pietro Martire de Verona durante la ocupación del emperador alemán Maximiliano por encargo de dos nobles de su corte [fig. 154].

La relación del *monoceros* con el misterio de la Encarnación tiene su fuente en los versículos añadidos en la Biblia Septuaginta al *Benedictus,* la profecía de Zacarías que alude a la próxima venida de Cristo: «Bendito el Señor Dios de Israel porque visitó e hizo la redención de su pueblo, y nos alzó el cuerno de salud en la casa de David su siervo» (Lc 1, 68-69)[55], añadiéndose «Al bajar del cielo, saltó al regazo de la Virgen María: Dilecto como hijo de unicornio»[56]. Por ello no es de extrañar que en varias de estas imágenes ya aparezca la figura de Jesucristo niño en un rayo de luz enviado por Dios Padre o cabalgando sobre el propio unicornio[57]. El hecho de que san Miguel haga denotar su presencia con el cuerno como un cortesano utilizaría la trompeta heráldica, invitaría a relacionar este tipo con los ángeles tañedores de grandes aerófonos propios de la exaltación divina. No obstante, en al menos una de las imágenes conservadas, también aparecen los ángeles músicos, probablemente debido a la asociación de la Virgen con el unicornio con la Virgen de la Humildad. Se trata del *Tríptico del unicornio* de la Catedral de Erfurt (ca. 1.426-1.450) donde también aparecen otros ángeles músicos cantores e instrumentistas flanqueando a la Virgen que se convierte así en una especie de intermediaria entre la música de la tierra y del cielo [fig. 155]. El grupo de la derecha se halla conformado por tañedores de instrumentos de cuerda[58] y órgano portátil –tal vez evocando el famoso versículo *«laudate eum in cordis et organo»* (Sal 150, 4)–, mientras que a la izquierda quedan los cantores angélicos con un libro de música, marcando uno de ellos el ritmo. Sobrevolando la escena y próximos a Dios Padre, otro grupo de ángeles cantores sostiene una cartela-partitura que deja visible la notación musical de la melodía que entonan, así como su texto: «Regina celi laetare alleluia». La presencia de la música angélica en esta imagen se puede explicar no sólo por el deseo de enriquecer la escena, sino porque el *Benedictus* de Zacarías ha sido considerado como uno de los cánticos

[54] En él se muestra un hortus conclusus con la Jerusalén celeste, Dios padre y varios profetas.
[55] *«Benedictus Dominus, Deus Israle, quia visitavit et fecit redemptionem plebi suae / et erexit cornu salutis nobis in domo David pueri sui».*
[56] Rivera, L., op. cit., p. 1358.
[57] Caso del freso Nuestra Señora en Memmingen.
[58] Guitarra medieval, arpa salterio y, un cordófono compuesto con clavijero en forma de hoz.

evangélicos, junto con el *Magnificat* de María (Luc 1, 46-55) –muy próximo a éste–, el *Nunc dimittis* de Simeón (Luc 2, 29-32) y el *Gloria in excelsis Deo* de los ángeles en la Natividad de Cristo (Luc 2, 14; Mat). Los llamados cánticos evangélicos son, en realidad, parlamentos más o menos largos que se diferencian claramente del resto de la narración bíblica. Aunque en la Biblia no se especifica si se trata de palabras recitadas o cantadas, estos debieron entrar prontamente en la liturgia, donde adquirieron forma canora. Es por ello que su texto fue recogido en los graduales y misales de época medieval, incluyéndose a veces su música escrita. En ocasiones, el folio era decorado con miniaturas que visualizaban la correspondiente escena evangélica. Posteriormente se consideró que los propios Zacarías, María y Simeón realmente habían actuado como cantores en esos momentos. Así, Johannes de Muris escribiría en su tratado musical *Summa musicae* (ca. 1.300) que:

> *«In novo etiam testamento postquam unus angelus nuntiaverat pastoribus Christi nativitatem, ne parum videretur unius auctoritas multitudo angelorum simul cum illo cantavit 'Gloria in excelsis deo' et cetera. Preterea reperitur canticum Zacharie, scilicet Benedictus, canticum Marie, Magnificat, canticum Symeonis, Nunc dimittis, que non sine cause cantica nuncupantur»* (*Summa musicae,* 3)[59].

El teólogo francés Jean Gerson –conocido en España como Juan Gerson– también escribió al respecto que, en ocasión de la visita de María a su pariente Isabel *«Decantavit canticum Maria, cecinit & ipse Zacharias»* (Joannis Gersoniii, *Sermo de Nativitate B. Maria Virginis*, consideratio 3)[60].

Otra visualización mucho más sutil de este tema es *La virgen del rosal* de Stephan Lochner (ca. 1450, Colonia, Museo Wallraf-Richartz) ya que, si bien se trata de una imagen conceptual de la Virgen con el niño próxima a la Virgen de la Humildad y rodeada de ángeles músicos, si se observa atentamente el broche de María puede

[59] Johannes añade a estos otros cantos del Antiguo Testamento que también resulta oportuno citar: *«Legitur in Daniele et tribus pueris laudem Deo canentibus in fornace: legitur etiam in Exodo, postquam Hebraei mare transierant et viderant Aegyptios involutos aquis submersos, Maria soror Moysis cum fratre suo in cantico suo laudes Deo psallebant, cantando narrantes magnalia salvationis. Item rex David et citharando cantavit coram arca et coram Domino, et alios cantare monuit in diversis instrumentis musicis, dicens: cantate Domino canticum novum et reliqua, et iterum: cantate, et exultate et psallite; et iterum: Domino in tympano et choro, in psalterio et cithara, in cymbalis benesonantibus, in chordis et organo, in tubis ductilibus et voce tubae corneae».* Gerbert, M. ed., op. cit., vol. 3, pp. 190-248.

[60] Gerson, J., *Joannis Gersonii doctoris theologi & cancellarii Parisiensis Opera omnia, novo ordine digesta, & in V Tomos distributa; Ad manuscriptos codices quamplurimos collata, & innumeris in locis emendata; quaedam etiam nunc primum edita...*, vol. 3, Antwerpia, Sumptibus Societatis, 1706, col. 1353.

apreciarse la figura de una doncella sentada con el unicornio recostado sobre el regazo [fig. 156].

4. La Virgen sin el ángel: Anunciación y Encarnación

La figura de la Virgen sola leyendo, rezando, o realizando otras actividades también puede visualizar de una manera más sutil el anuncio del nacimiento de Cristo y el misterio de la Encarnación. El *Iconclass* clasifica este tipo iconográfico como 73A56: *María concibiendo a Cristo (sin la presencia del ángel).* No obstante, son muy pocas las obras en las que la futura madre de Dios aparece rodeada de ángeles músicos. Afortunadamente, existen algunas excepciones. Durante la baja Edad Media aparece la Virgen hilando o ante el telar anteriormente mencionada, una imagen que conoció una cierta fortuna en los manuscritos franceses del siglo XV y que a veces se rodea de música celestial. A partir del siglo XVII, María puede aparecer leyendo textos piadosos, tal y como podría haberla encontrado el arcángel Gabriel en su estancia. Un buen ejemplo es la *Virgen de la Esperanza con ángeles músicos* pintada por Juan Sariñena a principios del XVII para la Cartuja de Porta-Coeli (Valencia, Museo de Bellas Artes Pío V), en cuyo vientre abultado ya brilla la luz divina[61] [fig. 157]. Otra imagen interesante de la misma época es la *Virgen con ángeles* del taller de Carlo Maratta (1.625-1.713, Dijon, Musee Magnin), donde María ya interrumpe su lectura dispuesta a recibir el anuncio del ángel[62]. Es muy posible que toda esta música angélica provenga de la costumbre de incluir música angélica en las imágenes de la Anunciación del arcángel Gabriel. No obstante, existe aún otra posibilidad. Según el evangelio de Lucas, poco después de quedar encinta, María visitó a su pariente –quizás su prima– Isabel, quien estaba embarazada de san Juan Bautista. Al encontrarse ambas, saltó de gozo el bebé de Isabel y ella fue inundada del Espíritu Santo, siendo la primera en reconocer el Mesías en el hijo que María esperaba. María entonces inició un largo parlamento alabando a Dios por su maternidad divina: el *Magnificat* (Luc 1, 46-55), considerado como uno de los cantos evangélicos. La Visitación es, pues, un episodio teológicamente importante que fue abundantemente representado en las artes visuales (*Iconclass* 73A6). El sistema *Iconclass* incluso contempla la variante iconográfica *María magnificando al Señor ('Magnificat')* (*Iconclass* 73A64), el cual no presenta diferencias significativas. No es

[61] Dos ángeles flanquean a María, tañendo el laúd y una vihuela de arco de buen tamaño.
[62] En torno a la Virgen aparecen un ángel cantor con un libro de música, otro que alza la mano para marcar la pulsación, un tercero que porta un arpa y un cuarto que sostiene un aerófono con orificios digitales.

extraño encontrar la imagen de la Visitación en los programas visuales de la vida de la Virgen, donde se ubica muy próximo a la Anunciación y/o a la Natividad. No he encontrado, sin embargo, imágenes de la Visitación que incluyan la música celeste, con excepción del folio 91v del Libro de Horas de Isabel la Católica (ca. 1.450, Madrid, Real Biblioteca, II/Tesoro), donde la escena es presidida en las alturas por Dios Padre flanqueado por dos serafines que tocan el arpa y el salterio. También cabe añadir que el mencionado ángel músico de la Catedral de Reims (ca. 1.235) se encuentra muy próximo al grupo de la Visitación [fig. 144]. A pesar de que la inclusión de la música angélica no tuviera mucho éxito aquí, es posible que su presencia en la imagen de la Virgen sola y ya encinta aluda de alguna manera al canto del *Magnificat,* pues Alonso de Villegas (1.533 – 1.603) escribió en su *Flos sanctorum* que:

> «Acostumbraban los del Pueblo de Israel, quando recibian alguna merced señalada de Dios, componer canticos de agradecimiento. Y porque la merced, que la Virgen recibió, fue mayor que ninguna otra, que à persona en la tierra hubiese sido hecha, procuró engrandecerle mas que todos» (*Flos Sanctorum*, cap. 9)[63]

Otro tipo iconográfico relacionado es el del reconocimiento de José (*Iconclass* 73A576), del cual existe una bella tabla en la Gemäldegalerie de Berlín (*José reconoce en María la madre del Mesías*, ca. 1.350-1.360, Kat.Nr.1216), donde incluso se ha escrito el parlamento entre el anciano José y una María que ya presenta un vientre abultado: José declara: *vere apud te est fons vita.* María asiente: *dominus possedit me.* Ambos se sientan en un trono gótico en cuyos extremos dos ángeles estantes tocan un instrumento de tres cuerdas y clavijero en hoz frotado frotado con arco sobre el hombro, y una guitarra medieval o laúd pulsado con plectro [fig. 158]. Es posible que, en este caso, los ángeles aludan a la presencia de Dios gestándose en el útero virginal y/o a la revelación divina de san José.

[63] Villegas, A., op. cit., p. 53.

III. III. LA NATIVIDAD DE CRISTO

Como ya se ha visto en el preámbulo teórico, la primera vez que se menciona la música angélica en el episodio del nacimiento de Cristo es en el evangelio apócrifo del *Pseudo Mateo* (mediados s. VI), donde se retoma el Anuncio a los pastores según el Evangelio de San Lucas (Lc 2, 13-14) de la siguiente manera:

> «También unos pastores afirmaban haber visto al filo de la media noche algunos ángeles que cantaban himnos y bendecían con alabanzas al Dios del cielo» (Ps. Mt. 13, 6)[64].

Aunque en el texto original en latín no aparece el verbo *cantar*, sino la expresión *hymnum dicentes*, podemos presuponer un carácter musical, ya que la principal característica del himno es ser concebido para ser cantado. Al menos así lo entendió el Pseudo Dionisio Areopagita, cuando en su *Jerarquía celeste* cita el episodio como el referente evangélico de la existencia de la música angélica:

> «Se juntó al ángel 'una multitud del ejército celestial' para transmitir a todos los habitantes del orbe el célebre himno de alabanza.» (Dion. Ar. *CH* 4, 4, 181b)[65].

Las primeras imágenes de la Natividad (*Iconclass* 73B13) que incluyen la presencia del coro angélico son de origen bizantino y sintetizan una serie de tradiciones relativas al nacimiento de Cristo que ya habían sido recogidas por los Evangelios Apócrifos de la Natividad y en especial por el *Protoevangelio de Santiago* y el *Evangelio del Pseudo Mateo*. Su esquema compositivo se difundirá por otras regiones europeas desde finales del siglo VIII sin modificaciones sustanciales, empezando por la península itálica[66]. Un buen ejemplo es la miniatura bizantina que decora a página completa el *Evangelario de Nikephoros Phokas* (ca. 965, Athos, Biblioteca del monasterio Megisti Lavra, fol. 144v). En ella ya aparecen, en torno a la Sagrada Familia, los diversos episodios asociados al nacimiento de Cristo: la adoración de los Magos, el anuncio del ángel a los pastores y el lavatorio del niño por las dos parteras. Todo ello queda presidido por el pequeño grupo de ángeles que, en lo alto de las montañas y distanciándose levemente de

[64] Santos Otero, A. de ed., *Los evangelios apócrifos*, op. cit., p. 172.
[65] H. Martín, T., *Obras completas del pseudo Dionisio Areopagita*, BAC, Madrid, 1990, p. 140.
[66] Staiti, N., *Angeli e pastori. L'immagine musicale della Natività e le musiche pastorali natalizie*, op. cit., p. 26. Con el fin de la iconoclastia decretado por el Concilio de Nicea, la imagen de la Natividad llegó a Occidente a través de las zonas de la península itálica sujetas al dominio e influencia de la Iglesia bizantina.

su compañero anunciante, elevan las manos y los ojos hacia el cielo con las bocas ligeramente entreabiertas. Con el tiempo, el grupo angélico irá ganando independencia dentro de la propia composición, especialmente en lo que al arte alemán se refiere. A mediados del siglo XI ya se observa una tendencia a colocarlos sobre el portal, pudiendo aparecer o no los pastores; y en el siglo XII ya ostentan la cartela con la inscripción *Gloria in excelsis Deo* como es el caso del *Evangeliario de Hardehausen* (s. XII, Kassel, Landesbibliothek, fol. 14r) y el *Evangelistar de Speyer* (ca. 1.197, Karlsruhe Badische Landesbibliothek, Codex Bruschal 1, fol. 5v) [fig. 159]. En algún momento entre los siglos X y XIII estos ángeles debieron convertirse en cantores, aunque existe el problema de su ambigua representación como músicos, ya que sólo a partir de inicios del siglo XIV portarán partituras o instrumentos que los identifiquen como tales como ocurre en el ya citado *Misal de St. Kunibert* (inicios del s. XIV, Colonia, Darmstadt Library, Hs. 837, fol. 283)[67] [fig. 34]; en el *Gradual de Gisela von Kerzenbroeck* (mediados del s. XIV, Osnäbruck, Bibliothek des Gymnasium Carolinum, Cod. Gisle, fol. 25)[68] [fig. 160], y en el ya visto *Altenberg Altar* (ca. 1.340) [fig. 36][69]. Resulta significativo que, en un primer momento los ángeles instrumentistas sólo tañen los cordófonos, ya que permiten simultanear la interpretación instrumental con el canto, la única actividad musical que aparece mencionada en las fuentes escritas. Un ejemplo muy temprano es la Natividad figurada en el tímpano de la portada principal de la catedral vieja de Vitoria (ca. 1.301-1.325). Se trata de una bonita escena en la que la Virgen, todavía encamada, toma de las manos a Cristo recién nacido en su cuna-pesebre. En torno al pequeño, dos ángeles muy deteriorados por el paso del tiempo tocan sus instrumentos, distinguiéndose un salterio de doble ala [fig. 161]. Respecto a la importancia del canto en estas primeras imágenes también cabe destacar la portada de la Catedral de Augsburgo (1.377), donde los pastores reciben la noticia del nacimiento de Cristo a través de ángeles que sostienen libros abiertos y que parecen estar cantando, mientras que la representación la Natividad en la gruta queda justo debajo.

En territorio italiano también se desarrolló todo un despliegue musical en torno a la Natividad de Cristo. Una vez más, cabe tener en cuenta los cantos de la propia liturgia y

[67] Los ángeles cantan con el apoyo de un libro de música mientras uno de ellos tañe un cordófono frotado.
[68] Aquí el carácter musical de los ángeles con la filacteria *Gloria in excelsis Deo* resulta evidente al flanquear la entera composición dos ángeles músicos que tañen un cordófono frotado con arco y un arpa. Bajo la Sagrada Familia, se desarrolla la liturgia terrenal, siendo las protagonistas un coro de monjas que sostienen un libro abierto. Nótese también que el texto del manuscrito contiene debajo la notación neumática para cantarlo.
[69] La escena de la Natividad es sobrevolada por dos ángeles que surgen de las nubes tañendo un cordófono frotado con arco y un salterio de doble ala.

toda una serie de tradiciones que, desde la Iglesia oficial, surgieron para celebrar la venida del Salvador al mundo y que conocieron una gran difusión incluso entre las capas más populares. Un hecho clave fueron los dramas sacros que, a partir del siglo XIII, eran representados periódicamente y tendían «a la actualización del evento sacro en un espacio humano»[70]. La tradición contempla que habría sido el propio san Francisco quien habría impulsado este nuevo humanismo religioso creando en Grecio el primer belén viviente, en el que también se habría tenido lugar la música vocal de los monjes: *«Advocantur fratres, adveniunt populi, personat silva voces, et venerabilis illa nox luminibus copiosis et claris laudibusque sonoris et consonis et splendens efficitur et solemnis»* (Bonaventura, *Legenda Maior Sancti Francisci* 10, 7). Ya sea por la influencia de estas representaciones teatrales o por un desarrollo paralelo al del área franco-germánica, en el siglo XIV ya aparecen ángeles músicos sobre el portal de imágenes natalicias que sintetizan el Anuncio y la Adoración de los pastores. Buen ejemplo de ello es la Natividad del ya visto *Políptico de San Pancracio* de Bernardo Daddi (mediados del s. XIV) [fig. 30]. Esta proliferación de música angélica en el contexto natalicio a partir del siglo XIV tal vez se deba a la irrupción en Europa de la *Leyenda dorada*, en cuyos capítulos dedicados a la Natividad de Cristo (cap. 6) y a la Adoración de los Magos (cap. 14) vuelven a aparecer los cánticos angélicos:

> «A algunos de esos pastores que estaban en vela se les apareció un ángel, les comunicó que el Salvador había nacido y les dio pistas suficientes para que pudieran encontrarlo. A continuación, multitud de espíritus celestiales comenzaron a cantar a coro: 'Gloria a Dios en las alturas', etc» (*Legenda aurea*, 6)[71].
>
> «Jerónimo, en el segundo libro 'Sobre la Trinidad' dice: 'Pare una virgen, y la criatura que trae al mundo es el Hijo de Dios. Óyense al mismo tiempo los vagidos del pequeño y los cánticos laudatorios de los ángeles. El niño es humano; acaso ensucie los pañales; pero en cuanto Dios es adorado [...]' de ese modo se demuestra como en el Niño Jesús coexistieron las debilidades y limitaciones de su humanidad y las grandezas y sublimidades de su naturaleza divina.» (*Legenda aurea*, 14)[72].
>
> «El mismo santo, comentando la carta a los Hebreos, escribe: 'Contempla la cuna de Cristo y eleva al mismo tiempo tus ojos al cielo. ¿Qué adviertes? Que el Niño está llorando, mientras que los ángeles cantan [...]'» (*Legenda aurea,* 14)[73].

[70] Staiti, N., *Angeli e pastori. L'immagine musicale della Natività e le musiche pastorali natalizie,* op. cit., p. 36. Cita a Schiller, G., *Ikonographie der Christlichen Kunst. Band I. Inkarnation – Kindheit – Taufe – Versuchung – Verklärung – Wirken und Wunder Christi, Gerd Mohn, Gütersloh,* 1966, p. 86.
[71] Macías, J. M. trad., op. cit., p. 56.
[72] Ibid., p. 96.
[73] Ibid., p. 96.

El éxito y la difusión de este texto explicaría que el coro de ángeles músicos se convierta en un tema muy recurrente en las imágenes natalicias especialmente a partir del siglo XV, momento en el que se independizan los diversos episodios narrativos que conforman los distintos tipos iconográficos: la Adoración de Cristo niño por la Sagrada Familia (*Iconclass* 73B21) (*Iconclass* 73B23), la Adoración de los pastores (*Iconclass* 73B25), la Adoración de los Magos (*Iconclass* 73B57) y, en un porcentaje mucho menor, el Anuncio a los pastores (*Iconclass* 73B14), el cual suele aparecer integrado en la Adoración de los pastores. Cabe también tener en cuenta que estos tipos se desarrollaron de manera simultánea y, muy probablemente, se influenciaron unos a otros.

1. La Adoración de Cristo niño por la Sagrada Familia

La inclusión de los ángeles músicos en la visualización más simple de la Natividad, esto es, la imagen de la adoración de la Sagrada Familia sin ningún elemento que remita a otros episodios natalicios, resulta mucho menos numerosa que lo que en principio podría pensarse. Por ello, en este apartado consideraremos como tales aquellas imágenes en las que el primer plano quede claramente ocupado por la Virgen María y san José ante Cristo neonato, generalmente en adoración.

Una de las imágenes más tempranas sobre tabla sería la ya citada Natividad del *Altenberg Altar* de Frankfurt (ca. 1.340) con los ángeles instrumentistas que la flanquean [fig. 36]. Sin embargo, los ángeles de estas primeras representaciones suelen limitarse al canto –con el apoyo de rollos desplegados, folios o libros de música escrita–, la única actividad citada en las fuentes. Esto resulta patente sobretodo en la pintura alemana y franco-flamenca, donde existen numerosos ejemplos. Así ocurre, por ejemplo, en el *Dortmunder Marienaltar* de Konrad von Soest (1.429, Dortmund, Marienkirche), en el *Wurzacher Altars* de Hans Multscher (1.437, Berlín, Staatliche Museen) –donde incluso se observa el texto con la notación musical bajo él– [fig. 162], y en la *Natividad* de Stephan Lochner (1.445, Munich, Alte Pinakothek). Caso especial es el temprano *Ortenberg Altar* (ca. 1.410-1.430, Darmstatd, Hessisches Landesmuseum), en el que también se incluyen a dos ángeles instrumentistas (arpa y laúd) [fig. 37]. Surge así una figuración que aparece en muchas imágenes natalicias de toda Europa durante los siglos XV y XVI: tres ángeles cantores sosteniendo un libro abierto donde quedaría anotada la música. El trío de ángeles cantores probablemente tenga su origen en miniaturas como la del *Evangelistar de Speyer* [fig. 159], y se difundiría tanto por territorio alemán y franco-

flamenco como por la península itálica y España a través de la circulación de los manuscritos, la venida de artistas extranjeros y el encargo directo de obras. Buenos ejemplos de esta difusión son los ángeles cantores de la Portada de San Juan de la Catedral de León (s. XIII) [fig. 163][74], la Natividad de las *Muy ricas Horas del Duque de Berry* (1.411-1.416, fol. 44v), y la *Natividad* de Juan de Flandes para el altar mayor de la Catedral de Palencia (ca. 1.509). Tampoco hay que olvidar la *Natividad mística* de Botticelli (ca. 1.500), donde los tres ángeles que aparecen sobre el portal sostienen un libro que tal vez los identifique como cantores. A partir de finales del XV la actividad musical de estos ángeles es visualizada aún más explícitamente, ya que el libro suele ser sustituido por un rollo desplegado de música escrita, del cual queda visible parte de su notación cuadrada, la propia de las melodías gregorianas. Así ocurre por ejemplo en el folio 63v de unas *Heures a l'usage de Bedford* (s. XV) y en la Natividad representada en la parte izquierda de la *Marienfenster* (Peter Hemmel von Andlau, ca. 1.480-1.485, Ausburgo, Catedral de Santa María). En esta última, se visualizan los tres principales gozos de María −la Anunciación, la Natividad y la Coronación− incluyéndose la presencia de ángeles músicos y apareciendo tres cantores con un folio de música escrita en la escena del nacimiento de Cristo [fig. 164]. En la península hispánica también contamos con interesantes ejemplos, seguramente debidos a la influencia de la pintura flamenca. Entre ellos puede citarse una *Natividad* pintada hacia 1.480-1.487 por el mallorquín Martín Torner conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia [fig. 165]. Hay obras en las que la grafía musical es sólo apariencia, pero otras veces se trata de verdaderas transcripciones musicales susceptibles de ser interpretadas.

En territorio italiano no se desarrolló la costumbre de dotar a los ángeles de música escrita hasta más tarde, por lo que, en un principio, se recurrió a la danza y a los instrumentos. Ya se ha visto como, a mediados del siglo XIV, surgen las primeras imágenes de la Natividad italianas que incluyen la música angélica. Ya se mencionó al respecto el *Políptico de San Pancracio* (mediados del s. XIV) [fig. 30] y el fresco de Pellino di Vanuccio (ca. 1.377), pero existen otras obras como la *Natividad* de Sano di Pietro (ca. 1.450-1.455, Roma, Pinacoteca vaticana), donde aparece el laúd y el órgano portátil[75] [fig. 166]. Nico Staiti ha estudiado numerosas imágenes natalicias con ángeles

[74] Bajo la escena de la Natividad apacen tres ángeles accionando un gran órgano y otros tres que sostienen un libro abierto y que podrían identificarse como cantores.
[75] La presencia del órgano portátil se vería aquí justificada por su uso en la liturgia.

músicos producidas durante el siglo XIV en la península itálica[76]. El estudioso ha destacado la predominancia de los cordófonos «símbolos de la armonía y la medida», pero también apunta a la tendencia de añadir instrumentos de todo tipo para testimoniar que la música angélica contiene en sí «la posibilidad sonora de todos los objetos que sirven para hacer música», sean más o menos conocidos y/o utilizados por el ser humano»[77]. Durante la primera mitad del siglo XV existen obras donde la presencia de la música es más o menos discreta. Buenos ejemplos son la citada tabla de Sano di Pietro y la *Natividad con los santos Jerónimo, María Magdalena y Eustaquio* de Paolo Uccello, producida hacia 1.436 en Boloña (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle), en la que un grupo de ángeles sobrevuela la escena leyendo unas largas cartelas que tal vez contengan música escrita. No obstante, el tipo iconográfico adquiriría su mayor difusión en a partir del segundo tercio del siglo XV, momento en el que inicia la producción en terracota policromada y vidriada del taller de la familia della Robbia, establecido en el área toscano-emiliana entre el último tercio del siglo XV y el primero del XVI. En estas obras, los ángeles sobrevuelan a la Sagrada desplegando una cartela con la notación cuadrada sobre tretragrama propia del gregoriano y, bajo ella, el texto del *Gloria in excelsis Deo.* Surgirían así obras como la *Natividad* de Luca della Robbia conservada actualmente en el Museum of Fine Arts de Boston (ca. 1.470) [fig. 167]; la *Natividad* de Andrea della Robbia para la Basílica maggiore del Santuario della Verna; y la *Natividad* con santos franciscanos de Giovanni della Robbia para la Iglesia de Santa Maria degli angeli en el Santurio della Verna. Todas ellas comparten el mismo *incipit* musical, lo cual evidencia la copia exacta de un modelo original y/o la continua referencia a un pasaje gregoriano bien conocido en la época. Esta figuración también saltó a la pintura, destacando la bellísima *Natividad* de Ghirlandaio datada en 1.492 y actualmente en la Pinacoteca vaticana [fig. 168]. La *Adoración del Niño* de Giovanni della Robbia (1.521, Florencia, Museo Nazionale del Bargello) presenta una interesante novedad, pues los ángeles cantores −en grupo de tres−, son visualizados de una manera mucho más naturalista y aparecen inmersos en la lectura de su rollo-cartela, con lo que la música escrita en ella ya no queda visible al espectador, aunque sí parte de la inscripción [fig. 169]. Las terracotas vidriadas de la familia della Robbia también incluyen ángeles músicos, si bien su presencia resulta más escasa. Como ejemplo tenemos la inclusión de un par de flautas dulces en la *Natividad* realizada por Giovanni para la Iglesia de San

[76] Staiti, N., *Angeli e pastori. L'immagine musicale della Natività e le musiche pastoriali natalizie*, op. cit., pp. 40-57.
[77] Ibid. pp. 42-43.

Francesco d'Assisi en Barga. Y el coronamiento de La *Adoración del Niño* de Giovanni, con ángeles tañedores de laúd, pandero con sonajas, flauta, arpa, chirimía y vihuela de arco.

Con el desarrollo de la lutería, los instrumentos fueron adquiriendo cada vez mayor protagonismo y variedad en la imagen natalicia, como ocurre en la *Natividad* del llamado maestro de la tabla Pollinger (mediados del s. XV, Munich, Alte Pinakothek), con instrumentos de música baja[78]; o en la homónima obra de Jacob Cornelisz van Oostsanen (ca. 1.520) [fig. 53], donde también se incorporan los propios de la música alta. Mientras que en el área franco-flamenca y germánica aumenta el número y la variedad del orgánico, en la península itálica la tendencia es centrarse en la descripción de unos pocos instrumentos. En ocasiones, los ángeles que los tañen descienden a tierra y adquieren un aspecto prácticamente humano, como puede observarse en la ya citada *Natividad* de Piero Della Francesca (1.470-1.485, Londres, National Gallery) [fig. 54]; en la *Natividad* del panel central del *Políptico de Arona*, realizada por Gaudenzio Ferrari en 1.510 (Arona, Collegiata di Santa Maria) incluyendo un ángel tañedor de laúd; y en la *Natividad* afrescada por el mismo autor hacia 1.515 para la Capilla de la Madonna di Loreto en Varallo con un laúd y una vihuela de arco[79] [fig. 170]. Esta nueva importancia del instrumento también la hallamos desde finales del siglo XV en la literatura, debiéndose producir una retroalimentación entre ésta y las artes visuales. Por ejemplo, en la ya mencionada *Vita Christi* de sor Isabel de Villena (1.497) se describe a los ángeles cantando y tañendo *«instruments de musicha de singular armonia»* en el preciso momento del nacimiento de Cristo (*Vita Christi,* 15). Sin embargo, el gran vehículo difusor de la imagen de la Natividad y sus músicos en la Península itálica no fue la pintura sino más bien el belén escultórico, constituido por figuras de bulto redondo dotadas, a un mismo tiempo, de un carácter autónomo y modular[80]. Estas obras surgen y se desarrollan durante el siglo XV en los ambientes franciscanos del sur italiano, datándose el belén escultórico más antiguo en Nápoles hacia el 1.478: aquél realizado

[78] Además del coro de ángeles que sostiene un rollo-cartela con música escrita, aparecen rodeando al niño más cantores con libros abiertos y tañedores de laúd, vihuela de arco, órgano portátil, arpa de mano y un aerófono con orificios digitales.

[79] Como ya se comentó en el primer capítulo, Gaudenzio Ferrari nunca representa las cuerdas de los instrumentos tañidos por los ángeles.

[80] Dinko Fabris y Nico Staiti y ha estudiado la iconografía musical de los belenes producidos en la región de Puglia, donde esta tradición se remonta a la segunda mitad del *Quattrocento* y es especialmente intensa durante el *Cinquecento*. Véase Staiti, N., *Angeli e pastori. L'immagine musicale della Natività e le musiche pastoriali natalizie*, op. cit., pp. 71-82. Y Fabris, D., «Presepi scultorei con strumenti musicali del Cinquecento in Puglia», *RIdIM/RCMI Newsletter*, 16, n. 1, 1991, pp. 8-20. Durante esa época también se desarrolló una importante tradición belenista en el reino de Nápoles.

por Pietro Alemanno y su hijo Giovanni para la Iglesia de San Giovanni en Carbonara (Nápoles, Museo San Martino). Igualmente puede destacarse el *Presepe* de Stefano da Putigliano para la Iglesia del Carmine en Grottaglie (ca. 1530), con dos ángeles que, muy cerca de la Sagrada Familia, hacen sonar la vihuela de mano y la viola de rueda o zanfoña [fig. 171]. A lo largo de los siglos XV y XVI el belén no sólo se difundió por territorio italiano, sino que, favorecido por las relaciones diplomáticas y comerciales, llegó a otras zonas europeas. Uno de los belenes que llegaron por mar es el llamado *Belén de Jesús* (ca. 1.480, Palma de Mallorca, Hospital de la Sang, Iglesia de la Anunciación), de probable procedencia napolitana[81]. Está considerado como el más antiguo conservado en España e incluye seis ángeles músicos que tañen el laúd, el arpa, el órgano portátil, la flauta, la chirimía y una corneta curvada [fig. 172].

Con los postulados del Concilio de Trento y la Contrarreforma, los ángeles músicos vuelven a ascender al cielo, esta vez en rompimientos de Gloria que acentúan el carácter sobrenatural del evento, como ocurre en la *Natividad* del sienés Bartolomeo Nerón "Il Riccio" (primera mitad del s. XVI, Siena, Iglesia del Carmine)[82] o en la *Natividad* de Giovanni Battista Crespi llamado "il Cerano" (1.575 – 1.633), conservada en la Galleria Sabauda de Turín[83] [fig. 173]. Además, la escena de la Natividad sin más elementos que la Sagrada Familia fue paulatinamente desplazada a favor de otros tipos que implicaban la adoración y el reconocimiento del niño Jesús como Dios hecho hombre, esto es: los tipos de la Adoración de los pastores y la Adoración de los Magos.

2. El Anuncio a los pastores

La música angélica fue preferentemente asociada a la adoración del niño, ya fuera por la Sagrada Familia, por los pastores, o incluso por los Reyes Magos. No obstante se observa un cierto interés por dotar de un contexto musical al anuncio a los pastores, que por otra parte cuenta con pocas representaciones aisladas. De hecho, el recurso más habitual fue sugerir este episodio en dichas imágenes colocando a los pastores en un

[81] Debido a su importancia histórico-artística y su influencia clave para el desarrollo del belenismo mallorquín, fue declarado Bien de Interés Cultural en el 2003. Véase BOIB 63 / 2003 publicado el 06-05-2003.

[82] Además de los tres ángeles que sostienen una cartela con el habitual *Gloria in excelis Deo* inscrito –probabemente cantores–, aparecen los siguientes instrumentos: flauta travesera, corneta curvada renacentista y arpa. Imagen reproducida en el catálogo de Seravalle, L., op. cit., Tav. 58.

[83] Junto a las tradicionales figuraciones del cantor con el libro abierto y el tañedor de laúd, aparece un cordófono frotado con arco de pronunciadas escotaduras y caja de resonancia plana que probablemente esté visualizando ya un violín.

segundo o tercer plano de profundidad. La gran mayoría de las veces este contexto musical tiene que ver con la propia música de los pastores sorprendidos en sus ocupaciones campestres, mientras que el ángel anunciante se limita a portar un folio o una filacteria que poco puede informar sobre una posible actividad musical angélica. Aun así, la tradición cultural convencionalizada debía contemplar el canto de los ángeles, ya que el sistema Iconclass describe este tipo como *anuncio a los pastores y/o pastoras en la noche; un grupo de ángeles canta en el cielo* (*Iconclass* 73B14).

Son pocas las visualizaciones explícitas de la música angélica en el momento del Anuncio a los pastores, aunque existen algunas representaciones donde cabría barajar esta posibilidad. Sin embargo, donde sí que resulta inequívoca la actividad musical de los ángeles es en el folio 48r de *Las Muy ricas Horas del Duque de Berry* (1.411-1.416) [fig. 174]. Preside la escena el grupo de ángeles cantores con su rollo de música escrita propios de la tradición franco-flamenca y germánica, flanqueados por más ángeles que tañendo instrumentos de toda clase –laúd, tambor percutido con dos baquetas, chirimía y vihuela de arco. También existen algunas imágenes natalicias donde la música angélica parece hallarse más cercana al contexto del Anuncio a los pastores que al de la adoración del Niño. Así ocurre en la Natividad del *Libro de Horas de Sophia von Bylant* cuyas miniaturas fueron realizadas hacia 1.475 por el llamado Maestro del Altar de San Bartolomé (Colonia, Wallraf-Richartz Museum); y en la *Adoración de los pastores* de Carlo Crivelli (ca. 1.490, Strasbourg, Musée de la Ville). En ambos casos se trata de ángeles cantores identificados por una cartela que muestra su notación cuadrada.

3. La Adoración de los pastores

La imagen de la Adoración de los pastores incluye en sí la imagen de la Natividad, y por ello resulta difícil resolver a cuál de las dos representaciones pertenece la música celestial. Aun así, en este apartado trataremos de centrarnos en los aspectos musicales que resultan propios de éste. Para empezar, sabemos que la inclusión de la música angélica en el nacimiento de Cristo tiene su fuente literaria en el Anuncio del ángel a los pastores, por ello, la lógica narrativa daba lugar a que los cánticos angélicos continuaran en el momento en que los rústicos rendían pleitesía al Dios niño. El episodio de la Adoración de los pastores tiene una gran importancia, puesto que éstos habían sido los primeros seres humanos en reconocer y adorar a Cristo, y por ello, era lógico que apareciera en la representación de la Natividad. En esta ocasión el discurso se torna más

complejo, ya que también disponemos de otras fuentes iconográficas anteriores que podrían haber ejercido una cierta influencia en la aparición del ángel músico en el contexto natalicio. Nos referimos a los instrumentos musicales que, ya desde época muy temprana, suelen portar y/o tañer los pastores que reciben el anuncio del ángel. Las relaciones entre la música de los pastores y las armonías angélicas han sido estudiadas por Nico Staiti en su interesantísimo libro[84]. Las teorías expuestas por Staiti resultan claves para comprender la fuerte presencia de la música en la imagen de la Natividad, ya sea ésta de producida por los pastores o por los ángeles. A pesar de que no es nuestra intención tratar aquí la música pastoril, no podemos sino remitirnos a la figura del pastor músico, que es unos 400 años anterior al primer ángel inequívocamente músico presente en una imagen de la Natividad. Una vez más, se pone de relieve la influencia de la tradición oral y los dramas sacros sobre la configuración de las primeras representaciones esterotipadas de la Natividad. Esos dramas sacros, que tenían como misión adoctrinar a los fieles y revitalizar el acontecimiento evangélico[85], probablemente también incluían música. Además, cabe tener en cuenta que, ya desde el siglo V, la figura del pastor era identificada como tal en el arte visual por dos elementos: el bastón y un instrumento musical de viento, normalmente una flauta de tubo largo y embocadura de bisel[86]. Por lo tanto, el papel que cumplirían estos instrumentos en la representación sería de índole más connotativa que musical. Así, en el *Evangelario de Nikephoros Phokas* (ca. 965) ya aparece uno de ellos insuflando su instrumento de viento –una flauta travesera o similar– y en el *Evangelistar de Speyer* (ca. 1197) [fig. 159] se observa como un cuerno cuelga del hombro de otro pastor. Las primeras imágenes italianas que incluyen un instrumento musical en el contexto de la Natividad fueron realizadas por Bonanno Pisano (activo entre el 1.174 y el 1.186) y se trata de dos relieves en bronce: uno para las puertas de la Catedral de Montreal, y otro para las de la Catedral de Pisa [fig. 175]. En estas obras, uno de los pastores hace sonar un aerófono cónico[87]. La representación de este instrumento para nada oriental sólo se explicaría por la influencia del teatro sacro en occidente sobre el imaginario colectivo y, en último término, sobre las artes visuales[88]. A partir del siglo XIII, debido a la influencia de la orden franciscana, se

[84] Staiti N., *Angeli e pastori. L'immagine musicale della Natività e le musiche pastoriali natalizie*, op., cit.
[85] Ibid., p. 15.
[86] Ibid., p. 26.
[87] Nico Staiti lo relaciona con los oboes populares todavía presentes en el centro y sur de Italia. Staiti, N., *Angeli e pastori. L'immagine musicale della Natività e le musiche pastoriali natalizie,* op., cit., p. 31.
[88] Parece ser que ya desde el siglo VII, momento en que fueron llevadas a la Iglesia Santa Maria Maggiore de Roma las reliquias de la cuna de Jesús, se desarrollaron dramas litúrgicos relativos a la Natividad de Cristo. Véase Staiti, N., *Angeli e pastori. L'immagine musicale della Natività e le musiche pastoriali natalizie*, op. cit., p. 35.

tiende humanizar y a actualizar estos dramas sacros con elementos propios de la época, empezando tal vez por el episodio del pesebre de Grecio. Ello habría facilitado la inserción de otros instrumentos propios de la tradición pastoril italiana en las representaciones teatrales y en el arte visual[89].

Nico Staiti establece tres fases en el tratamiento de los pastores músicos, si bien no pocas veces aparecen simultáneamente en la misma representación. Estas fases se corresponden con los diferentes grados de reconocimiento y participación de la humanidad en el misterio divino: el pastor en los montes antes y durante el anuncio del ángel, el pastor que emprende el camino hacia el portal, y el pastor ya en adoración ante la Sagrada Familia[90]. En las artes visuales, la música angélica hace acto de presencia solamente en la primera y la tercera de estas fases. En la primera fase, el pastor músico que porta y/o tañe la gaita, el cuerno o la flauta es la del estado pecador de la humanidad anterior a la venida de Cristo, que sólo podrá ser redimida mediante el futuro sacrificio del recién nacido[91]. En ocasiones permanece vuelto de espaldas e inmerso en su interpretación ajeno al anuncio del ángel, como se ve en la *Adoración de los pastores* de Agnolo Gaddi afrescada para la Capilla della Sacra Cintola en la Catedral de Prato (segunda mitad del s. XIV) [fig. 29]. Otras veces deja de lado su instrumento para escuchar atentamente, como ocurre en la *Adoración de los pastores* de Bartolo di Fredi (s. XIV, Nueva York, Metropolitan Museum). A la música mundana poco edificante de los pastores se contraponen los ángeles músicos cantores y danzantes que suelen ubicarse sobre la gruta o portal donde ha nacido Cristo redentor. En la mayoría de los casos, como en la imagen precedente, estos ángeles no portan música escrita y sólo podemos deducir su posible actividad musical en oposición a los instrumentos de los pastores. Pero en algunas ocasiones y tal y como se observa en el fresco de Agnolo Gaddi, sí que se acompañan de instrumentos –en este caso del laúd. En cualquier caso, la música angélica contrasta con los rústicos instrumentos pastoriles y funciona como un elemento de cohesión entre la esfera mundana y la celestial.

[89] Sin ánimo de profundizar en el tema, hacia el 1.300 el pastor músico se halla bien inserto en la miniatura y en la escultura europea. Buenos ejemplos son un antifonario conservado en el convento de la Santísima Annunziata de Florencia (ca. 1.300, Archiv, Inv.-Nr. Graduale P), un misal conservado en la abadía cisterciense Sankt Marienstern en Panschwitz-Kuckau (ca. 1.300), y un relieve inglés del siglo XIV conservado en el Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg. El salto al arte monumental se produjo muy pronto de manera que en 1.320, en la *Adoración de los Magos* pintada por Giotto y conservada actualmente en el Metropolitan Museum of New York, uno de los pastores ya aparece portando la gaita en su versión más rústica: un pequeño odre y un único tubo sonoro provisto de agujeros digitales.

[90] Staiti, N., *Angeli e pastori. L'immagine musicale della Natività e le musiche pastoriali natalizie*, op. cit., p. 40.

[91] Ibid., op. cit., p. 42.

A partir de la segunda mitad del siglo XIV, los pastores se personan ante el pesebre para adorar a Cristo neonato[92]. La tercera fase del tratamiento de los pastores es representarlos personándose ante la Sagrada Familia para rendir homenaje a Jesús. Staiti también ha observado cómo, en un primer momento, los pastores adorantes carecen de sus instrumentos o, al menos, no los tañen en presencia del Niño. Una de las primeras imágenes que muestra la ofrenda musical de los pastores es la *Adoración de los pastores* afrescada en la Iglesia de San Michele en Paganico (Biagio di Goro Ghezzi, segunda mitad del s. XIV) [fig. 176]. En el fresco, un pastor arrodillado tañe la gaita en dirección a la Sagrada Familia, mientras que su compañero le apoya la mano sobre la espalda volviendo los ojos a los ángeles músicos que, en las alturas, conforman dos grupos danzantes, uno acompañado por el sonido del laúd y otro por el de la flauta doble. Tal vez de esta manera se signifique que la música humana, aunque simple y rústica, debe tener en todo momento como referente espiritual las sacras armonías celestes. Así pues, la inicial oposición entre la música de la tierra y el cielo acaba transformándose en una enriquecedora colaboración musical entre lo humano y lo divino. Staiti entiende este cambio como producto de la prometida redención humana a través de Cristo. Destaca, además, el carácter pobre y humilde del pastor como doble representación de la humanidad pecadora y del ideal espiritual de pobreza y austeridad de la Orden franciscana[93], principal promotora de la representación y difusión del tema natalicio. En la *Natividad de Jesús* pintada por Mariotto di Nardo para la predela de un desaparecido tríptico (ca. 1.390-1.410, Roma, Pinacoteca Vatican, inv. 102), los ángeles incluso hacen sonar únicamente chirimías y bombardas, asociados con la música pastoril, mientras que los pastores adorantes carecen de instrumentos [fig. 177].

La estrecha relación entre la música angélica y la música de los pastores empieza a ganar intensidad a partir del 1.500, especialmente en los nacimientos escultóricos. Ya ha quedado expuesto como en las *pale robbiane* que visualizan temas natalicios suelen aparecer ángeles músicos, sobretodo cantores. En la *Adoración del niño* de Giovanni della Robbia (1.521) [fig. 169] se observa la colaboración musical de lo humano y lo divino. La música celestial es flanqueada por los pastores situados sobre los montes que, aunque se suponen distanciados en el espacio, han sido representados en una escala muy similar a la de los ángeles. Tanto su tamaño como el lugar que ocupa en la composición contribuyen a visualizar la concordancia entre la música del cielo y la de la tierra,

[92] Ibid., p. 45.
[93] Ibid., pp. 55-56.

celebrando conjuntamente ángeles y pastores el nacimiento de Cristo. Esta colaboración recuerda vivamente a un pasaje del apócrifo *Evangelio sirio-árabe de la infancia* (posterior al s. V):

> «Y en aquel momento llegaron unos pastores, quienes encendieron fuego y se entregaron a regocijados transportes de alegría. Simultáneamente se dejaron ver ejércitos celestiales que alababan y glorificaban a Dios. Los pastores se pusieron a imitarlos. Y así aquella cueva parecía el templo de un mundo sublime, ya que las lenguas del cielo y de la tierra glorificaban y ensalzaban a Dios por la natividad de Cristo, nuestro Señor.» (*Evangelio árabe de la infancia* 4, 1)[94].

Staiti también remite a una lauda natalicia de la compañía de los Disciplinati de Siena del Trecento, en la que se relata la unión de los cantos y bailes festivos de los ángeles y los pastores para celebrar el nacimiento de Dios. Así, el texto de la lauda refiere como los ángeles *«escino fuori e faccino coro; con grande riverenzia adorino el Sigore e, mentre che vengono e pastori, ballino»*; y los pastores, después de entregar su ofrenda a la sagrada familia se marchan *«ballando e saltando e facendo gran festa»*[95].

Pero, como ya se ha mencionado, el gran vehículo difusor de la imagen de la Natividad y sus ángeles y pastores músicos es el belén escultórico. Nico Staiti y Dinko Fabris han estudiado la tradición belenista pugliese, donde abunda la representación de ángeles y pastores músicos, llegando a las siguientes conclusiones organológicas. En manos de los ángeles destacan los cordófonos pulsados y frotados, apareciendo algunos aerófonos e idiófonos conocidos pero también instrumentos propios de la cultura provenzal y por tanto 'exóticos'. Por su parte, los pastores siempre hacen sonar sus gaitas, flautas y bombardas de fuertes connotaciones regionales e incluso populares[96]. La cuestión es: ¿podría haber influenciado los aerófonos tañidos por los pastores en la figura del ángel músico? Si así fuera, ello explicaría la presencia de instrumentos como la flauta, la gaita y el tambor en manos de los ángeles que aparecen no sólo en la imagen de la Natividad sino también en otros contextos narrativos. Por otra parte, incluso allí donde no se desarrolló una tradición belenista es destacable el interés por convertir en escultura de bulto redondo la imagen de la Natividad, como ocurre con la *Adoración de los pastores* realizada en madera hacia 1.513-1.515 por Henrik Douverman (Cléveris, Iglesia

[94] Santos Otero, A. de ed., *Los evangelios apócrifos*, op. cit., p. 305.
[95] Staiti, N., *Angeli e pastori. L'immagine musicale della Natività e le musiche pastoriali natalizie*, op. cit., p. 85.
[96] Fabris, D., op. cit., p. 18. Staiti, N., *Angeli e pastori. L'immagine musicale della Natività e le musiche pastoriali natalizie*, op. cit., pp. 81-82.

parroquial de la Asunción de María), donde volvemos a encontrar a los ángeles cantores con sus partituras y cartelas propios de la tradición nórdica [fig. 178].

A finales del siglo XV y principios del XVI, la música angélica ya se halla bien inserta en la imagen de la Adoración de los pastores y éstas no distan mucho de las de la Adoración de la Sagrada Familia. Al igual que en los otros tipos, los ángeles adquieren una escala y un aspecto más naturalista y algunos de ellos posan sus pies sobre la tierra, como es el caso de la *Adoración de los pastores* de Bartolommeo Caporali (ca. 1.490, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria)[97] [fig. 179], y la aún más naturalista *Adoración de los pastores* afrescada por Gaudenzio Ferrari hacia el 1.533 (Vercelli, Iglesia de San Cristoforo)[98] [fig. 180]. A partir de 1.600, la tendencia es situarlos sobre las nubes en rompimientos de Gloria con un orgánico bastante convencional como ocurre en la *Adoración de los pastores* de Ludovico Carracci (1.611-1.612, Milán, Iglesia de Sant'Antonio Abate). También puede quedar alguno sobre tierra y, en este caso, recibe un tratamiento más humanizado y presenta un instrumento más afín a los usos musicales de la época. Es el caso de la A*doración de los pastores* de Pablo Legot (1.634, Lebrija, Iglesia de Nuestra Señora de la Oliva) y la *Adoración de los pastores* de Zurbarán (1.638, Grenoble, Musée de Grenoble) [fig. 181]. En esta última destaca la diferencia entre la música de la pareja de ángeles situada en el ámbito terrenal y los angelitos músicos ubicados en el espacio celeste. Mientras que los ángeles-putti que aparecen entre las nubes remiten a la visualización convencional de la música sacra –cánticos acompañados por un arpa–, la pareja de ángeles canta acompañándose de un laúd de 10 órdenes característicos de principos del siglo XVII[99], evocando una música coetánea y, por lo tanto, casi humana. Algo similar ocurre en la obra de Pablo Legot, donde, la música celestial de los ángeles –laúd– y la música terrenal de los pastores –flauta de tres agujeros y tambor– se unen en una misma celebración por la Natividad de Cristo. Sin embargo, en otras imágenes de esta época se prefiere representar al pastor músico enmudecido ante las armonías celestes, como ocurre en la *Adoración de los pastores* de Fra Giacomo da San Vito, (1.652, Ostuni, Iglesia parroquial della Santissima

[97] Tras la Sagrada Familia aparece un grupo nutrido grupo de ángeles. Tres de ellos tocan el laúd, el arpa de mano y un pequeño y estrecho cordófono frotado con arco apoyado sobre el hombro.
[98] Con un rabel y un cordófono frotado con arco que, nuevamente, carecen de cuerdas.
[99] El laúd de 10 órdenes dobles surge a principios del XVII y se considera el instrumento de transición entre el laúd renacentista, de hasta 8 órdenes dobles, y el barroco, de once a trece órdenes.

Annunziata), donde Uno de los pastores, deja de tocar su flauta dulce para contemplar, sorprendido, el grupo de ángeles músicos que lo sobrevuela[100].

4. La Adoración de los Magos

El *Protoevangelio de Santiago,* el apócrifo de la Natividad más antiguo (s. IV), ubica la Adoración de los Magos poco después del nacimiento de Cristo (Prot. 21, 1-3), por lo que resulta lógico que las primeras imágenes de la Natividad incluyan tanto a los Magos como al coro de ángeles que aclaman el *Gloria in excelsis Deo*, tal y como ya se observa en el *Evangelario de Nikephoros Phokas* (ca. 965). Una vez la imagen sintética de la Navidad dio lugar a los diferentes tipos narrativos, la tradición de la música angélica en el contexto de la Adoración de los Magos fue bastante discontinua, sin llegar a constituir esquemas compositivos de carácter más o menos fijo. De hecho, suele recurrirse a fórmulas que ya habían sido empleadas en otros tipos natalicios. En todo caso, los ángeles músicos sólo aparecen en la imagen de la Adoración de los Magos a partir del siglo XIV, tal vez debido a la difusión alcanzada por la *Leyenda dorada*, donde se relacionaba claramente las ofrendas de los Magos con los cantos angélicos (cap. 14).

Uno de los primeros ejemplos podría ser la *Adoración de los Magos* del claustro de la Catedral de Pamplona, (Jacques Perut, s. XIV), cuyos ángeles músicos tañen una gran variedad de instrumentos de todo tipo pero no forman parte de la escena, sino que la rodean a modo de arquivolta. Lo mismo ocurre en la bóveda de la capilla gótica del Palacio Dalmases en Barcelona (Antoni Claperós atr., s. XV) con la Adoración de los Magos en la clave central, en torno a la cual se disponen gran número de ángeles instrumentistas y cantores[101]. Un caso excepcional es la Adoración de los Magos ya citado tímpano de la Catedral vieja de Vitoria (ca. 1.301-1.325) pues, a pesar de su deterioro, se observa entre los personajes un ángel músico que toca un instrumento de cuerda piriforme similar a la guitarra medieval o guiterna [fig. 182]. También suele quedar bien visible la estrella guía, en torno a la cual suelen arremolinarse los ángeles músicos cuando se integran en esta escena, como también ocurre en la Adoración de los

[100] Los ángeles portan un folio de múica escrita y tañen un laúd, un cordófono frotado con arco de la familia del violín, una corneta curvada renacentista, un aerófono en todo similar al del pastor –probablemente una flauta dulce– y un cordófono frotado con arco en posición vertical –probablemente una viola da gamba–.

[101] Para más información, véase Lamaña, J. M., «Comentarios musicales a una bóveda del Palacio Dalmases», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona,* 24, pp. 251-252.

Magos de *Las Muy Ricas Horas del Duque de Berry* (1.411-1.416, fol. 52r)[102] [fig. 183]. En territorio italiano destaca la Capilla de los Magos del Palacio Medici-Ricardi en Florencia (Benozzo Gozzoli, ca. 1.459), donde un observador atento puede apreciar los cánticos y, sobretodo, las danzas de la mayoría de los ángeles ejecutan en el cielo o sobre la tierra [fig. 184]. Mucho más evidente es la *Adoración de los Magos* realizada por Ghirlandaio para el Hospital de los Inocentes en Florencia (1.468), cuyos ángeles sostienen una cartela con música escrita y el texto *Gloria in excelsis Deo* muy similar a las representaciones de las terracotas vidriadas de la familia della Robbia [fig. 185]. Habrá que esperar al siglo XVI para que la música angélica de la Adoración de los Magos también aparezca en su faceta instrumental, destacando entre los escasos ejemplos existentes la *Adoración de los Magos* pintada por Eusebio da San Giorgio para la Iglesia de Sant'Agostino de Perugia (ca. 1.505-1.506, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria)[103]. Ya entrado el siglo XVI y durante todo el XVII aparecen conjuntos instrumentales más variados, si bien la inclusión de los ángeles músicos en la imagen de la Epifanía se vuelve aún más escasa. La National Gallery londinense conserva uno de estos escasos ejemplares: la *Adoración de los Magos* atribuida a Girolamo da Treviso el joven pintada hacia 1.525-1.530. Sobrevolando la escena aparece un grupo conformado por Dios Padre y los ángeles que lo transportan, mientras que otros dos le preparan sendas coronas vegetales. Alrededor se disponen ángeles músicos que tañen un variado instrumentario. Lo cierto es que tanto la actitud de elevación del grupo como las coronas que los ángeles sostienen recuerdan a algunas imágenes de la Asunción de la Virgen, y los instrumentos de los ángeles –dos trompetas rectas, cordófonos pulsados y frotados, y aro de sonajas– también resultan propios de esta iconografía mariana. Lo más probable es que esta composición provenga de una Asunción y haya sido adaptada convenientemente para esta obra. Encontramos prácticamente la misma figuración en un cartón anterior obra de Baldassarre Peruzzi (ca. 1.522-1.523, Londres, British Museum)[104]. Del 1.541-1.543 data el fresco de *La adoración de los Magos y los pastores* de Gaudenzio Ferrari para la Iglesia Santa Maria della Pace en Roma (Milán, Pinacoteca de Brera). El pintor, famoso por su iconografía musical, incluyó sobre la

[102] A ambos lados de la estrella aparecen ángeles cantores sosteniendo rollos desplegados con música escrita visible. Sobre ellos, sus compañeros tocan el órgano portátil, el laúd y dos chirimías.

[103] La escena es sobrevolada por tres ángeles que tocan la flauta dulce, el rabel y el laúd, más un cuarto que aparece afinando una vihuela de arco.

[104] De hecho, en sus *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* (Florencia, 1550), Vasari escribiría que Girolamo habría realizado esta pintura para el Conde Giovan Battista Bentivoglio, dueño del cartón de Peruzzi. Bellosi, Luciano y Rossi, A. ed., *Giorgio Vasari. Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos,* Cátedra, Madrid, 2002, p. 646.

escena dos ángeles tañedores de cordófonos –un arpa y un laúd–, aunque sin representar las cuerdas. Sin embargo, resulta difícil saber si estos músicos celestiales se hallan ligados a la Epifanía o a la Asunción que flanquean. Hacia el 1.580 data otra interesante obra: se trata de la *Adoración de los Magos* de Ippolito Scarsella llamado "Scarsellino", conservada en los Museos Capitolinos de Roma. En ella destaca el pequeño concierto angélico de carácter manerista –laúd, órgano positivo y aerófono ligeramente curvado insuflado en posición horizontal, probablemente una corneta curvada– que, aposentado en las nubes, sobrevuela la escena. En pleno Barroco también hallamos algun ejemplo como la *Adoración de los Magos* pintada por el madrileño Pedro Núñez del Valle (primera mitad del s. XVII, Madrid, Museo del Prado) [fig. 186], muy similar a otras imágenes natalicias de la época –como las ya citadas adoraciones de los pastores de Zurbarán o de Giacomo da San Vito–, si bien aquí la música de los ángeles responde a los cánones más tradicionales: canto acompañado del laúd. También resulta muy interesante la Adoración de los Magos pintada en la llamada Celda del Padre Salamanca del Convento de la Merced de Cuzco (ca. 1.650) [fig. 187]. Se trata de un ciclo pictórico dedicado a la Infancia de Cristo que comprende el anuncio a los pastores, la Presentación en el Templo y la Huida a Egipto. Presiden estas escenas las figuras de Dios Padre y la paloma del Espíritu Santo representadas en la bóveda, rodeados por ángeles músicos con arpa, violín, un cordófono pulsado con los dedos con largo mástil y caja de resonancia[105] y, en un segundo plano de importancia, la trompeta recta. No obstante, la escena a la que se hallan más próximos es la Adoración de los Magos, llegando a flanquear la estrella que guía a los sabios hasta Cristo niño.

III. IV. LA INFANCIA Y JUVENTUD DE CRISTO

Mientras que la infancia de Cristo es escuetamente narrada en la Biblia canónica, los Evangelios Apócrifos describen muchas situaciones con todo detalle aunque en ningún momento se menciona la presencia de la música angélica. No obstante, la tradición cultural ha asociado en algunos casos la figura del ángel músico a la visualización de algunos episodios presentes en los textos canónicos: la Presentación en el Templo y la Circuncisión (*Iconclass* 73B3; *Iconclass* 73B4), y el descanso en la Huida a Egipto (*Iconclass* 73B65), si bien este último tiene más que ver con los textos apócrifos que con la Biblia.

[105] El instrumento, semejante a una vihuela de mano o una guitarra, presenta un largo mástil, clavijero doblado hacia atrás, cinco cuerdas y caja de resonancia con fondo plano.

1. La Presentación en el Templo y la Circuncisión

Los episodios de la Presentación en el Templo y la Circuncisión de Cristo son narrados conjuntamente en el *Evangelio de Lucas* (Lc 2, 21-39) y de manera separada en los Evangelios Apócrifos de la infancia de Jesús. Ambos son muestra del carácter piadoso de la Sagrada Familia, quienes se atienen a la Ley judía. La Presentación es el momento de consagración de Cristo neonato a Dios y por ello su primer contacto con lo divino. Tal vez por ello, ambos tipos pueden incluir ángeles que en ocasiones también portan instrumentos musicales. Los ejemplos conservados resultan tardíos y escasos y parecen tomar estos grupos angélicos de las imágenes natalicias o de otros tipos conceptuales en los que aparece Cristo niño. En 1.510 Vittore Carpaccio realiza el retablo de la *Presentación de Cristo en el Templo* para la Iglesia veneciana de San Giobbe (Venecia, Galleria dell'Accademia), en el cual se evidencia la influencia del *Retablo de San Job* de Bellini tanto en el contexto arquitectónico como en los tres ángeles músicos –cromormo, laúd y vihuela de arco– que aparecen a los pies de la representación[106] [fig. 188]. Este añadido no resulta extraño si tenemos en cuenta que, según el *Evangelio de Lucas,* Simeón entona en el momento de tomar en brazos al Niño en brazo el *Nunc dimittis* (Lc 2, 29-32) uno de los cánticos evangélicos[107]. El siguiente ejemplo que hemos hallado es la *Circuncisión* realizada por Juan de Roelas para el retablo mayor de la Iglesia de la Anunciación de Sevilla (1.606), donde un nutrido grupo de ángeles músicos –viola de gamba, un temprano violín, arpa y laúd– adoran el nombre de Jesús [fig. 189], impuesto al niño en aquel momento (Lc 2, 21). Los tres himnos del oficio litúrgico de esta festividad están extraídos del conocido himno *Iubilus de nomine Iesu,* escrito en torno al siglo XII y atribuido tradicionalmente a san Bernardo de Claraval (1.090-1.153).

Su texto, entre otras cosas, dice que no se puede cantar nada más agradable que el nombre de Jesús:

«Nil canitur suavius,
nil auditus iucundus,
nil cogitatus dulcius

[106] El retablo de Bellini decoraba originalmente el altar continguo. Véase Gentili, A., *Carpaccio,* Col. Art e Dossier, Giunti Gruppo Editoriale, Florenza-Milano, 1996, p. 44.
[107] Como ya se ha citado, la Biblia no especifica que se tratara de palabras cantadas, sin embargo el *Nunc dimittis* fue prontamente incluido en la liturgia, tal y como se observa en las *Constituciones de los Apóstoles* (*Constitutiones Apostolorum* 7, 48; PG I, col. 1057), tal vez ya cantado. Recuérdese que, en la *Summa musicae* de Johannes de Muris (ca. 1300) aparece claramente como un canto.

quam Iesus, Dei filius» (vv. 5-8)[108].

«Iesu, decus angelicum,
in aure dulce canticum,
in ore mel mirificum,
in corde nectar coelicum» (vv. 85-88)[109].

Poco después de que Roelas pintaran su lienzo, el jesuita Pedro de Morales anunciaría en su *In caput primum Matthaiei* (1.614) que *«nomen IESVS musica est dulcissima»* (*In caput primum Matthaiei* 4, 12, col. 786) y que, así como, todas las gentes se arrodillaban ante la estatua dorada del rey Nabucodonosor cuando los músicos tocaban sus instrumentos (Dan 3, 5-6), al oír del nombre de Jesús se postran todas las criaturas del cielo, la tierra y el infierno (Flp 2, 10)[110].

2. La Huida a Egipto

En la Biblia canónica, la Huida a Egipto tras el nacimiento de Jesús sólo se menciona escuetamente en el *Evangelio de Mateo* (Mt 2, 13-15), mientras que en los Apócrifos de la Infancia se describe ampliamente las vicisitudes del largo viaje. Entre los muchos milagros destacan el de la palmera y la fuente (Ps. Mt. 20, 1-2), el cual asegura el sustento de la Sagrada Familia. A la hora de representar este episodio, las artes visuales emplearon el tipo de la Virgen de la Humildad, configurando de esta manera el tema del descanso en la Huida a Egipto (*Iconclass* 73B65), incluyéndose en ocasiones la figura del ángel con tal de evocar del carácter sobrenatural de este episodio. A partir del 1.500 existen obras alemanas que incluyen el tipo del ángel músico en estas representaciones. Esto se debe probablemente a la influencia de la imagen de la Virgen de la Humildad, un tipo iconográfico mariano relacionado con este episodio. Pero existe otra posibilidad más: la idea de que María cantaba el cántico de Sion en su viaje a Egipto. Probablemente, los teólogos se refieren al cántico de la virginidad, entonado en el

[108] Daniel, H. A., *Thesaurus hymnologicus. Sive hymnorum canticorum sequentiarum circa annum MD usitatarum collectio amplissima. Carmina collegit, apparatu critico ornavit, veterum interpretum notas selectas suasque adiecit,* vol. 1, Lipsiae, Sumptibus J. T. Loeschke, 1862, p. 222.
[109] Ibid., p. 223.
[110] *«Sicut ergo erecta statua aurea, praecepit Nabuchodonosor, Dan. 3. vt auditis vocibus musicorum, omnes gentes genu flecterent coram statua sua aurea: ita nomen IESVS musica es dulcissima: 'Est enim (teste Bernardo super Cantica) mel in ore, melos in aure, iubilus in corde: lucet praedicatum, pascit recogitatum, lenit et ungit inuocatum'. Et sic eo nomine audito, flectendum nobis genu est, & caput apariendum. 'Vt in nomine Iesu omne genu flectatus caelestium, terrestrium, et infernorum', ad Philipp. 2»* Morales, P. de, *In caput primum Matthaiei. De Christo Domino, sanctissima Virgine Deipara Maria, veróque eius dulcissimo & virginali sponso IOSEPHO, Libri quinque,* Svmptibvs Horatii Cardon, Madrid, 1614, lib. 4, tract. 12, col. 786.

Apocalipsis en el monte de Sion, en torno al Cordero místico (Ap 14, 1-4). No es de extrañar que conviniera señalar que María se mantuvo virgen aun cuando tuvo que convivir estrechamente con su esposo José en un exilio forzado donde únicamente se tenían el uno al otro. Sin embargo, los autores también hacen hincapié en que María cantaba el cántico de Sion en aquella tierra extranjera y, posiblemente, hostil, tal vez haciendo otro paralelismo con el salmo 136, el de los israelitas cautivos en Babilonia que se niegan a cantar los himnos de Sion (Sal 136, 1-5)[111]. Pero mientras los israelitas del Antiguo Testamento dicen haber colgado sus instrumentos musicales, el cántico de María está lleno de consuelo y esperanza. Así, Jean Gerson (1.363-1.429) escribe en su Sermón de la Natividad de la Beata Virgen María, «¿Quién escuchaba el suave himno del cántico de Sion entonado por María en tierra extranjera?» (Joannis Gersoniii, *Sermo de Nativitate B. Maria Virginis*, consideratio 3)[112], refiriéndose al consuelo divino que obtuvo la Sagrada Familia en su largo y arduo viaje a Egipto. Seguramente debe entenderse ese canto como metáfora de la inquebrantable fe de María y José y de la consolación que, gracias al cielo, encontraron el uno en el otro. No obstante, los artistas visualizaron este bonito episodio de unidad familiar de la manera más sencilla, esto es, incluyendo a los ángeles músicos en la imagen de la Huida a Egipto.

Lucas Cranach el Viejo parece haber sido uno de los primeros en cultivar esta iconografía en su *Descanso durante la huida a Egipto* (1.504, Berlín, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Kat.Nr.564A) [fig. 190]. Se trata de una bella pintura que muestra a la Sagrada Familia en un idílico paisaje servidos por los ángeles, los cuales se ocupen de que no les falte comida ni agua[113]. De ellos, solo aparecen vestidos los tres ángeles músicos que aparecen en primer plano cantando un folio con música escrita y tañendo la flauta dulce. Consciente del atractivo de la imagen, el artista retomó el tipo iconográfico ese mismo año en al menos dos xilografías. En la primera de ellas, la Sagrada Familia es rodeada por un nutrido grupo de ángeles-putti danzantes (Pittsburgh, Carnegie Museum

[111] *«Super flumina Babylonis illic sedimus et flevimus, cum recordaremur Sion. / In salicibus in medio eius suspendimus citharas nostras. / Quia illic rogaverunt nos, qui captivos duxerunt nos, verba cantionum, / et, qui affligebant nos, laetetiam: 'Cantate nobis de canticis Sion'. / Quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena? / Si oblitus fuero tui, Ierusalem, oblivioni detur dextera mea»* [Junto a los ríos de Babilonia, allí nos sentamos y lloramos, acordándonos de Sión. / En los sauces en medio de ella, colgamos nuestros instrumentos músicos. / Porque allí nos demandaron, los que nos llevaron cautivos, palabras de canciones / y los que por fuerza nos llevaron, dijeron: Cantadnos un himno de los cánticos de Sión. / ¿Cómo cantaremos cántico del Señor en tierra ajena? Si me olvidare de ti, Jerusalén, a olvido sea entregada mi derecha].

[112] *«Quis det hymnum de canticis Sion ex Maria suaviter audivisse in terra aliena?»* Gerson, J., op. cit., col. 1354.

[113] Un angelito recoge el agua que mana de la fuente milagrosa mientras que otro acaba de cazar un ave similar al faisán.

of Art, accession number 57.28.3); pero en la segunda (Washington D. C., National Gallery of Art) ya incluye, además de los dos consabidos milagros de la palmera y la fuente, la música angélica en forma de trompeta recta, cánticos y aerófonos de orificios digitales. Posiblemente influido por Cranach, Albrecht Altdorfer poco después pintó su homónima obra, también conservada en la Gemäldegalerie de Berlín (ca. 1.510, Kat.Nr.638B) [fig. 191]. En este caso, el manantial del milagro se materializa en forma de una monumental fuente en torno a la cual juegan los angelitos. Dos de ellos, en primer plano, deleitan a la sagrada familia con sus instrumentos en miniatura: una flauta dulce y un cordófono frotado con arco de caja estrecha piriforme y clavijero en forma de hoz similar al rabel. Muy posteriores resultan el famoso lienzo de Caravaggio (ca. 1.599, Roma, Galleria Doria Pamphilj) [fig. 192] y el óleo de Anthony van Dyck (1.630, Florencia, Palacio Pitti), donde ya no se visualiza ningún milagro [fig. 193]. En ellos puede observarse como estas representaciones tienden hacia una música de carácter más popular y humilde. Así, Caravaggio muestra un ángel a escala natural que, para dormir al niño, tañe el violín. Si bien el libro de partituras que sostiene san José denotaría una música culta[114], a finales del siglo XVI el violín todavía era percibido socialmente como instrumento de baja categoría debido a la áspera sonoridad que lo caracterizaba hasta que se le aplicaron ciertas mejoras técnicas. Por su parte, los ángeles de van Dyck también sostienen un libro de música escrita, pero uno de ellos hace sonar la flauta de tres agujeros y el tamboril, instrumentos populares utilizados desde la Edad Media para administrar simultáneamente ritmo y melodía a las danzas –de hecho, los ángeles más cercanos a María aparecen bailando. De esta manera la música angélica no sólo cumple un papel narrativo y/o decorativo, sino que probablemente también contribuya a exaltar la humildad de esta representación, entendida como virtud mariana. En otros casos, como los Descansos de Carlo Saraceni (1.606, Frascati, Eremo dei Camaldolesi, Iglesia de San Romualdo) [fig. 194] y Hendrick de Clerck (finales s. XVI o inicios s. XVII, Budapest, Szépművészeti Múzeum), la música celestial queda limitada a los cánticos angélicos, visualizados gracias a la música escrita que sostienen y la mano alzada para llevar el pulso. Todas estas obras tratan de visualizar la divina consolación de la Sagrada Familia, mencionada por autores como Pedro de Morales en su *In caput primum Matthaei* (1.614), si bien la tierra descrita aquí por el jesuita no tiene nada que ver con los fértiles paisajes vistos en estos lienzos:

[114] En concreto se muestra la parte del soprano de un moteto a cuatro voces del compositor francoflamenco Noël Bauldewijn (ca. 1480-1529) *Quam pulchra est et cuam decora*, cuyo texto está extraido del Cantar de los Cantares. Véase Calvesi, M., *Caravaggio*, Col. Art e Dossier, Giunti Gruppo Editoriale, Florenza-Milano, 2009, pp. 22-24.

> *«Secundùm tamen multitudinem laborū, caelestes consolationes animas eorum laetificabā, cantantes adinuicem canticum Domini in illa aliena, deserta, inuia, & inaquosa terra, facti ambo vicissim currus, & auriga Christi Domini [...]» (In caput primum Matthaei* 5, 6, col. 924).

III. V. EL BAUTISMO DE CRISTO

El bautismo de Cristo resulta un episodio clave de la narración evangélica, ya que marca el inicio de la vida pública de Jesús y su predicación del Reino de los Cielos. Según la Biblia, el propio Dios quiso estar presente y dar testimonio. Los cuatro Evangelios canónicos narran que, en el momento de recibir el Bautismo «[…] se abrieron los cielos y vio al Espíritu de Dios, que descendía como paloma y que venía sobre él. Y he aquí una de los cielos decía: 'Este es mi Hijo el amado, en quien me he complacido'» (Mt 3, 16-17)[115]. Es por ello que en la visualización de este episodio (*Iconclass* 73C121) aparece siempre una teofanía, elemento que debió de impulsar la aparición de un grupo de ángeles que, en ocasiones, también pueden portar instrumentos musicales. Dicha inclusión fue, al igual que otros casos ya comentados, tardía y escasa. En el folio 87v de las *Muy Bellas Horas de Nuestra Señora* (ca. 1.380, París, Bibliothèque Nationale de France, Nouv. Acq. Lat. 3093) ya existe un cierto interés por enmarcar la imagen del bautismo de Cristo en un contexto angélico-musical ya que, rodeando la miniatura lo representa, aparecen tres ángeles músicos[116]. No obstante, hasta el siglo XV no se incluyó claramente la música celestial en esta escena. Así, en el folio 23v del Libro de Horas de Isabel la Católica (1.450, Madrid, Real Biblioteca, II/Tesoro), los ángeles músicos[117] ya acompañan al busto de Dios Padre que preside la escena desde las alturas. También cabe mencionar un original Bautismo de Cristo dibujado por Jacopo Bellini en su Libro de Diseños (1.455-1.460, París, Musée du Louvre, fol. 25), en el que un grupo ángeles orantes y músicos se posan en tierra junto a Cristo y san Juan Bautista tañendo el arpa, la vihuela de aro, el laúd, la chirimía, el pandero con sonajas y el órgano portátil [fig. 195].

---

[115] *«[...] et ecce aperti sunt ei caeli, et vidit Spiritum Dei descendentem sicut columbam et venientem super se / Et ecce vox de caelis dicens: 'Hic est Filius meus dilectus, in quo mihi complacui'».*

[116] Los ángeles hacen sonar la gaita, un cordófono frotado con arco con el clavijero doblado hacia atrás y otro pulsado con plectro y con clavijero en forma de hoz que tal vez responda a una guitarra medieval.

[117] Los instrumentos representados son: un largo aerófono que posiblemente tenga orificios digitales, un arpa, un salterio y un laúd. El marco de flores también contiene otro ángel arpista.

Una de las primeras obras sobre tabla es el Bautismo realizado por Friedrich Pacher para la Heilig-Geist Spitalkirche de Brixen **(**1483, Freising, Diözesanmuseum), donde dos ángeles tañen un cordófono frotado con arco y un laúd flanqueando las figuras a Cristo y San Juan al tiempo que desciende del cielo la paloma del Espíritu santo y la filacteria con el texto bíblic. Por la misma época data el *Bautismo de Cristo* del llamado Maestro del Altar de San Bartolomé (ca. 1.485-1.500, Washington, National Gallery of Art), en el que otros dos ángeles tañen sus instrumentos de cuerda a los pies de las figuras principales[118] [fig. 196]. Con la irrupción de la Contrarreforma católica, también podría considerarse la inclusión del ángel músico en la imagen del Bautismo como muestra del interés por realzar la importancia de uno de los principales sacramentos de la Iglesia católica. En estos casos, la divinidad preside la escena desde las alturas rodeada del grupo angélico, el cual tiene su referente visual en la imagen de Dios Padre con ángeles músicos. Así ocurre, por ejemplo, en *El Bautismo de Cristo en el Jordán* de Annibale Carracci (1.585, Boloña, Iglesia de San Gregorio) [fig. 197]. En él, los ángeles músicos tañen dos violines, la viola de gamba, el laúd, la flauta dulce y una pequeña flauta travesera o flautín. Este tipo iconográfico debió de gozar de un gran éxito en Iberoamérica debido a las necesidades de evangelización de una gran cantidad de población por medio del sacramento del Bautismo, contando en ocasiones con la presencia de la música celeste. Buen ejemplo de ello es el *Bautismo de Cristo* de José de Antonio Estrada (s. XVIII, México, Museo Nacional de Historia), una obra de gusto popular en la que aparecen catorce ángeles músicos: uno de ellos dirige y los otros cantan con folios de música escrita y tocan el arpa, el violín, la viola da gamba, la vihuela de mano, el laúd, la flauta travesera, el bajón, la corneta curvada y un cuerno enroscado[119]. Si bien los ejemplos conservados resultan escasos, cabría plantearse la existencia de una tradición pictórica que incluye la figura del ángel músico en la imagen de este sacramento, tal y como puede observarse en el bautismo de san Agustín del conservado en el Convento de la Merced de Cuzco (s. XVII o XVIII) [fig. 64].

[118] El artista utilizó el mismo recurso en el *Altar de San Tomás* (1.501, Colonia, Wallraf-Richartz Museum), en el que los ángeles hacen sonar el laúd y la vihuela de rueda.
[119] Moreno, S., op. cit., p. 44. Imagen reproducida en ibid., fig. 35.

III. VI. CRISTO SERVIDO POR LOS ÁNGELES

Este breve episodio acontece justo después del Bautismo de Cristo. Según cuenta la Biblia, tras recibir las aguas del río Jordán, Cristo se retiró al desierto, donde ayunó durante 40 días y 40 noches y fue tentado por el diablo. Superadas estas duras dificultades, fue servido por los ángeles (Mt 4, 11; Mc 1, 13). Esta breve referencia angélica dio lugar al tipo iconográfico *Cristo servido por los ángeles*, quienes le traen comida y agua (*Iconclass* 73C24). A partir del siglo XVII, la angélica ofrenda se convierte en un fastuoso banquete en torno a una mesa bien dispuesta, una escena idónea para decorar los refectorios conventuales. Ludovico Carracci, pintor acostumbrado a representar instrumentos musicales, parece haber sido uno de los primeros artistas en enriquecer esta imagen con la música celestial, si bien lo hace de manera tímida. En su *Cristo en el desierto servido por los ángeles* (ca. 1.608-1.610, Berlín, Staatliche Museen, Gemäldegalerie) añade un pequeño grupo angélico que, semiescondido en el tronco de un árbol, canta sus melodías al son de un cordófono pulsado similar a la vihuela de mano [fig. 198]. El tratamiento de Francisco Pacheco resulta más atrevido. En su *Cristo en el desierto servido por los ángeles tras su ayuno* pintado para el refectorio de San Clemente el Real (1.616, Castres, Musée Goya) sitúa bien visibles tras el Salvador tres ángeles instrumentistas que tañen el arpa portátil, el laúd y un cordófono frotado con arco que posiblemente responda a una viola de gamba[120] [fig. 199]. El tema debió gozar de cierta demanda durante esta época ya que, tal vez debido a la influencia de Pacheco, conservamos al menos otros tres cuadros homónimos realizados por un pintor sevillano identificado como Jerónimo Ramírez (ca. 1.625, Catedral de Sevilla, capilla del Cristo de Maracaibo) (Iglesia de san Lorenzo de Sevilla, 1.627)[121], donde los ángeles tañen el laúd, el arpa y la vihuela de arco. No obstante, este tipo iconográfico parece restringirse a territorio hispánico.

En Hispanoamérica, en el arte colonial del siglo XVIII, existe una curiosa representación que parece haber surgido de una síntesis de los temas de Cristo y su familia atendidos por los ángeles y la Última Cena. En ella, la Sagrada Familia al completo se sienta en torno a una mesa mientras los ángeles sirven el banquete celestial presidido por Cristo niño en el centro y Dios Padre y el Espíritu Santo en las alturas.

[120] Conservamos incluso el dibujo preparatorio realizado por Pacheco en 1.615 (Madrid, Col. Boix), donde se figuran los mismos ángeles músicos como un elemento importante –no añadido a última hora– del futuro cuadro.
[121] La tercera de esas obras apareción hace algunos años en el mercado del arte.

Algunas de estas imágenes incluyen la música angélica en torno a la figura de la divinidad. Buenos ejemplos de ellos son: *La cena de la Sagrada Familia* conservada en el Museo Colonial de Charcas en Sucre, Bolivia[122] [fig. 71] y la homónima obra pintada para el refectorio del Convento de la Merced en Cuzco[123] [fig. 200].

III. VII. LA RESURRECIÓN DE CRISTO

No hemos encontrado ninguna imagen de la vida pública de Cristo que incluya ángeles músicos, por lo tanto y sin descartar que exista alguna obra aislada, es casi seguro que no existe una tradición iconográfica al respecto. La siguiente vez donde hallamos la música celestial es en su Resurrección o más bien en el llamado *Anástasis* o Descenso al Limbo. Este episodio, sugerido someramente en el *Evangelio de Mateo* (Mt 27, 52-53), es descrito con todo lujo de detalles en los apócrifos, concretamente en el *Evangelio de Bartolomé* (s. IV) y las *Actas de Pilatos* (s. IX). Se trata de la entrada triunfante de Cristo en el Limbo y la consiguiente liberación de las almas que, encabezadas por Adán, los patriarcas, los profetas y demás progenitores del Antiguo Testamento, son salvadas y conducidas al Paraíso entre alabanzas hacia la divinidad y cánticos de alegría (*Actas de Pilato* II, 8, 2)[124] (*Actas de Pilato* II (red. Latina B), 9, 2)[125]. En ocasiones, los ángeles también participan en esta celebración celestial:

> «De nuevo dijo Bartolomé: 'También vi a los ángeles que subían delante de Adán y cantaban himnos'» (*Evangelio de Bartolomé* 1, 23)[126].

Este fragmento es uno de los mejores para entender el papel de la música celestial en la narración evangélica. Mientras que la música angélica en el momento del nacimiento de Cristo celebra la promesa de salvación, la música celestial de la liberación y ascensión a

[122] Flanquean la figura de Dios Padre los siguientes ángeles músicos: vihuela de arco, arpa, un aerófono cónico con orificios digitales, una vihuela de mano o guitarra y dos cantores que sostienen libros abierto con música escrita y alzan la mano para llevar la pulsación.
[123] Aparecen un laúd, una trompeta recta, dos arpas, un cantor con libro, una corneta renacentista, una vihuela de arco y un órgano positivo.
[124] «Y mientras El caminaba, le seguían los santos padres cantando y diciendo: Bendito el que viene en el nombre del Señor. Aleluya. Para El sea la alabanza de todos los santos». Santos Otero, A. de ed., *Los evangelios apócrifos*, op. cit., pp. 446-447. Se trata de un fragmento del llamado *Descensus Christi ad Infernos.*
[125] «Entonces todos los santos le adoraron y clamaron diciendo: Bendito el que viene en el nombre del Señor; el Señor Dios nos ha iluminado. Así sea por todos los siglos. Aleluya por todos los siglos; alabanza, honor, virtud, gloria, porque viniste de lo alto para visitarnos. Y, cantando aleluya y regocijándose mutuamente de su gloria, acudían bajo las manos del Señor». Santos Otero, A. de ed., *Los evangelios apócrifos*, op. cit., pp. 462-463.
[126] Ibid., p. 540.

los cielos de las almas de los padres de la humanidad es símbolo del triunfo del plan divino. Se trataba, pues, de un concepto muy atractivo que seguramente suscitó la creación de imágenes mentales que, en último término, fueron fijadas en el arte visual.

1. La Liberación de las almas del Limbo

A pesar de que el episodio del Descenso de Cristo al Limbo y la liberación de las almas (*Iconclass* 73D94) fue abundantemente representado en el arte bizantino, no existe ninguna referencia musical en estas figuraciones. Para explicar esta ausencia total de música angélica se debe tener en cuenta dos cuestiones. En primer lugar, en el arte bizantino no existía una tradición de representar inequívocamente al ángel músico mediante música escrita o instrumentos. En segundo lugar, probablemente las fuentes que se manejarían en Bizancio no serían las mismas que las que conservamos en la actualidad, aunque ambas procedan de un tronco oral y literario común. En cuanto a los descensos de Cristo a los Infiernos realizados posteriormente en territorio Europeo, los artistas debieron tomar directamente los modelos bizantinos sin acudir a las fuentes literarias, por lo que también resulta escasa la música celestial. Aun así, en el *Pasional* de la Universidad de Praga se representa a un Cristo de gran tamaño conduciendo las almas al Paraíso, quedando la escena enmarcada por una arquitectura gótica con ángeles que tañen sus instrumentos de cuerda (ca. 1-320, Cod. XIV A 17, fol. 18r)[127]. Mucho más explícita resulta una de las miniaturas del *Antifonario Beaupré* de origen flamenco (1.290, Baltimore, Walters Art Museum, accession number W.760) que muestra, el registro ingerior, a Cristo venciendo al demonio y extrayendo la primera de las almas de la boca del infierno. Sobre él, en el registro superior, tres ángeles músicos tañen el arpa de mano, un cordófono frotado y un órgano portátil [fig. 201]. Su presencia obedece probablemente a que el espacio en el que se encuentran es una *A* miniada de un *Alleluya*, uno de los muchos cantos litúrgicos que contiene el libro. También cabe destacar un Descenso de cronología muy posterior donde sí que se evidencia una clara referencia al episodio evangélico. Se trata del *Cristo abriendo las puertas del cielo* de Bartolomé Bermejo (ca. 1.480, Barcelona, Institut Amatller d'Art Hispànic), también

[127] Los instrumentos tañidos por los ángeles son: un arpa portátil, un cordófono frotado con arco, otro cordófono similar de mayor tamaño pulsado con los dedos y un instrumento de cuerda que podría responder a un arpa salterio. Imagen reproducida en Hammerstein, R., *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, op. cit., Abb. 89. Hammerstein identifica la imagen como Cristo conduciendo a la novia –metáfora del alama humana– a las moradas celestiales, aunque dado el tema de la obra parece más lógico interpretarlo en relación a la liberación de las almas del Limbo. En cualquier caso, sería imprescindible atender al texto del folio para atribuir la presencia de éstos ángeles a una u otra razón.

conocida como *Cristo guiando a los patriarcas hasta el Paraíso.* En ella, tres ángeles sobrevuelan al piadoso grupo sosteniendo un rollo con texto y notación cuadrada [202].

2. Cristo resucitado

Relacionado con la *Anástasis* se encuentra un tipo iconográfico que carece de fuentes canónicas o apócrifas. Se trata de la imagen de Cristo resucitado que, normalmente portando un estandarte, se alza de la tumba, a cuyos pies se suelen situar los soldados dormidos (*Iconclass* 73E12); una imagen que, en principio, carecería de música angélica. Sin embargo, existen algunas excepciones aisladas, posiblemente influenciadas por los dramas sacros con música que eran interpretados en la liturgia de Pascua. Una de estas imágenes forma parte de un ciclo sobre la vida de María y Jesús pintado hacia 1.335 por Heinrich Ludger Schröer en Weinhausen en las bóvedas del ex-monasterio cisterciense de Santa María –actualmente convento protestante. Situado entre el encuentro de las tres santas mujeres con los ángeles y la Liberación de las almas del Limbo, se encuentra Cristo triunfante saliendo del sarcófago según la consabida iconografía. Su majestuosa figura es flanqueada por dos ángeles que tocan el arpa portátil y un cordófono frotado con arco. También ha de mencionarse una anónima tabla valenciana de inicios del XV donde un angelito se posa sobre la tapa del sarcófago tañendo un laúd (*La Resurrección,* inicios del siglo XV, San Francisco, Fine Arts Museum, Palace of the Legion of Honor) [fig. 203]. Del 1.504-1.505 data otro bello ejemplo: el famoso *Osterteppich* –tapiz de Pascua− de la Abadía de Lüneburg, actualmente conservado en el Museum für Kunst und Gewerbe de Hamburg [fig. 204]. Se trata de una compleja obra textil en cuyo centro se muestra a Cristo surgiendo del sarcófago. La escena es rodeada por una serie de círculos concéntricos cuajados de estrellas sobre fondo azul que evocan el cielo. En uno de estos círculos, 8 ángeles músicos –el número de la resurrección− tocan campanas percutidas con martillos, un aerófono de tubo recto y cónico con orificios digitales, un cordófono frotado con arco apoyado sobre el hombro, un par de címbalos, un arpa portátil, un arpa triangular −¿arpa salterio?−, un triángulo con aros móviles y un laúd. Enmarcan la composición figuras alegóricas de animales y otros cuatro ángeles que tañen un otro cordófono frotado con arco similar a los anteriores, el órgano portátil, un dulcimer percutido con dos macillos y un laúd.

3. La Ascensión a los cielos

A pesar de la escasez de representaciones, la idea de un ceremonial musical en el momento del triunfo de Cristo sobre la muerte debió pervivir en la cultura eclesiástica y, posteriormente, fue trasladado al episodio canónico de la Ascensión, el cual tuvo en Occidente una fortuna literaria e icónica mucho mayor que la del Descenso al Limbo. El hecho de que la Ascensión de Cristo apenas fuera descrita por los Evangelios, tanto canónicos (Mc 16, 19; Lc 24, 51) como apócrifos (*Actas de Pilato* I, 16, 6), debió impulsar la imaginación de eclesiásticos y artistas en el momento de enriquecer tan importante acontecimiento con elementos dignos de él. Uno de estos elementos fue la música angélica, presente tanto en la Liberación de las almas del Limbo como en otros momentos de la narración evangélica. Así en la *Leyenda dorada* (mediados del s. XIII) se dedica un entero capítulo a *La ascensión del Señor*, planteándose diversas cuestiones. Ante la cuestión de «con quién ascendió», se menciona que lo hizo «rodeado de una inmensa multitud de ángeles y llevando consigo un botín de hombres»[128], lo cual tiene mucho más que ver con la Liberación de las almas del Limbo que con la Ascensión bíblica. Y, respecto a «cómo ascendió» Cristo se añade que lo hizo «Jubilosamente. O sea, con alegría y entre cánticos gozosos de los ángeles»[129].

Seguidamente la *Leyenda dorada* cita al propio San Agustín en términos mucho más ampulosos que, a su vez, parecen tener origen en el Salmo 47[130]:

> «'Al subir Cristo al cielo, el firmamento entero se sobrecogió, los astros se admiraron, los ejércitos celestiales le aclamaron uniendo el sonido de sus trompetas a las dulces melodías de los coros de los ángeles […]'» (*Legenda aurea*, 62)[131].

A partir del siglo XV se observa un cierto interés por dotar a la imagen de la Ascensión (*Iconclass* 73E42) de un ambiente angélico-musical. En un principio se trataba simplemente de marcos y encuadramientos aplicados a las miniaturas de la Ascensión. como ocurre en el folio 184r de Las *Muy Ricas Horas del Duque de Berry* (1.411-

[128] Macías, J. M. trad., op. cit., p. 303.
[129] Ibid.
[130] «*Ascendit Deus in iubilo et Dominus in voce tubae / Psallite Deo, psallite; psallite regi nostro, psallite / Quoniam rex omnis terrae Deus, psallite sapienter*» (Sal 47, 5-8). [Subió Dios con voces de alegría, y el Señor con voz de trompeta / tañed salmos á nuestro Dios, tañed salmos; tañed salmos a nuestro Rey, tañed salmos. Porque Dios es el Rey de toda tierra, tañed salmos diestramente].
[131] Macías, J. M. trad., op. cit., p. 303.

1.416), donde, bajo la escena, aparecen tres ángeles cantores sosteniendo un libro. Es muy posible que la aparición del ángel músico en la Ascensión de Cristo tenga mucho más que ver con el gran despliegue musical que suele acompañar las imágenes de la Asunción de la Virgen en esta época. Una de las primeras obras en las que el ángel músico ya aparece totalmente inserto en la imagen de la Ascensión es el *Cristo glorificado en la corte celeste* de Fra angelico (ca. 1.423-1.424) [fig. 114], aunque más que de una pintura narrativa podríamos considerarla como una imagen conceptual que recoge en la figura de Cristo la tradición iconográfica de la *Anástasis*. En esta tabla destacan, por su posición central, las grandes trompetas insufladas por los ángeles, que tal vez remitan a la mencionada cita de la *Leyenda dorada*. Bajo éstas, dos ángeles tañen sendos órganos portátiles, y a su alrededor aparece un nutrido conjunto de ángeles que tacan y tocan un variado *ensemble* instrumental conformado por panderos con sonajas, tamboriles, arpas de mano, laúdes, salterios, diferentes tipos de cordófonos frotados con arco –entre ellos posiblemente el rebab o rabel–, flauta de tres agujeros, flauta doble, chirimías, bombarda y címbalos. Sin embargo, el tipo iconográfico de la Ascensión con ángeles músicos conoce su mayor difusión hacia finales del siglo XV en la península itálica, siguiendo los esquemas compositivos ofrecidos por la imagen de la Asunción de la Virgen. Los artistas próximos al Vaticano rodearon sus ascensiones con instrumentos de música baja, especialmente de cuerda. Buenos ejemplos son la *Ascensión con San Luis de Tolousse, San Bernardino de Siena y San Antonio de Padua* de Pinturicchio (1.486, Roma, Santa María de Aracoeli, capilla Bufalini)[132] y la *Ascensión* de Pietro di Cristóforo Vannucci "il Perugino" realizada para para la Iglesia de San Pietro de Perugia (1.496-1.498, Lyon, Musée Municipal des Beaux-Arts)[133] [fig. 205]. Tanto Perugino como Pinturicchio realizaron un gran número de Asunciones con ángeles músicos, cuya influencia se observa perfectamente en estas obras. También contamos con ejemplares del siglo XVI como la *Ascensión* de Gerolamo del Pacchia (primera mitad del s. XVI, Siena, Iglesia del Carmine)[134] o el anónimo sienés *La ascensión de Cristo* conservado en la misma iglesia[135], con la peculiaridad de que en

[132] Los ángeles que rodean a Cristo resurrecto tocan un aerófono de tubo recto ligeramente cónico con orificios digitales, un cordófono frotado con arco, el triángulo y el laúd. Un tercer ángel parece cantar mientras que otros dos coronan la imagen en actitud orante.

[133] Esta vez, los ángeles tañen únicamente instrumentos de cuerda, concretamente, la vihuela de arco, el arpa portátil, el rabel y el laúd.

[134] Éste presenta un ensemble muy afín al gusto romano: rabel, un aerófono de largo tubo recto con orificios digitales identificado por Serravalle como «corno italiano», arpa portátil y laúd. Imagen reproducida en Serravalle, L., op. cit., Tav. 47.

[135] Ángeles cantores –con un libro abierto, e instrumentistas ofrecen un concierto arpa, laúd, viola de gamba, órgano positivo, chirmía y cinco trompetas rectas. Imagen reproducida en Serravalle, L., op. cit., Tav. 46. Se observa una gran similitud entre el esquema compositivo de esta obra y la también anónima

ambos participan el Rey David con su salterio o arpa. Destaca por su originalidad la *Ascensión* del Maestro que entre 1.510 y 1.521 trabajó en el Retablo de Sigena (Toledo, Museo de Santa Cruz). Esta obra se centra más en los apóstoles que contemplan el milagro, mientras que Cristo aparece lejano entre las nubes, flanqueado por ángeles músicos que hacen sonar grandes aerófonos y el órgano positivo. Una imagen que sintetiza la resurrección y la ascensión es la *Resurrección de Cristo* de Tintoretto, pintada en 1.565 para la Iglesia de San Cassiano en Venecia, pues Cristo aparece flotando sobre su sarcófago [fig. 206]. A sus pies quedan san Casiano y santa Cecilia, y en medio de ellos, un ángel toca un órgano de pie, aunque su presencia seguramente se debe a la santa música. Imágenes como esta debieron influir a su vez en la literatura. Así, el *Flos Sanctorum* o *Libro de las vidas de los santos* de Pedro de Ribadeneyra (1.599 y 1.601), ofrece una descripción más detallada sobre la música que sonó, incluyendo la mención de instrumentos:

> «Que cantos, que musicas, que recibimientos! Que seria oyr las vozes de los Angeles, los instrumentos, la harmonia, y consonancia de todos aquellos espiritus Bienaventurados? Viò esta fiesta de lexos aquel cantor celestial tan viuamente, como si la tuuuiera presente, y dixo: 'Ascendio Dios son jubilo, y el Señor con la musica de trompetas'» (*Flos sanctorum,* cap. 3)[136].

No obstante, a partir del siglo XVII, la presencia de la música angélica en la Ascensión resulta cada vez más escasa. Un buen ejemplo es la *Ascensión* pintada por Giovanni Battista Crespi llamado "il Cerano" (1.573 – 1.632) para la capilla del transepto derecho de la Iglesia de Sant'Antonio Abate de Milán, que no presenta ángeles músicos pero sí queda coronada por un pequeño óleo donde se visualiza la música angélica según los cánones más tradicionales: cánticos acompañados del laúd. Esta figuración no resulta extraña aquí, ya que la iglesia se halla repleta de iconografía musical.

Adoración del Sacramento del siglon XVI conservada en la Iglesia de San Leonardo en Arcidosso. Imagen también reproducida en Serravalle, L., op. cit., Tav. 11-GR.

[136] Ribadeneyra, P., op. cit., primera parte, p. 40.

III. VIII. EL TRÁNSITO DE LA VIRGEN MARÍA[137]

El episodio de la narración evangélica más abundante en referencias musicales, tanto en la literatura como en el arte visual, es, sin duda alguna, el Tránsito de la Virgen María y sus episodios asociados. Los hechos que lo conforman son narrados con todo detalle en el extenso elenco de apócrifos asuncionistas conservados hasta la actualidad. De ellos, aquellos que aluden de algún modo a la música celestial son el *Liber Requiei* (ca. s. III), el *Transitus Mariae* o *Transitus B, atribuido al obispo Melitón de Sardes* (más conocido como el *Pseudo Melitón*) (s. IV), el *Tratado de San Juan Evangelista sobre la dormición de la Santa Madre de Dios* (designado como el *Pseudo Juan el Teólogo*, siglo IV o antes), El *Exsequiae Virginis Mariae* (s. IV), el *Apocryphus Liber de Dormitione* (s. VI), el *Evangelium XII Apostolorum, fragmentum* (ca. s. VI), la *Dormición de Nuestra Señora, Madre de Dios y siempre Virgen María, escrita por Juan, arzobispo de Tesalónica* (inicios del s. VII), el *Transitus seu Narratio mortis et assumptionis Beatae Mariae Virginis* −más conocido como *Transitus W*− (s. VII), el *Historia et Transitus Virginis Mariae* (ca. siglo VII), el *Transitus Pseudobasilianus* (ca. fines del s. VII) y el *De transitu Beatae Mariae Virginis, auctore Pseudo-Josepho ab Arimathea*, conocido como el *Pseudo José de Arimatea*, el más tardío de todos ellos[138]. En todos ellos la música humana y celestial, siempre cantada, cumple un importante papel en el homenaje realizado a la Virgen María en el momento de su muerte y la ascensión de su alma, en su procesión fúnebre y, finalmente, en la ceremonia de acogida de su cuerpo en el Paraíso celeste. Resulta significativo que, conforme se avanza en el tiempo, también aumente el número de menciones musicales.

Existe toda una serie de referencias a la música humana que habría sonado en los últimos días de vida de la Virgen. Se trata de las alabanzas cantadas por los habitantes de Jerusalén para agradecer los numerosos milagros de curación que se iban produciendo en torno a la casa de María[139]. Igualmente se narra cómo los apóstoles

[137] El tema del Tránsito de la Virgen y, en especial, su Coronación como reina de los cielos ha sido ampliamente tratado en el artículo de próxima publicación Salvador González, J. M. y Perpiñá García, C., op. cit. Debo agradecer al al profesor José María Salvador González el haberme informado sobre varias de las fuentes escritas apócrifas y patrísticas que aparecen en este apartado. Varias de las traducciones de los textos en latín citados son suyas, tal y como se indican en los pies de nota correspondientes.

[138] Todos estos textos pueden consultarse en Santos Otero, A. de ed., *Los evangelios apócrifos,* op. cit. y en Álvarez Campos, S., ed., op. cit. Ambos libros incluyen también el texto original en latín o griego.

[139] «Y aquel día se produjo una alegría inenarrable, mientras la multitud de los curados y de los espectadores alababan a Cristo nuestro Dios y a su madre. Y Jerusalén entera, de vuelta de Belén, festejaba cantando salmos e himnos espirituales» (*Libro de S. Juan Evangelista* 28). Santos Otero, A. de ed., *Los evangelios apócrifos*, op. cit., p. 588.

cantan los himnos fúnebres en torno a la Virgen, de manera que su lecho de muerte se haya envuelto en un ambiente litúrgico y musical durante cinco días[140]. De hecho, en el *Libro de Juan, arzobispo de Tesalónica* la propia Virgen incluso insta a los suyos a entonar salmos[141]. Este apócrifo también incluye la procesión fúnebre del traslado del cuerpo hasta el sepulcro, donde continúan los cantos de los apóstoles y los habitantes de Jerusalén[142]. De este amplio despliegue musical de carácter litúrgico no hemos podido encontrar más indicios iconográficos que los libros que sostienen los apóstoles en prácticamente todas las representaciones de la Dormición. Probablemente, en su origen visualizarían los libros necesarios para cantar las melodías del oficio fúnebre, pero parece ser que pronto fueron interpretados como libros de oraciones, por lo que nunca figura en ellos música escrita. En *La muerte de la Virgen* pintada en 1.466 por Friedich Herlin para del altar mayor de Sankt Jakob en Rothenburg, incluso son los propios ángeles quienes sostienen un libro donde se quiere evocar la escritura hebrea. No obstante, toda esta música terrenal prefigura de alguna manera las angélicas melodías que se interpretarán en los cielos cuando la Virgen deje este mundo, ya sea en el momento mismo de su muerte o en el misterio de la asunción de su cuerpo.

1. La Dormición de la Virgen

La primera aparición de la música angélica en el relato asuncionista acontece en el momento de la Dormición y asunción del alma de la Virgen. Este elemento es tan importante que, en el *Liber Requiei* (ca. s. III), Jesús promete a María que, para asisitirla en su muerte, no vendría sólo él, sino que acudiría «con todas las milicias de los ángeles (que) vendrán y cantarán junto a ti»[143]. En el *Libro de Juan, arzobispo de Tesalónica* (inicios del s. VII), el ángel que le anuncia a la Virgen su muerte también alude al ambiente angélico y musical en que se desarrollará la misma con similares palabras:

[140] «Más al momento, de acuerdo con lo que había dicho el Espíritu Santo, fueron arrebatados por una nube y se encontraron en Jerusalén en casa de la Señora. Una vez allí, nos levantamos y estuvimos cantando himnos durante cinco días» (*Libro de S. Juan Evangelista* 32). Santos Otero, A. de ed., *Los evangelios apócrifos*, op. cit., p. 590.

[141] «Os ruego que no lloréis en este lugar a la virgen del Señor, sino que, en lugar de lamentaros, entonéis salmos para que la alabanza se propague a todas las generaciones de la tierra y a todo hombre de Dios. Entonad salmos en lugar de lamentos, para que, en lugar de llanto, se convierta en bendición para vosotros» (*Libro de Juan arz. de Tesalónica* 5). Santos Otero, A. de ed., *Los evangelios apócrifos*, op. cit., p. 615.

[142] «Se levantaron, pues, los apóstoles y cargaron con el féretro de María. Pedro, mientras tanto, entonó: 'Salió Israel de Egipto' [Ps. 113, 1] Aleluya» (*Libro de Juan arz. de Tesalónica* 13). Santos Otero, A. de trad., op. cit., p. 633.

[143] *«Et dixit ei: 'Quid habes, o mater mea, quia quando mittar ad te, non solus veniam, sed cum omnibus militiis angelorum; et venient, et cantabunt coram te?'».* Álvarez Campos, S. ed., op. cit., vol. 5, 1981, p. 249.

> «¿Qué es lo que tienes, señora? Has de saber que, cuando envíe por ti el Señor, no vendré yo sólo, sino que acudirán también todos los ejércitos angélicos e irán cantando ante ti». (*Libro de Juan arz. de Tesalónica*, 3)[144].

Como no podía ser de otra manera, Cristo cumplió su palabra y, según el *Apocryphus Liber de Dormitione* (s. VI), instantes antes del fallecimiento de María, millares de ángeles −«mil ángeles en cada nube»−, descendieron del cielo a las órdenes del arcángel Miguel, cantando ante el Salvador, que se hallaba ante el lecho de su madre moribunda[145]. El *Transitus W* (ca. s. VII) ofrece una imagen muy similar, en la que destacan los himnos de Miguel, príncipe de los ángeles[146]. Así pues, María no sólo recibió en su lecho de muerte los cantos de los apóstoles que la acompañan y del resto de fieles que esperaban fuera de la estancia, sino que, a la orden del propio Cristo, los coros celestiales también participaron en la salmodia fúnebre:

> «Y he aquí que (de repente) se presenta el Señor sobre las nubes con una multitud sin número de ángeles. Y Jesús en persona, acompañado de Miguel, entró en la cámara donde estaba María, mientras que los ángeles y los que por fuera rodeaban la estancia cantaban himnos». (*Libro de Juan arz. de Tesalónica,* 12)[147].

> «Volviose entonces el Señor y dijo a Pedro: 'Ha llegado la hora de dar comienzo a la salmodia'. Y, entonando Pedro, todas las potencias celestiales respondieron el 'Aleluya'. […] Y el Señor, después de extender sus puras manos, recibió su alma santa e inmaculada». (*Ps. Juan el Teólogo*, 44)[148].

El *Pseudo José de Arimatea* incluso especifica cuál fue el cántico interpretado por las jerarquías angélicas durante el tránsito de la Virgen, esto es, un versículo del Cantar de los Cantares (Ct 2, 2):

> «Llegando el domingo, y a la hora de tercia, bajó Cristo acompañado de multitud de ángeles [...], y recibió el alma de su madre querida. Y mientras los ángeles entonaban el pasaje aquel del Cantar de los Cantares en que dice el Señor: 'Como el lirio entre espinas, así mi amiga entre las hijas', sobrevino tal resplandor y un perfume tan suave, que todos los circunstantes cayeron sobre sus rostros [...], y

[144] Santos Otero, A. de ed., *Los evangelios apócrifos*, op. cit., p. 611.
[145] *«Tum innuit Michaeli, et Michael locutus est voce angeli propria; et descenderunt nubes ad eum. Et numerus angelorum in unaquaque nube erant mille angeli, qui concinebant ante Salvatorem»*. Álvarez Campos, S. ed, op. cit., vol. 4/2, 1979, p. 556.
[146] «*Et dormientibus omnibus istis subito advenit Dominus Iesus per nubem cum multitudine angelorum; et ingressus est domum in qua Maria iacebat. Et Michahel princeps angelorum hymnum dicebat cum angelis omnibus*». (*Transitus W*, 24). Álvarez Campos, S. ed, op. cit., vol. 3, 1974, p. 445.
[147] Santos Otero, A. de ed., *Los evangelios apócrifos*, op. cit., p. 630.
[148] Ibid., p. 596.

durante hora y media ninguno fue capaz de incorporarse» (*Ps. José de Arimatea*, 11)[149].

Las descripciones de cómo ascendió el alma de María a los cielos son de gran belleza y entre ellas se encuentran las primeras menciones de música angélica en la literatura. Así, en una tempranísima referencia, el *Liber Requiei* (ca. s. III) señala que, tras la muerte de la Virgen, acudió ante Jesús, quien estaba presente al lado de su moribunda madre, una miríada de gloriosos ángeles, cada uno en su trono. Estos trajeron otro trono para María, donde ella se sentó, y entonces se fue al tercer cielo en el Paraíso, mientras en torno a ella cantaban alabanzas diez mil ángeles y tres vírgenes:

> *«Et post haec verba vertit Dominus noster faciem suam ad seraphim cui duae alae, et innuit ei; et duo verba reliquit seraphim quae nemo potest scire. Et tunc venit numerosa congregatio angelorum cum strato puro et adornato, et non erat terminus gloriae eius. Et myriades angelorum circa illum, unusquisque in throno suo. Et tunc dixerunt nobis: 'Ite in terram et praedicate quaecumque vidistis'. Et attulerunt alium thronum pro Maria, et erant circa illam decem milia angelorum et tres virgines. Et sedit illa et ivit in paradisum et in tertio coelo steterunt ibi dum cantabant»* (*Liber Requiei*, 135)[150].

Y según el legendario relato del *Pseudo Melitón*, tras el fallecimiento de María, Cristo la besó y la entregó al arcángel Miguel, y de inmediato ella fue asumida en una nube con ángeles ante Dios en el cielo; y, luego de despedir a los apóstoles con un ósculo de paz, Jesús fue recibido en el Cielo junto con su madre entre cánticos de ángeles:

> *«Elevans eam Dominus osculatus est eam, tradidit eam Michaëli archangelo, et elevata est coram Domino in nube cum angelis. Et dixit apostolis Dominus: 'Accedite ad me in nube'. Et cum accessissent, osculatus est eos dicens: 'Pacem meam do vobis, pacem meam relinquo vobis; quoniam ego vobiscum sum omnibus diebus usque ad consummationem saeculi'. Et haec dicens Dominus, cum canentibus angelis et matre sua receptus est in paradiso»* (*Ps. Melitón*, 17)[151].

La Dormición de la Virgen (*Iconclass* 73E741) fue abundantemente representada durante la Edad media, incluyendo en algunos casos la música angélica. Una de las figuraciones más tempranas y fieles a la narración apócrifa es la del *Hunterian Psalter*

[149] «*Adveniente die dominica, hora tertia [...], ita descendit Christus cum multitudine angelorum et accepit animam suae matris dilectae. Nam talis illustratio fuit et odor suavitatis et angeli cantantes cantica canticorum ubi dicit Dominus;'Sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter filias', quod omnes qui aderant ibi, ceciderunt in facies suas*». Santos Otero A. de ed., *Los evangelios apócrifos*, op. cit., p. 647.
[150] Álvarez Campos, S. ed., op. cit., vol. 5, p. 274.
[151] Ibid., vol. 6, pp. 522-523.

(ca. 1.170, Glasgow, Biblioteca de la Universidad, Sp Coll MS Hunter U.3.2 (229), fol. 18r), pudiéndose apreciar ya un interés por agrupar a los ángeles en un coro que se aproxima a la cabecera del lecho mortuorio [fig. 207]. En el registro inferior aparece una curiosa representación de la procesión fúnebre, donde podría existir una alusión a la colaboración musical que se estableció entre fieles y ángeles en el momento de reverenciar el cuerpo de la madre de Dios:

> «Se levantaron, pues, los apóstoles y cargaron con el féretro de María. Pedro, mientras tanto, entonó: 'Salió Israel de Egipto [Ps. 113,1]. Aleluya'. El Señor y los ángeles, por su parte, se paseaban sobre las nubes y cantaban himnos y alabanzas sin ser vistos. Solamente se percibía la voz de las ángeles». (*Libro de Juan arz. de Tesalónica,* 13)[152].

Las referencias a la música humana y celeste que se interpretó en el funeral de la Virgen son también numerosas y, aunque no generaron una tradición visual en el arte cristiano, contribuyeron también a crear un ambiente angélico-musical en torno al tránsito de María. Es por ello que merece la pena citarlas aquí. Así, el *Liber Requei* (ca. s. III) ya señala que, en que en el cortejo para el sepelio de la Virgen, el Señor Jesús y sus ángeles iban cantando salmos junto al féretro sin ser vistos, de modo que, al oír sus voces, muchos hombres salían de toda Jerusalén[153]. Aún más hermosa es la situación descrita por el *Pseudo Melitón* (s. IV). Según éste, después de morir María, Cristo entregó su alma al arcángel Miguel y encargó a Pedro conservar el cuerpo de la Virgen, sepultarlo en un sepulcro nuevo al oriente de la ciudad y esperar allí tres días hasta que él regresase. El apócrifo prosigue: «Y después de decir esto, el Señor salió en medio de gran claridad con el alma de su Madre y con los santos ángeles. Y los ángeles iban cantando alabanzas al Señor con gran exultación» (*Ps. Melito,* 8)[154]. Entonces, apareció milagrosamente una gran corona resplandeciente sobre el féretro en que transportaban a la Virgen y un ejército de ángeles entono un suave cántico, al que replicaron los apóstoles con sus cantos, como convenía a las exequias de la Madre de Dios, de manera que la tierra se llenó con el sonido de una dulzura admirable (*Ps. Melito*, 11)[155].

---

[152] Santos Otero, A. de ed., *Los evangelios apócrifos,* op. cit., p. 633.

[153] *«Et Dominus et angeli eius incedebant ad latus lecti psallentes, et non videbantur. Audiebant vocem multi homines et multi homines egrediebantur ex omni Ierusalem»* (*Liber Requei,* 72). Álvarez Campos, S. ed., op. cit., vol. 5, p. 265).

[154] «*Et haec dicens Dominus, cum anima Genitricis suae et angelis santis in magna claritate discessit. Et ibant angeli in magna exultatione magnas laudes Domino concinentes»* (*Pseudo Meliton,* 8). Álvarez Campos, S. ed., vol. 6, p. 519.

[155] *«Et ecce novo miraculo apparuit corona nobis super feretrum magna valde, sicut apparere solet magnus circulus iuxta splendorem lunae; et angelorum exercitus erat in eo canticum suavitatis emittens.*

Los textos patrísticos sobre la Asunción del alma de la Virgen resultan también abundantísimos y muchas veces consideran dicha Asunción como un todo, sin distinguir entre la *assumptio animae* y la *assumptio corporalis.* Jacobo de Sarug (ca. 451-521) ya escribe que, cuando la virgen María murió, el Señor dio órdenes a las llameantes legiones de las jerarquías angélicas para rendirle tributo, y entonces «Descendieron los ejércitos de los ángeles según sus cohortes: y cantaron en voz alta los júbilos gloriosos» (Iacobus Sarugensis, *Homilia de sancta Dei Matris Dormitione et sepultura*)[156]. Y al ser sepultada la Virgen en la tierra resplandeció una luz sobre el los apóstoles, los amigos y los familiares de María. Segidamente, las legiones celestes se adelantaron con cánticos ante el alma gloriosa de la Madre del Hijo de Dios, y los serafines rodearon el alma de María que emigraba hacia el Cielo y elevaron sus voces jubilosas para anunciar el ingreso de la Virgen en el cielo. Entonces:

> «Se llenaron los cielos con los dulces cánticos de los ángeles,
> y la tierra gimió los discípulos llenos de tristeza.
> Con un canto unísono clamaron los coros de los cielos y las tierras,
> cuyos sonidos no entendían ni los cielos ni los infiernos.
> Las órdenes de la Iglesia celestial elevaron la voz
> para alternar sus alabanzas»
> (Iacobus Sarugensis, *Homilia de sancta Dei Matris Dormitione et sepultura*)[157].

Aunque el peso de la música celestial en el Tránsito de la Virgen resulta, incluso desde época muy temprana, innegable, habrá que esperar hasta el siglo XIV para que los ángeles sean identificados claramente como músicos en el arte visual mediante instrumentos y música escrita. A ello contribuyó enormemente la *Leyenda dorada* en su capítulo dedicado a la Asunción de la Virgen (cap. 119) –al parecer inspirado en el *Libro de San Juan el Teólogo*– donde, sin dejar de remitirse a los apócrifos, las menciones de la música humana y angélica resultan aún más numerosas y explícitas:

Canentibus ergo apostolis et concinentibus angelis ut decebat ad exequias Dominicae Genitricis, replebatur terra sonitu mirae dulcedinis». Álvarez Campos, S. ed., vol. 6, p. 520.

[156] *«Descenderunt angelorum turmae secundum cohortes:*
alta voce cecinerunt gloriosa iubila».
Álvarez Campos, S.,ed., op. cit., vol. 5, p. 96. Trad. al español de J. M. Salvador González.

[157] *«Dulcibus angelorum canticis repleti sunt caeli,*
et cum discipulis tristitiae plenis ingemuit terra.
Unisono cantu chori caelorum terrarumque clamaverunt,
quorum sonos nec superi nec inferi intellegebant.
Vocem sustulerunt Ordines excelsae Ecclesiae,
ut alternarent laudes suas».
Álvarez Campos, S. ed., op. cit., vol. 5, p. 99. Trad. al español de J. M. Salvador González.

> «Cuando Santa María −continúa el relato del libro apócrifo− vio reunidos a todos los apóstoles, encendió las lámparas y cirios que había en la casa, bendijo al Señor y se sentó en medio de los reunidos. Hacia la tercera hora de la noche llegó Jesús acompañado de los diferentes órdenes de ángeles, de los grupos de los profetas, de los ejércitos de los mártires, de las legiones de los confesores y de los coros de las vírgenes. Cuantos construían este numerosísimo cortejo se situaron ordenadamente ante el trono de la Santa Madre y empezaron a cantar dulcísimos himnos» (*Legenda aurea*, 119)[158].

Por supuesto, no podía faltar el momento de momento de la *assumptio animae:*

> «Cristo, con el alma de su Madre en los brazos, emprendió su viaje a la gloria rodeado de […] multitud de mártires […] ángeles […] confesores […] vírgenes que le daban escolta. Quienes habían quedado en el cielo, al oír los cánticos de los que a él subían, llenos de admiración salieron al encuentro de aquella solemnísima procesión […].» (*Legenda aurea*, 119)[159].

Por último, la *Leyenda dorada* cita un sermón de san Juan Damasceno en el cual se menciona de nuevo los cánticos de los ángeles:

> «Al morir la virgen comenzaron a brillar con esplendentes luminosidades las lámparas que habían en la casa; ésta se llenó de aromas exquisitos, y en el ambiente resonaron dulcísimos himnos entonados por los ángeles» (*Legenda aurea*, 119)[160].

Probablemente, una de las primeras imágenes de la Dormición que incluyen la figura del ángel ya claramente representado como músico sea el fresco de la *Muerte de la Virgen* de Giovanni y Pietro da Rimini para la Iglesia de Santa Maria in Porto Fuori de Rávena (primer tercio del s. XIV) [fig. 208]. Sobre el lecho mortuorio de María, un gran Cristo imberbe acoge en brazos su alma y es flanqueado por profetas que sostienen libros y por un grupo de ángeles músicos de los que sólo conservamos la parte derecha –con un cordófono frotado, el salterio y las triunfales trompetas rectas[161]. Sobre ellos se muestra la Coronación de María. Existe otra interesante imagen en el fresco del muro izquierdo del presbiterio de la Basilica de Santa Caterina d'Alessandria en Galatina, Lecce (ca. 1.435). No se trata de una Dormición al uso, sino de una peculiar representación de la procesión fúnebre (*Iconclass* 73E751), en la que cuatro ángeles sostienen el féretro con el cuerpo de María mientras sus compañeros celestiales lo

[158] Macías, J. M. trad., op. cit., p. 478.
[159] Ibid., p. 479.
[160] Ibid., p. 495.
[161] La parte inferior de la imagen es reproducida en Hammerstein, R., *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, op. cit., Abb. 90.

sobrevuelan tocando dos grandes aerófonos y el laúd. También cabe tener en cuenta las miniaturas que ilustraban los manuscritos de la propia *Leyenda dorada*. Un buen ejemplo de ello es el folio 43 del *Français 245* miniado por Jacques de Besançon (1.480-1.490, París, Bibliothèque Nationale), donde se observa como el alma de la Virgen es transportada por dos ángeles a los cielos hasta Dios Padre, el cual aparece flanqueando por otros dos ángeles que tañen instrumentos de música baja: la flauta y el laúd.

El tipo de la Dormición con ángeles músicos también se difundió por Hispanoamérica. Probablemente el ejemplo más antiguo que conservamos sea el ya citado fresco de la *Muerte de la Virgen* del claustro bajo del Convento Agustino de San Andrés en Epazoyucán, atribuido al pintor flamenco Juan Gerson (s. XVI). Sin embargo, las imágenes de la Dormición con ángeles músicos nunca fueron abundantes y comienzan a escasear especialmente a partir del siglo XVI, momento en el que fueron prácticamente sustituidas por otros dos tipos en los que la inclusión de la música angélica sí que resulta muy recurrente: la Asunción (*Iconclass* 73E741; *Iconclass* 73E77) y la Coronación de la Virgen (*Iconclass* 73E79). Como se verá en el siguiente apartado, desde época temprana existen obras en las que se combina a Dormición de la Virgen con su con la Asunción e incluso con la Coronación. Una de ellas es la *Muerte de la Virgen* de Carlo Saraceni (1.610, Roma, Iglesia Santa Maria della Scala), donde, aunque tan sólo se visualiza a la Virgen en su lecho de muerte, queda ya sugerida la Asunción por su posición erguida y la Coronación por el angelito que la corona de flores[162] [fig. 209].

2. La Asunción de la Virgen

Tras ser custodiado durante tres días el cuerpo de la Virgen por los ángeles, la *assumptio corporis* también es descrita en los Evangelios Apócrifos, donde se subraya el carácter milagroso del hecho al rodearlo de perfumes exquisitos, resplandores sobrenaturales, voces angélicas y música celestial:

> «[…] por tres días consecutivos se oyeron voces de ángeles invisibles que alaban a su Hijo, Cristo nuestro Dios. Más, cuando concluyó el tercer día, dejaron de oírse

[162] Sobre María aparece un nutrido conjunto de ángeles-putti aposentados entre las nubes. Algunos de ellos hacen sonar sus instrumentos musicales, concretamente el arpa, el violín, la viola de gamba y un aerófono de lengüeta con orificios digitales.

> las voces, por lo que todos cayeron en la cuenta de que su venerable e inmaculado cuerpo había sido trasladado al paraíso. Verificado el traslado de éste, vimos de pronto a Isabel, la madre de San Juan Bautista, y a Ana, la madre de nuestra Señora, y a Abrahán, a Isaac, a Jacob y a David que cantaban el 'Aleluya'. Y vimos también a todos los coros de los santos que adoraban la venerable reliquia de la madre del Señor. Se nos presentó también un lugar radiante de luz, con cuyo resplandor no hay nada comparable. Y el sitio donde tuvo lugar la traslación de su santo y venerable cuerpo al paraíso estaba saturado de perfume. Y se dejó oír la melodía de los que cantaban himnos a su Hijo, y era tan dulce cual solamente les es dado escuchar a las vírgenes; y era tal que nunca llegaba a producir hartura» (*Libro de S. Juan el Teólogo,* 48-49)[163].

Los apóstoles, también cumplen un papel importante en la Asunción de María. Según el *Apocryphus Liber de Dormitione* (s. VI), Tras ordenar Cristo al arcángel Miguel que llevase en una nube el cuerpo de la Virgen y lo depositase en el Paraíso, mandó a los apóstoles acercarse a él, y éstos fueron entonces conducidos en una nube, «cantando con voz angelical» en dirección a oriente, hacia las regiones del Paraíso[164].

La Leyenda dorada resulta también muy explícita al respecto, ya que describe cómo se efectuó el traslado del cuerpo de la Virgen al Paraíso, rodeada de los cantos de los ángeles:

> «Al llegar los apóstoles al huerto de Gethsemani hallaron en él un sepulcro enteramente igual al que sirvió para la gloriosa sepultura del Señor y colocaron en él con exquisita reverencia el cuerpo de la Virgen [...]. Hecho esto, cerraron la puerta de la gruta sepulcral. Los apóstoles y discípulos, obedientes al mandato del Señor, permanecieron en aquel lugar, y tres días después ocurrió lo siguiente: una nube muy luminosa envolvió el monumento, comenzaron a cantar los ángeles, llenose de deliciosas fragancias el huerto, y cuantos en él se encontraron quedaron de pronto sobrecogidos de admiración [...] al ver como Cristo descendía de las alturas, recogía del sepulcro el sacratísimo cuerpo de su Madre y, rodeado de inmensa gloria, se lo llevaba al cielo» (*Legenda aurea*, 119)[165].
>
> «En las revelaciones de santa Isabel se lee el caso siguiente: En cierta ocasión, estando la santa en éxtasis, vio en un lugar muy lejano un sepulcro resplandeciente de luz, en cuyo interior yacía, rodeado de infinidad de ángeles, el cadáver de una mujer. Poco después los espíritus angélicos, tomaron en sus manos el cuerpo de la difunta, lo resucitaron y, dándole escolta, comenzaron a subirlo al cielo. Antes de que llegaran a desaparecer pudo advertir que un hombre admirable y glorioso,

[163] Santos Otero, A. de ed., *Los evangelios apócrifos*, op. cit., pp. 598-599.
[164] *«Et indixit Dominus Michaeli ut corpus Mariae acciperet in nubem et deponeret in paradiso. Et assumpto corpore indixit Dominus apostolis ut accederent ad se* [...] *Ascendentibus autem illis in nubem et canentibus angelica voce, praecepit Dominus nubibus ut abirent in orientem ad regiones paradisi»* Álvarez Campos, S. ed., op. cit., vol. 4/3, p. 556.
[165] Macías, J. M. trad., op. cit., p. 492. la *Leyenda dorada* menciona a san Cosme como el autor de este fragmento.

> procedente de regiones más altas, enarbolando en sus manos una cruz a modo de estandarte, y acompañado de millares y millares de ángeles, salía al encuentro del cortejo que se elevaba hacia las alturas; y al encontrarse los que bajaban con los que subían [...] formando una sola comitiva, comenzaron a cantar jubilosamente, y todos juntos reemprendieron la marcha ascendente a la gloria [...]» (*Legenda aurea*, 119)[166].

También cabe tener en cuenta como la tradición de la presencia de los ángeles músicos en el tránsito de la Virgen fue recogida por otras obras literarias coetáneas como la *Doctrina Pueril* de Ramon Llull (1.274-1.276):

> «On plach a nostro Senyor Deus que nostra dona trespassás d aquest segle en latre, al dia de la mort, adoncs fo feta professó del cel tró en terra, en la qual fon ostro Senyor Jhesu Christ e foren tots los ángels e arcángels e tots los sants de paradís, e ab cants de molt gran dousor e ab molts hornaments pujaren nostra dona en lo cel subriá, en la gloria de nostro Senyor Deu» (*Doctrina Pueril* 51, 2).

Excepto en casos muy concretos, en las artes visuales no existe una neta distinción entre la *assumptio animae* o asunción del alma y la *assumptio corporis* o asunción del cuerpo. La primera (*Iconclass* 73E741) se halla ligada a la imagen de la Dormición, que puede aparecer bajo ella, mientras que la segunda (*Iconclass* 73E77) acontece tras el entierro de María, por lo que en la parte inferior suele representarse su sepulcro vacío. Sin embargo, existen multitud de obras en la figura de María asunta se encuentra aislada y fuera de todo contexto, por lo que es muy difícil precisar el tipo iconográfico en el que se inscribe. En cualquier caso, la ambientación musical de esta amalgama de imágenes es siempre la misma: un número variable de ángeles músicos que cantan y/o tañen una gran variedad de instrumentos próximos la Virgen asunta, normalmente dispuestos a su alrededor en círculo o en forma de mandorla.

Al igual que ocurre con la Dormición, una de las imágenes de la Asunción más tempranas y fieles a las fuentes literarias se encuentra en el *Hunterian Psalter* (ca. 1.170, fol. 19v). En el registro superior los apóstoles introducen a María en su tumba mientras que los ángeles la perfuman con incienso. La Asunción propiamente dicha se halla en el registro inferior, donde el cuerpo de la Virgen es extraído de su sarcófago y elevado a los cielos por una multitud de ángeles supervisado por Cristo [fig. 210]. Es posible que se trate de los ángeles cantores mencionados por los apócrifos, aunque nada nos permite saberlo a ciencia cierta, ya que la inclusión inequívoca de la música

[166] Macías, J. M. trad., op. cit., p. 482.

angélica en estas imágenes sólo se da a partir del 1.300. Uno de los primeros ejemplos de la *Asunción y Coronación de la Virgen* del tímpano de la Catedral vieja de Vitoria (ca. 1.301-1.325) [fig. 42]. En el registro inmediatamente superior a la Dormición, la Virgen es elevada por Cristo al tiempo que entrega su ceñidor o cíngulo a santo Tomás como prueba del milagroso acontecimiento (*Iconclass* 73E772), una tradición ya contemplada en la *Narración del Pseudo José de Arimatea* (*Ps. José de Arimatea,* 17). Los tres personajes quedan envueltos en una aureola de nubes de las cuales surgen ángeles turiferarios y músicos tañedores diferentes tipos de cordófonos entre los que se distingue el laúd, el salterio. Pero el gran florecimiento de las imágenes de la Virgen asunta rodeada de ángeles músicos se dará en territorio toscano a partir de las primeras décadas del siglo XIV, siguiendo normalmente esta variante iconográfico que incluye a santo Tomás recogiendo el cíngulo. Una de las primeras representaciones es *La Virgen de la Asunción* pintada por Niccolò di Ser Sozzo en el códice llamado *Caleffo Bianco* o *dell'Assunta* (1.336-1.338) [fig. 26], cuyos ángeles cantan y tocan la flauta doble, un cordófono frotado que podría ser una temprana vihuela de arco, el laúd, y un salterio de doble ala. Es difícil saber si fue Niccolò quien inventó este tipo iconográfico o si por aquel entonces ya existían imágenes semejantes. Tampoco podemos saber cuál fue la influencia real de esta miniatura sobre el arte de la época, pero lo cierto es que, a partir de esta fecha, surge una ingente cantidad de Asunciones con ángeles músicos dispuestos en torno a María. En los inicios de esta iconografía, destacan dos obras escultóricas realizadas por la misma época y emplazadas en lugares muy visibles. La primera de ellas es la Asunción esculpida en 1.359 por Andrea Orcagna en la parte trasera del tabernáculo realizado para el interior del Orsanmichele, en Florencia [fig. 118]. El relieve se encuentra dividido en dos registros gracias a la ingeniosa representación de una gruta. En la parte inferior –es decir, en el interior de la gruta− se celebra el entierro de María rodeada por los apóstoles y familiares, mientras que en la parte superior, la Virgen asciende en una mandorla elevada por cuatro los ángeles, al tiempo que extiende su diestra para bendecir a un santo Tomás orante que espera la entrega del cíngulo. Dos ángeles más se añaden al conjunto y la escoltan tocando la chirimía y la gaita. Medio siglo después, Nanni di Banco escogería los mismos instrumentos musicales para su Asunción esculpida en la llamada *Puerta della Mandorla* de la Catedral de Florencia (ca. 1.414-1.421) [fig. 211]. Sobre la presencia de los instrumentos de viento propios de la música alta en la imagen de la Asunción, cabe tener en cuenta un fragmento del apócrifo *Evangelio de los doce apóstoles* (ca. s. VI). Según éste, la verificarse la resurrección y la asunción corporal de María, los apóstoles, luego de oír grandes voces y

de ver pasar ante sí fulgores de luz y de fuego, oyeron «el fragor de muchas tubas resonando con gran estrépito ante ellos»[167], antes de ver la puerta del sepulcro abierta con una gran luminosidad. Descendió entonces Cristo del cielo en su carro de fuego y les ordenó volver hasta el sepulcro, donde resucitó a su progenitora. Luego, hizo subir a María en el carro y la condujo al cielo precedido por los coros de ángeles. Al asomarse al sepulcro, los apóstoles no hallaron el cuerpo de la Virgen, sino sólo sus vestidos funerarios, mientras veían fulgores y oían tubas, señales todas tan sobrenaturales que ellos las interpretaron como inequívocas pruebas de la resurrección y la asunción corporal de María al cielo (*Evangelium XII Apostolorum,* 6)[168]. La otra obra escultórica realizada hacia la misma época es el altorrelieve realizado por el también sienés Niccolò di Cecco del Mercia y su hijo Sano para el antiguo púlpito exterior de la Catedral de Prato (ca. 1.360). Niccolò interpretó la Asunción de manera muy diferente: sus ángeles músicos que acompañan a la Asunta y a san Tomás tañen únicamente instrumentos de cuerda, concretamente la guitarra medieval, el salterio de doble ala, el laúd y una vihuela de arco o instrumento similar [fig. 27]. Existen obras similares fuera del territorio italiano. Además de la Asunción de la Catedral de Vitoria cabe citar la de la portada sur de la Catedral de Santa María de Augsburgo (1.377) −con salterio, laúd, cordófono frotado, arpa, nácaras, órgano portátil[169]− y muy especialmente la Asunción de la portada oeste de la Catedral de Ratisbona (finales s. XIV o inicios s. XV) [fig. 212], en la que aparecen el órgano portátil y diversos cordófonos −laúd, un cordófono frotado con arco sobre el hombro, un arpa o arpa salterio y una guitarra medieval. Es por ello que resulta muy difícil saber con certeza si los orígenes de este tipo se encuentran realmente en la península itálica o si simplemente fue allí donde éste tuvo su mayor desarrollo. El hecho de que en Augsburgo y Ratisbona la figura de Tomás brille por su ausencia podría ser una pista útil para esclarecer este enigma.

Volviendo a la producción artística italiana, una de las primeras pinturas que visualiza el tema es la ya vista *Asunción* de Lippo Memmi (ca. 1.340, Munich, Alte Pinakothek)

[167] «*Statim magnae voces sonuerunt, fulguraque luminis et ignis ante nos transeuntia: fragorem audivimus multarum tubarum magno strepitu ante nos resonantium, ianuam autem sepulcri vidimus apertam cum magno lumine*». Alvarez Campos, S. ed., op. cit., vol. 5, p. 293.

[168] *«Itaque quod illo die contigit miraculum illa a mortuis suscitata, maius est eo quo Dominus a mortuis surrexit. [...] Nos autem in sepulcrum pergentes corpus non invenimus, sed tantum funereas vestes ibi depositas. [...] Hac vero a mortuis suscitata, fulgura vidimus et tubas audivimus... Sic Virgo est delata in caelum...».* Alvarez Campos, S. ed., op. cit., vol. 5, p. 293.

[169] Fuera de la aureola de nubes queda un grupo de ángeles. Algunas fotos antiguas los muestran sosteniendo libros abiertos, probablemente visualizando una actividad canora. Cabe señalar que, en el Anuncio a los pastores y la Natividad representada en la misma portada, también aparecen ángeles muy similares.

[fig. 28], con ángeles que cantan y tañen de todo tipo de instrumentos: flauta dulce, flauta doble, címbalos, un cordófono frotado con arco y apoyado sobre el hombro, laúd, órgano portátil, salterio semitrapezoidal, arpa, chirimía, flauta de tres agujeros y tamboril y nácaras. Completan el conjunto cuatro triunfales trompetas rectas que surgen de los extremos, quedando sus intérpretes ocultos para el espectador. Siguen a la tabla de Lippo Memmi muchísimas otras pinturas similares[170], como por ejemplo *La Asunción de la Virgen* del Altar de la Compagnia de San Pietro Martire de Bartolo di Fredi[171] (1.382, Saint-Jean-Cap-Ferrat, Musée de l'Ile de France)[172], donde la Asunta se eleva sobre su sarcófago vacío, ahora lleno de flores. La mayoría de estas imágenes también incluyen a san Tomás recogiendo el cíngulo o ceñidor de la Virgen. Así ocurre, por ejemplo, en *La Asunción* atribuida a Pietro Lorenzetti (primera mitad del s. XIV, Montalcino, Iglesia de San Agostino)[173] y *La Virgen ascendida a los cielos* de Bartolomeo Bulgarini (ca. 1.350-1.360, Siena, Pinacoteca Nazionale)[174]. Ambas obras muestran un conjunto instrumental muy variado que mezcla sonidos intensos y suaves. Sin embargo también existen tablas en las que los ángeles sólo tocan instrumentos de cuerda y el órgano portátil, siendo un buen ejemplo la *Asunción de la Virgen* de Paolo di Giovanni Fei (ca. 1.385, Washington D. C., National Gallery of Art)[175] [fig. 213]. Paolo di Giovanni ya representa bajo la asunta no sólo a Tomás, sino también su sarcófago vacío repleto de flores y rodeado por los apóstoles. Otra obra que incluye sólo este tipo de instrumentos[176] es la *Asunción* de Masolino (ca. 1.428, Nápoles, Galleria Nazionale di Capodimonte). Esta vez la pintura se centra únicamente en la figura de la asunta y los ángeles conforman una mandorla mística que la envuelve sobre el atemporal fondo dorado. En España contamos también con una obra italiana: *La*

[170] Para más ejemplos de la Asunción con ángeles músicos, véase el catálogo de Seravalle, L., op. cit.
[171] En la Pinacoteca Nazionale de Siena se conserva otra *Asunción de la Virgen* de Bartolo di Fredi, datada en el 1.388, que incluye dos ángeles que hacen sonar el laúd y el órgano portátil sobre el sarcófago lleno de flores. La tabla formaba parte de un gran tríptico en cuyo centro se representaba la Coronación. La imagen es reproducida en Serravalle, L., op. cit., Tav. 10.
[172] Los ángeles que rodean a la Virgen cantan y tañen un doble aerófono con orificios digitales, un cordófono pulsado de difícil identificación –tal vez un arpa, o un arpa salterio–, un arpa, dos chirimías, un salterio rectangular y un laúd.
[173] Sus ángeles hace sonar la flauta de tres agujeros y el tamboril, tres panderos –uno de ellos con sonajas–, la vihuela de arco, el arpa, un doble aerófono –identificado como chirimía doble por Serravalle–, el órgano portátil, los címbalos y el laúd. Imagen reproducida en Serravalle, L., op. cit., Tav. 3.
[174] Los ángeles tocan la flauta de tres agujeros y el tamboril, el laúd, los címbalos, un doble aerófono– identificado como chirimía doble por Serravalle–, chirimía, flauta dulce y salterio. Imagen reproducida en Serravalle, L., op. cit., Tav. 5.
[175] Los ángeles músicos tocan aquí el arpa de mano, el órgano portátil, un cordófono frotado con arco, la guitarra medieval, el salterio de media ala y el laúd. Otros dos ángeles, que elevan a la Virgen sobre una nube, abren sus bocas indicando posiblemente el canto.
[176] Bajo María asunta, cuatro ángeles tocan instrumentos de cuerda –el laúd, el salterio y un cordófono frotado con arco y apoyado sobre el hombro– y el órgano portátil.

Asunción de la Virgen realizada por Dello Delli para el Retablo de la Catedral vieja de Salamanca (1.434-1.435), con ángeles tañedores de laúd, vihuela de arco, chirimías y dos trompetas rectas.

Con el tiempo, el tipo de la Virgen asunta con ángeles músicos experimenta dos transformaciones claves, una de índole compositivo y otra de carácter musical. Por una parte, en la parte inferior aparece casi siempre el sarcófago vacío o, más habitualmente, repleto de flores que aluden a los perfumes exquisitos descritos en las fuentes literarias[177]; un elemento que irá adquiriendo cada vez mayor importancia. Véase como ejemplos tempranos las pinturas de Bartolo di Fredi, Paolo di Giovanni Fei y Dello Delli. Incluso en una obra compositivamente tan sencilla como la A*sunción de la Virgen* de Benozzo Gozzoli (1.450-1.452, Roma, Pinacoteca Vaticana) [fig. 214] ya se dan cita como elementos esenciales el sarcófago florido, santo Tomás que recoge el cinto de María y los ángeles que la escoltan en su ascenso −dos de ellos tocando el pandero con sonajas y el laúd. Por otra parte, las tradicionales trompetas rectas del fondo dejan paso a aerófonos de gran potencia sonora dotados de orificios digitales, tubos extensibles u otros mecanismos para modificar su sonido fundamental. Así, ocurre con las chirimías de la *Asunción de la Virgen* de Sano di Pietro[178] (ca. 1.499, Altenburg, Lindenau Museum) [fig. 126], donde además se hace una distinción entre los ángeles tañedores de música baja[179] y música alta distribuyéndolos a uno u otro lado de la Virgen. Mientras que en la *Asunción de la Virgen* de Matteo di Giovanni (ca. 1.474, Londres, National Gallery) ya no existe esta distinción y los variados instrumentos musicales –laúd, pandero con sonajas, flauta doble, salterio, órgano portátil, nácaras,

[177] Para más información sobre el sepulcro florido de la Asunción de la Virgen véase Salvador González, J. M., «*'Nardus mea dedit odorem suum'. Interpretación iconográfica de La Asunción de María con sepulcro florido en el arte italiano bajomedieval a la luz de fuentes patrísticas y teológicas», De Medio Aevo,* 1 (1), pp. 67-117. El artículo también menciona otras Asunciones con ángeles músicos que non han sido incluidas aquí debido a que el objetivo principal de este apartado es mostrar una visión general sobre la configuración y evolución del tipo iconográfico, y no elaborar un catálogo completo de obras.

[178] De Sano di Pietro conservamos al menos otras tres asunciones. Una de ellas, datada antes del 1.444, se encuentra actualmente en la Pinacoteca Nazionale de Siena y muestra a siete apóstoles entorno al sarcófago repleto de flores, entre ellos santo Tomás que recoge el ceñidor de la Virgen. Rodean a María asunta un apretado grupo de ángeles que tocan la gaita, el salterio, el arpa, el laúd, la vihuela de arco y la trompeta recta. Sano di Pietro pintó un *Políptico de la Asunta* en 1.479, también conservado en la Pinacoteca Nazionale de Siena, con un conjunto instrumental conformado por pandero con sonajas, dos chirimías, el laúdy la vihuela de arco. Las dos obras se hallan reproducidan en Serravalle, L., op. cit., Tav. 19 y 40. La tercera pintura se conserva como fragmento de altar en la Gemäldegalerie del Staatliche Kunstsammlungen de Dresde (Kat. 1098 n. 24). Resulta mucho más sencilla y muestra a María sobrevolando a santo Tomás arrodillado junto al sarcófago. En torno a la Virgen tres ángeles tañen la vihuela de arco, el salterio, un cordófono frotado –posiblemente un rabel− y un cuarto sostiene la palma de la victoria.

[179] Todos los instrumentos de música baja que aparecen aquí son cordófonos: salterio de media ala, vihuela de arco y laúd.

vihuela de arco, rabel, arpa de mano, chirimía, címbalos y una trompeta en "s" o, más probablemente, una primitiva trompeta de varas– se entremezclan para exaltar a María [fig. 215]. Una variante que conocerá un gran éxito a finales del siglo XV es la de situar a los apóstoles –en número variable−, santos e incluso donantes en torno al sarcófago, como puede observarse en *Nuestra Señora de la Asunción* de Bartolomeo della Gatta (ca. 1.475, Cortona, Museo diocesano) [fig. 216], donde la ahora ya inservible tumba ocupa la mitad inferior de la pintura. En esta obra se observa la predominancia de los instrumentos de cuerda, pues casi todos los ángeles tañen cordófonos, apareciendo el dulcimer, el laúd, la vihuela de arco, un cordófono frotado −probablemente un rabel− y un arpa de buen tamaño que tiene que ser apoyada sobre las rodillas del intérprete. A la izquierda de la Virgen, un ángel canta leyendo un libro y otros tres compañeros tocan las nácaras, la gaita y un aro de sonajas. Y si en della Gatta los instrumentos de cuerda son importantes, en *La Asunción* de Luca Signorelli (ca. 1.445-1.523) conservada en el Museo Diocesano de Cortona, los cordófonos alcanzan el dominio absoluto, pues María es aquí ensalzada por seis laúdes, una vihuela de arco y el salterio del Rey David, quien se suma a las angélicas armonías [fig. 217]. De esta época también la ya citada *Asunción de la Virgen* realizada por Filippino Lippi sobre el muro de la Capilla Carafa en Santa Maria Sopra Minerva, Roma (1.488-1.493) [fig. 59]; un fresco que, por su novedosa concepción instrumental, prácticamente preludia los llamados conciertos manieristas del *Cinquecento*.

La variante de los apóstoles en torno al sarcófago de María conoció gran éxito en el área franco-germánica, siendo especialmente importante el canto con apoyo de música escrita, tal y como ocurre en una xilografía francesa conservada en la Biblioteca de la Universidad de Erlangen (1.500)[180] [fig. 218]. En algunos casos como éste, los ángeles músicos parecen hallarse más ligados a la imagen de la divinidad que contempla el dichoso acontecimiento que a la Asunción propiamente dicha. De esta época también data la tabla *La Asunción de la Virgen* de un ignoto pintor hispanoflamenco de origen segoviano conocido como el Maestro de las once mil vírgenes (ca. 1.490, Madrid,

[180] En la Asunción de Erlangen, el acontemiento es presenciado por la Trinidad, a su vez flanqueada por un grupo de ángeles cantores con un rollo desplegado de música escrita y un conjunto de ángeles instrumentsitas que hacen sonar el laúd y el órgano positivo. De esta composición se conserva otra xilografía en la Kupferstichkabinett de los museos estatales de Berlín (ca. 1.500), si bien algunos elementos como los ángeles músicos se hallan invertidos. Otros ejemplos interesantes son la *Asunción* de la Iglesia de Notre-Dame-de-la-Nativité en Saverne (Nikolaus von Hagenau, ca. 1.486) −con arpa y laúd−; y la *Asunción* que decora el guardapolvo derecho del altar de la Iglesia parroquial de Kippenheim (ca. 1.520-1.530), con tres ángeles cantores y dos tañedores de salterio y laúd.

Museo del Prado) [fig. 219]. En ella se sigue una vez más el difundido esquema italiano. Esta vez, los ángeles, vestidos muy al gusto de la pintura nórdica, siguen una composición muy simétrica en la que prima la *música alta*. Circundan a María cuatro ángeles que la elevan, de los cuales dos insuflan sendos aerófonos de tubo corto y ligeramente cónico, mientras que otros dos insuflan trompetas en "s" tras su cabeza. A ambos lados del grupo, otros angélicos intérpretes tañen el laúd, el órgano portátil y sendos aerófonos cónicos de tubo corto. La fortuna de este tipo iconográfico trascendió la pintura y el grabado, existiendo también existen esculturas como la talla policromada de Lorenzo di Pietro llamado "il Vecchieta" *La Asunción de la Virgen* (ca. 1.455-1.465, Montemerano (Grossetto), Iglesia de San Giorgio)[181], y terracotas vidriadas como la pala robbiana[182] *Asunción con santos* de la Iglesia del Convento de San Francesco en Barga. En esta última María queda flanqueada por ángeles que tocan el laúd, la flauta dulce y dos chirimías. Sobrevuelan la escena otros cuatro ángeles que insuflan tres trompetas rectas y una trompeta en "s".

En la gran mayoría de las asunciones italianas de finales del XV e inicios del XVI cobra gran importancia el grupo de personajes que contemplan el milagro, ya sean apóstoles, santos titulares y/o locales e incluso las figuras de los donantes. En muchas de ellas aparecen únicamente instrumentos de cuerda, probablemente los preferidos por la oficialidad eclesiástica para este tipo de representaciones, tal y como se desprende de las obras del Perugino y el Pinturicchio, quienes trabajaron en algún momento de su vida para el Vaticano. Il Perugino incluyó la música angélica al menos en cuatro de sus asunciones: *La Asunción de la Virgen con cuatro santos* (ca. 1.500, Florencia, Galleria dell'Academia)[183] [fig. 220], *la Asunción de la Virgen* (ca. 1.500-1.503, Nápoles, Catedral de Santa Maria Assunta)[184], *La Asunción de la Virgen* (ca. 1.506, Florencia, Basilica della Santissima Annunziata)[185], y *La Asunción de la Virgen* (1.513, Corciano,

[181] Se trata de una composición sencilla en la que la Asunción es presenciada por santo Tomás, quien recoge el ceñidor a los pies del sarcófago vacío. María es elevada a los cielos por los ángeles, de los cuales dos tocan la chirimía y el laúd. El Rey David participa en esta música celestial tañendo su salterio. Imagen reproducida en Serravalle, L., op. cit., Tav. 7-GR.
[182] Realizada por Giovanni della Robbia, documentado entre 1.469 y 1529.
[183] Sus ángeles tañen el arpa de mano, la vihuela de arco, el laúd y el rabel.
[184] María asunta es rodeada por dos hileras de ángeles músicos. En la hilera superior: laúd, vihuela de arco, otro cordófono frotado con arco que tal vez represente una lira da braccio y el arpa de mano En la hilera inferior: la flauta de tres agujeros y el tamboril, un aerófono de largo tubo recto y orificios figitales, el laúd y otra vihuela de arco.
[185] Cuatro ángeles flanquean a la Virgen tañendo viuela de arco, arpa portátil, rabel y laúd.

Iglesia de Santa Maria Asunta)[186]. En todas ellas el sarcófago prácticamente desaparece y es sustituido por una multitud cada vez más numerosa que contempla el milagro, incluyéndose normalmente en el centro a santo Tomás. Sin embargo, su mayor obra debió de ser la Asunción pintada para el fondo la Capilla Sixtina, obra que desapareció con la intervención en la misma de Miguel Ángel. El fresco, que debía simular un retablo tras el altar, debió ser muy similar al dibujo realizado por alguno los discípulos de Perugino, posiblemente para destinarlo al comitente[187] (Viena, La Albertina, Sc. R. Inv. n. 4861) [fig. 221]. La composición resulta muy similar a la Asunción de Nápoles y también incluye ángeles músicos, aunque estos aparecen aquí dispuestos de manera mucho más naturalista tañendo la vihuela de arco, el rabel, dos laúdes, el arpa portátil, la flauta y otro aerófono. Según Heinrich W. Pfeiffer la escena no representa a la asunta, sino a la Inmaculada Concepción de María[188]. No obstante, la presencia de santo Tomás con el ceñidor en torno a sus brazos resulta indiscutible y más bien debería hablarse de una composición que mezcla el episodio narrativo de la Asunción y la tradición visual de su Coronación con la imagen conceptual de la Virgen, concebida por Dios sin pecado original en el principio de los tiempos para ser su madre y salvadora de la humanidad. Pinturicchio trabajó con Perugino decorando la Capilla Sixtina. De su mano también debieron surgir varias asunciones, de las cuales se conservan al menos tres: la *Asunción de la Virgen* pintada para los Apartamentos Borgia (1.492-1.494)[189] [fig. 222], la obra homónima realizada para la Capilla Basso della Rovere de la Iglesia Santa del Popolo en Roma (ca. 1.490)[190], y la Asunción conservada en la Galleria Nazionale di Capodimonte, en Nápoles (ca. 1.508)[191], esta última con una importante intervención por parte de su taller. Todas estas obras son claras deudoras de su maestro, tanto en el esquema compositivo como en la elección de los instrumentos musicales. Por esta época, Nicola di Filotesio llamado Cola dell'Amatrice pinta su *Asunción y cuatro santos* (1.519, Roma, Museos Capitolinos) [fig. 223], en la que combina la Dormición en la

[186] Esta es la más sencilla de todas, incluyendo sólo dos ángeles músicos que tocan la vihuela de arco y el laúd.
[187] En él aparece como orante el papa Sixto IV, presentado por san Pedro.
[188] H. W. Pfeiffer justifica esta interpretación en base a la inexistencia aquí del sarcófago de María y la particular devoción de Sixto IV hacia la Inmaculada, tanto que fue él quien instituyó su festividad. Según Pfeiffer, que la Capilla Sixtina no estuviera dedicada a la Inmaculada y sí a la Asunta quedaría explicado por la resistencia de los Dominicanos a esta corriente teológica en aquellos momentos. Pfeiffer, H. W., *La Sistina svelata. Iconogafia di un capolavoro,* Editoriale Jaca Book, Milano, 2010, pp. 73-74, nota al pie 37.
[189] De izquierda a derecha, los ángeles tañen la vihuela de arco, el aro con sonajas, la flauta de tres agujeros y el triángulo, y el laúd.
[190] De izquierda a derecha, los ángeles tañen el aro con sonajas, el laúd, el arpa de mano y un pequeño cordófono pulsado con los dedos.
[191] Rodean a la Virgen un grupo de ángeles músicos de los cuales tres tocan sus instrumentos: el laúd, la vihuela de arco y la flauta dulce.

parte inferior –con los apóstoles y cuatro santos asistentes– y la Asunción en la parte superior, quedando esta última rodeada de música angélica[192].

También existen imágenes que se distancian de la tradición romana, como la desaparecida *Asunción de la Virgen* de Fra Bartolomeo[193] (ca. 1.508), donde el sepulcro mariano queda todavía bien presente y, sobre los ángeles músicos –con triángulo, flauta doble, aro de sonajas, lira da braccio y laúd– destacan cuatro triunfales trompetas rectas. Aún más diferente es la Asunción de la Virgen esculpida por Antonio della Porta "Tamagnino" para el interior de la Cartuja de Pavía (1.513) [fig. 224]. En el nivel superior, los ángeles ceroferarios flanquean una estructura arquitectónica que recuerda al sarcófago de María y que está decorada, a su vez, con músicos que cantan, tañen el arpa e insuflan cuatro trompetas rectas. Sobre éste, se desarrolla la Asunción de la Virgen, a cuyos lados surgen dos grupos de tres músicos celestiales sustentados en las nubes. El grupo de la izquierda toca una vihuela de arco y una vihuela de mano. El de la derecha canta con la ayuda de un libro abierto. Corona la composición un último ángel encargado de coronar a la madre de Dios.

Sobre los instrumentos de las obras citadas en los últimos párrafos –los cuales han sido identificados en el texto o en los pies de página correspondientes– es preciso hacer una puntualización. Sorprende el gran número de vihuelas de arco, un instrumento muy moderno para entonces que cristalizó entre finales del siglo XV e inicios del XVI. No obstante, es muy posible que muchos de los cordófonos identificados aquí como vihuela de arco respondan en realidad a la tipología de *lira da braccio*, abundante también durante esta época. Resulta difícil distinguirlos, ya que su aspecto físico es muy similar –caja de resonancia con fondo plano provista de escotaduras de profundidad variable provista y dos oídos, y clavijero plano frontales. La única diferencia significativa es un par de cuerdas que van directamente al clavijero sin pasar por el mástil y que funcionan como bordón, como puede observarse en la Asunción de Fra Bartolommeo. Para identificar ese pequeño detalle es preciso observar directamente la obra, cosa que no siempre ha sido posible. En no pocas ocasiones, los artistas ni siquiera representan las dos cuerdas bordón características. No obstante, cabe la posibilidad de que el referente

[192] En ella, los ángeles que rodean a la Virgen tañen el laúd, el aro de sonajas, el arpa portátil y la flauta de tres agujeros y tamboril.
[193] De Fra Bartolommeo también se conserva una Asunción más sencilla datada en 1.516 (Nápoles, Galleria Nazionale di Capodimonte) en la que san Juan Baustista y santa Catalina de Alejandría se colocan a los lados del sarcófago florido y dos ángeles acompañan a la Virgen asunta tañendo la vihuela de arco y el laúd.

visual de muchos de estos cordófonos sea una *lira da braccio*, sobre todo cuando el instrumento presenta un clavijero en forma de hoja con clavijas frontales.

La fortuna del tipo iconográfico de la Asunción de la Virgen, incluyendo sus ángeles músicos, se extendió también a otras áreas culturales fuera de territorio italiano. En España se encuentra en el retablo de piedra esculpido por Damián Forment para la Basílica de Nuestra Señora del Pilar en Zaragoza (1.512-1.518)[194] [fig. 225], ocupando un lugar de primera importancia. También cabe citar la *Asunción de la Virgen* del portugués Vasco Fernandes, más conocido como Grão Vasco, (ca. 1.511-1.515, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga)[195] [fig. 226] y la temprana *Asunción de la Virgen* de la Iglesia franciscana de Milpa Alta en México (s. XVI)[196], por poner algunos ejemplos de la época. Durante el siglo XVI, las dormiciones, asunciones y coronaciones se adaptan al nuevo gusto pictórico –designado a partir del 1.550 como *manierista*− y con ellas sus ángeles músicos. En esta época destaca especialmente la decoración del intradós de grandes cúpulas ilusionistas con el tema de la Asunción de la Virgen, rodeándola de ángeles músicos que tañen todo tipo de instrumentos. Una de las primeras es la impresionante cúpula con la *Asunción de la Virgen* de que Antonio Allegri "Correggio" en el 1.526 para la Catedral de Parma. Esta obra, famosa por su calidad artística y por el excelente uso de la perspectiva ilusionista, muestra un esquema compositivo circular y ascendente que, además de crear un efecto de altura y distanciamiento, evoca a componentes cosmológicos y rítmicos propios de la bóveda celeste. En busca de la teatralidad, en el nivel inferior de la cúpula Correggio crea un tambor-balaustrada sobre el que se arremolina la multitud que observa el milagroso acontecimiento. María asunta es elevada entre nubes por una alegre comitiva de ángeles en dirección al Paraíso, donde la esperan las almas bienaventuradas del Paraíso –empezando por Eva y Adán− y, en última instancia, en medio del brillo cegador, Dios Padre que abre sus brazos para acogerla. Los ángeles que escoltan a la Virgen hasta su morada celestial celebran el

[194] El milagroso acontecimiento es sobrevolado por cuatro ángeles, dos de los cuales tocan instrumentos de cuerda: el laúd y lo que parece ser una vihuela de mano. A su vez, los ángeles rodean el óculo que se abre sobre la cabeza de la Virgen.

[195] Se trata de una Asunción que recuerda las obras flamencas. Sobre María asunta se ubican dos parejas de ángeles músicos: los de la izquierda cantan sosteniendo un folio; los de la derecha insuflan sendas chirimías. En el centro y al fondo, se distingue la pequeña figura de Dios Padre rodeado de una multitud de ángeles.

[196] Esta Asunción muestra casi todos los elementos vistos hasta ahora en una apretada composición: el sarcófago florido, los apóstoles en torno a él, la coronación de María –en este caso por la Trinidad, y los ángeles, de los cuales cuatro tocan el laúd, la chirimía, la corneta curvada y un cordófono frotado –identificado por Salvador Moreno como una viola de gamba−, mientras que otros señalan libros donde se supone que habría notación musical. Imagen reproducida en Moreno, S., op. cit., fig. 4. Véase también ibid., p. 33.

dichoso acontecimiento con su música bailando y tocando cordófonos frotados con arco, aerófonos provistos de orificios digitales –posiblemente chirimías–, un doble aerófono –posiblemente la flauta doble– los címbalos y un pandero con sonajas [fig. 227]. De cronología algo posterior es la ya citada *Asunción de la Virgen con concierto de ángeles* pintada por Gaudenzio Ferrari entre 1.534 y 1.538 en la Cúpula del Santuario de Santa Maria dei Miracoli en Saronno [fig. 55]. Aquí los ángeles músicos ya ocupan todo el intradós, dispuestos en círculos concéntricos en torno al busto de Dios Padre que surge en medio de un sol resplandeciente. Con sus danzas, cánticos y una ingente cantidad de instrumentos, rinden un celestial homenaje a María, cuya figura escultórica ha sido representada de manera teatral en el tambor de la cúpula, a medio camino en su asunción y en dirección al centro de la cúpula donde la divinidad abre sus brazos para acogerla. Si los pocos instrumentos representados por Correggio se caracterizan por responder a la tradición visual de la época, Gaudenzio Ferrari deja volar su imaginación pintando unos 56 objetos sonoros que ya han sido analizados[197]. Algunos de ellos son fácilmente identificables, pero otros no responden a ningún ejemplar constatado o, directamente, son físicamente imposibles, al menos según las leyes terrenas que, recordemos, no tienen por qué regir las alturas celestiales. De esta manera, Ferrari consigue visualizar de manera magistral toda la riqueza, variedad y perfección armónica de la música celeste, situada más allá de las posibilidades del entendimiento humano. La particular concepción de Ferrari parece dar paso a lo que Rodolfo Baroncini ha calificado como *conciertos manieristas,* caracterizados por la libertad con la que los pintores representan los instrumentos, buscando lo artificioso, lo decorativo, lo excesivo y lo teatral[198], sin dejar de lado una descripción detallada y naturalista –que no realista– de su morfología y praxis ejecutiva. Surgen así nuevos *ensembles* angélicos en torno a la imagen de la Asunta para decorar las bóvedas y partes altas de los templos, como es el caso de la *Asunción* de Santa Maria in Agro en Pallanza (Aurelio Luini y Carlo Urbino, 1.576-1.577) [fig. 58], analizada por Baroncini en uno de sus artículos[199]. Bajo la Virgen Asunta y asentados entre las nubes, se despliegan dos conjuntos instrumentales. En la izquierda, los ángeles se disponen en torno a un cantor que, con un libro abierto sobre las rodillas, parece dirigir un concierto de viola de gamba, un temprano violín, flauta travesera, laúd, arpa, sacabuche, y otros dos cantores que sostienen más libros de partituras. A la derecha, órgano de pie, viola da gamba,

[197] En el primer capítulo, dedicado a la evolución del tipo iconográfico del ángel músico, se analiza este amplio *ensemble* y se profundiza en las características musicales de esta obra.
[198] Baroncini, R., op. cit, p. 41.
[199] Véase Baroncini, R., op. cit., pp. 39-45.

vihuela de arco o violín, laúd, trompeta, un aerófono de largo tubo con orificios digitales acampanado en su extremo –posiblemente chirimías– y otro instrumento de viento similar pero de tubo más corto que Baronici identifica como corneta –una corneta recta en todo caso.

En esta nueva imagen de la Asunción, la Virgen ya no asciende serenamente al cielo, sino que es transportada por multitud de ángeles en medio de nubes y resplandores luminosos. Los iniciadores de esta variante parecen ser los grandes maestros de la escuela veneciana, empezando probablemente por la temprana *Asunción de la Virgen* de Tiziano (1.518, Venecia, Basílica Santa Maria Gloriosa dei Frari). Tiziano ya introduce tímidamente la música en el festivo cortejo de ángeles-putti que empuja a María a los cielos, poniendo en sus manos un pandero con sonajas, una flauta dulce y otro pequeño aerófono curvado, así como un rollo desplegado que tal vez identifique a tres de ellos como cantores [fig. 228]. Bien es sabido la impresión que causó en la sociedad veneciana el retablo de Tiziano con su renovado lenguaje, mucho más dinámico y efectista. Sólo hay que dar un vistazo a la *Asunción de la Virgen* realizada pocos años antes por Jacopo Palma el Viejo (1.512-1.514, Venecia, Gallerie dell'Accademia) [fig. 229] según el estático esquema de pintores como Perugino, si bien ya se aprecia cierta vitalidad y frescura en sus ángeles-putti músicos, que tañen el triángulo, un cordófono pulsado –posiblemente el laúd– y otro frotado –un rabel o similar– y un aerófono de tubo recto y cónico sin orificios digitales. Sin embargo, habrá que esperar hasta la Contrarreforma para que los ángeles músicos sean incluidos en las asunciones sobre lienzo realizadas por otros artistas venecianos de primera línea. La primera de estas obras parece haber sido la *Asunción de la Virgen* de Tintoretto (1.554-1.555, Venecia, Iglesia de Gesuiti o Santa Maria Assunta), cuyos ángeles hacen sonar o sostienen un par de trompetas rectas, otro aerófono de tubo más corto, y un aro de sonajas, instrumentos apenas perceptibles entre el torbellino de alas y nubes. Mayor interés musical puede percibirse en tres Asunciones de Paolo Veronese: la de 1.558 (Venecia, Basílica dei Santi Giovanni e Paolo), la de 1.586 (Venecia, Gallerie dell'Accademia) [fig. 230] y la finalizada en 1.587 (Venecia, Gallerie dell'Accademia) [fig. 231]. En ellas se observa también una evolución musical. En la primera, la figura de la asunta es flanqueada por dos ángeles tañedores de laúd, un instrumento de claras resonancias marianas. En la segunda se desarrolla un pequeño *ensemble* tras las nubes formado por un laúd, una espineta de costado curvado y un posible cantor. Pero es en la tercera donde Veronese hace gala de una verdadera conciencia instrumental. Esta vez el maestro veneciano coloca a los músicos en un lugar

de primera importancia, pintando en torno a la Virgen un lugar un concierto de órgano de pie, dos violas de gamba de diferente tamaño −posiblemente bajo y tenor− y viola da braccio soprano o violín. El *ensemble* es dirigido por un ángel cantor que, en segundo plano, sostiene un libro de partituras y alza la mano para marcar la pulsación mientras mira a sus compañeros. Imágenes como estas continúan durante todo el siglo XVII con pequeñas modificaciones, existiendo numerosos ejemplos como la *Asunción* realizada por Giambattista Tinti para la Capilla della Assunta de la Catedral de Parma (1.589-1591)[200], y la *Asunción de la Virgen* de Ludovico Carracci (1.605-1.607, Modena, Galleria e Museo Estense)[201].

Por otra parte, la figura de la Virgen asunta se independiza de todo aspecto narrativo y se asimila cada vez más a la Inmaculada Concepción, adquiriendo muchos de sus atributos –algunos propios a su vez de la mujer apocalíptica−, de manera que en ocasiones resulta difícil de distinguir de ésta. Así ocurre en la Asunción de la Virgen de Fray Juan Sánchez Cotán (1.603-1.627) [fig. 120], donde María Asunta pisa el creciente lunar y es rodeada de un angélico *ensemble* compuesto de dos chirimías, cornetas, flauta travesera, flauta dulce, dos vihuelas de arco de diferente tamaño, dos arpas y un aro de sonaja. Varios de estos ángeles abren la boca en actitud canora, aunque sólo uno porta un libro abierto. También es un excelente ejemplo *La Asunción* realizada por el Greco en 1.613 para la Parroquia de San Nicolás de Bari (Toledo, Museo de Santa Cruz) [fig. 232], aunque actualmente es designada como *La Inmaculada Oballe*, existiendo toda una polémica en torno a cuál es el tipo iconográfico representado. Sin tomar partido por ninguna de las dos posiciones, en cualquier caso se trata de una bella composición en la que se reúnen elementos de estas tipologías marianas, pues la Virgen es elevada a las alturas celestiales por un ángel, sobrevolando de esta manera un breve paisaje en el que se insertan de manera naturalista algunos de los atributos propios de la imagen de la Inmaculada según la variante de la *Tota Pulchra*, los cuales tienen su origen en el Antiguo Testamento y en las letanías marianas. Así encontramos aquí la torre de David, la torre de marfil, la puerta del cielo, la ciudad fortificada, el cedro y el ciprés, el pozo de aguas vivas, la fuente sellada, la fuente de los huertos o fuente sellada, el espejo sin mancha, el lirio entre

[200] Con un nutrido grupo de ángeles en torno a la Virgen entre los que aparecen un cantor con un libro abierto y tañedores de laúd, la vihuela de arco o similar y una curiosa arpa de formas muy angulosas y estilizadas.

[201] En esta curiosa imagen un ángel señala el sepulcro vacío, del cual surge un halo de niebla en la que toma cuerpo la Asunción. En ella también participan los ángeles con sus instrumentos: la vihuela de arco aguda o violín, el laúd, la flauta travesera, la flauta dulce, la chirimía, un aerófono con orificios digitales ligeramente curvado –posiblemente una corneta curvada− y la viola da gamba o similar.

espinas y rosa mística[202]. Junto a la Virgen y en un lugar de primera importancia, tres ángeles interpretan la música de los cielos, esta vez compuesta de flauta dulce, laúd y un gran cordófono frotado en todo similar al visto en su Anunciación [fig. 60] –de hecho los tres instrumentos aparecen también representados en dicho lienzo− y que por ello puede identificarse como una viola de gamba baja. Al igual que ocurre en *La Anunciación*, el Greco va más allá de la visualización convencional de la música celestial para mostrar un conjunto de instrumentos que responde a los usos musicales del momento, tanto en su tipología como en la ejecución. De nuevo se visualiza un momento concreto en la interpretación musical. Es por ello que no tocan todos a un mismo tiempo y solamente actúa el tañedor de laúd, mientras que el flautista se ha separado de la boca el instrumento y el intérprete de viola mantiene el arco en reposo, aguardando el momento apropiado para entrar en la composición musical.

Los mismos esquemas compositivos continuarán durante todo el Barroco, difundiéndose a lugares bien lejanos gracias al grabado, siendo los franceses y flamencos algunos de los principales productores. Buen ejemplo de ellos es la *Asunción de la Virgen* de Raphael Sadeler (1.601-1.615, Núremberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung), caracterizada por su gran simplicidad: la Virgen elevada por un ángel sobre el sarcófago vacío y rodeada de otros cinco ángeles músicos con dos laúdes, corneta curvada, el arpa de mano y un pequeño cordófono frotado con arco. Mucho más complejas son las estampas diseñadas por Jacques Callot (1.592-1.635). Callot realizó en los últimos años de su vida una serie titulada *la Vida de la Virgen*, que contó con una amplia difusión. En ella se incluye una Asunción que sigue la variante de los apóstoles en torno al sarcófago (1.633, Chicago, Art Institute)[203]. En este caso, la Virgen aparece arrodillada sobre una nube y es recibida por Cristo en el cielo. En torno a ellos, se reúne una multitud celestial dispuesta en hileras concéntricas. En la hilera inferior, los ángeles tocan dos laudes, la corneta curvada y el órgano de pie. Mientras que la hilera inmediatamente superior es ocupada por personajes del Antiguo Testamento, entre ellos el Rey David con su arpa. Callot realizó otra *Asunción de la Virgen* con música celeste

[202] *Turris David* (Ct 4, 4), *Turris eburnea* (Ct 7, 4), *Porta coeli* (Gen 28, 17), *Civitas Dei* (Sal 86, 3), *Cedrus exaltata* (Si 24, 13-14), *Puteus aquarum viventium* (Ct 4, 15), *Fons hortorum* (Ct 4, 15), *Fons signatus* (Ct 4, 13), *Speculum sine macula* (Sb 7, 26), *Lilium inter spinas* (Ct 2, 2) y *Plantatio rosae in Iericho* (Si 24, 18).

[203] Se conservan ejemplares en numerosos museos como el Fogg Museum (Harvard University, S3.3.16), en el Metropolitan Museum de Nueva York (accession number 57.650.402(13)) y el Fine Arts Museum de San Francisco (accession number 1971.17.433) entre otros.

(ca. 1.631, Harvard, Fogg Museum, G602)[204] [fig. 233]. En él, la Virgen ya aparece coronada y adquiere algunos de los atributos de la Inmaculada, como el creciente lunar a sus pies. La ambientación musical es prácticamente la misma que la utilizada en su famosa serie: corneta, órgano de pie, arpa y laúd. Las grandes obras pictóricas continuaron teniendo presente la tradición iniciada por Tiziano y desarrollada por Veronese, incluyendo de manera más o menos explícita la música angélica. Así, en el fresco de la *Asunción de la Virgen* de la Iglesia parroquial de Sankt Wolfang en Salzkammergut (Alta Austria) datado en 1.636, los ángeles se condensan en torno a la asunta sonando un *ensemble* (laúd, vihuela de arco o violín, corneta curvada, sacabuche, un cantor con un libro abierto y arpa) que recuerda a los llamados conciertos manieristas de Luini y Urbino. Mientras que en dos asunciones de Juan de Valdés Leal, la música de los cielos es únicamente sugerida por unos pocos ángeles representados en grisalla (*Asunción de la Virgen,* ca. 1.659, Washington, National Gallery)[205] (*Asunción de la Virgen,* 1.672, Sevilla, Museo de Bellas Artes)[206]. Este último retablo, realizado para el Convento de San Agustín de la misma ciudad, incluye en su fondo tres ángeles tañedores de laúd, un cordófono frotado con arco sobre las piernas –no es posible que sea viola de gamba porque carece de escotaduras− y un arpa de tamaño medio [fig. 234].

El intradós de las grandes cúpulas continuaron siendo los lugares privilegiados para representar la asunción de María al Paraíso, esta vez mostrando la imagen simultánea de su Asunción, su Coronación y su Inmaculada Concepción según el discurso contrarreformista, todo ello presidido por la Trinidad[207]. En ellas, la música angélica continúa siendo parte esencial de la visualización del Paraíso celeste, con la diferencia de que los ángeles no son sus únicos intérpretes. Junto a ellos, participan el Rey David con su arpa, santa Cecilia con el órgano de pie y algunas figuras anápteras susceptibles de ser identificadas con las anónimas almas de los bienaventurados[208]. Este es el caso de la *Asunción de la Virgen* afrescada por Pier Antonio Bernabei llamado "della Casa" para la

[204] De esta obra también se conservan muchos ejemplares. Por ejemplo, en el propio Fogg Museum existen otros dos estampas que siguen la misma composición (S3.2.6, S3.3.14). El grabador Jean Waldor (ca. 1580 – ca. 1.640) lo tomó como referente para su *Asunción* (1.628, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung), añadiendo un cordófono frotado, la trompeta de varas o sacabuche y dos trompetas –una recta y otra enroscada. Como puede observarse, las fechas no cuadran, por lo que, al ser contemporáneos ambos grabadores, es difícil saber a ciencia cierta quien fue el creador del esquema compositivo, aunque todos los museos apuntan a que éste fue Jacques Collot.
[205] Con un ángel arpista.
[206] El retablo, realizado para el Convento de San Agustín, incluye en su fondo tres ángeles tañedores de laúd, un cordófono frotado con arco sobre las piernas −¿viola de gamba?− y un arpa.
[207] Ferrari-Barassi, E., «Representations of Paradise in seventeenth-century Italian art», op. cit., p. 9.
[208] Ibid.

cúpula de la Iglesia de Santa Maria del Quartiere en Parma (1.626-1.629) [fig. 61]. La influencia del fresco de Correggio resulta patente. Una vez más, la composición se basa en un esquema de círculos concéntricos en los que se disponen las figuras según la perspectiva ilusionista. No obstante, Pier Antonio pinta a un número mucho mayor de personajes, de manera que prácticamente todo el espacio queda ocupado. Al igual que en Correggio, la música acompaña a la Virgen en su viaje ascendente, pues muy cerca de ella aparecen ángeles bailando, cantando –con un folio de música escrita– y tocando sus instrumentos –flauta dulce y vihuela de arco o similar. Mientras que, en las proximidades, una figura sin alas entrechoca un par de címbalos. Sin embargo, esta vez el despliegue musical es aún mayor y las danzas y armonías celestes se extienden por todo el círculo, observándose otros seis músicos más[209].

Conforme avanzó el tiempo, el tipo iconográfico de la Asunción de la Virgen fue paulatinamente sustituida por la Inmaculada Concepción, mucho más afín al espíritu adoctrinador de la época, o incluso por su continuación lógica, la Coronación. No obstante, a finales del siglo XVII el tipo continuó en algunas imágenes de primera importancia como la *Asunción de la Virgen* esculpida por Nicolás Jiménez de la portada principal de la Catedral de México (1.687) [fig. 65], construida sobre la variante de los apóstoles en torno al sarcófago y con un conjunto instrumental representado de manera muy esquemática compuesto por un gran aerófono, la vihuela de mano y el arpa. En Hispanoamérica se conservan también pinturas de gran belleza que reinterpretan los tradicionales esquemas compositivos. En este sentido, merece la pena destacar la *Dormición* del Colegio Sagrado Corazón de los Jesuitas de la ciudad de Sucre en Bolivia (s. XVII o XVIII)[210], donde la Virgen es ascendida a los cielos en compañía de Cristo mientras que su Dormición queda en la parte inferior [fig. 235].

[209] Estos seis músicos están agrupados por parejas. La primera está formada por un ángel con laúd y un bienaventurado que porta una enorme bombarda. La segunda se compone de dos figuras anápteras que tocan un cordófono apoyado sobre el brazo y una chirimía o trompeta. Y la tercera pareja es un ángel que porta un folio con música escrita junto a otro que sostiene una posible viola de gamba.

[210] En esta ocasión los ángeles flanquean a Jesús y María cantando con la ayuda de libros y folios de música escrita y tocando el arpa, la viola de gamba y dos aerófonos –uno de tubo recto y cónico y el otro curvado.

3. La Coronación de la Virgen[211]

La Coronación de la Virgen es, junto a su Asunción, el tipo iconográfico de la narración evangélica donde se incluye más frecuentemente la música angélica. Sin embargo y a diferencia de la Asunción, no se trata de un acontecimiento propio del tránsito de la Virgen tal y como es narrado en los Evangelios Apócrifos, ya que estos se limitan a señalar la glorificación que obtuvo María una vez ascendida en los cielos:

> «[…] Verificado el traslado de éste [su cuerpo], vimos de pronto a Isabel, la madre de San Juan Bautista, y a Ana, la madre de nuestra Señora, y a Abrahán, a Isaac, a Jacob y a David que cantaban el 'Aleluya'. Y vimos también a todos los coros de los santos que adoraban la venerable reliquia de la madre del Señor. Se nos presentó también un lugar radiante de luz, con cuyo resplandor no hay nada comparable. [...] Y se dejó oír la melodía de los que cantaban himnos a su Hijo, y era tan dulce cual solamente les es dado escuchar a las vírgenes; y era tal que nunca llegaba a producir hartura». (*Libro de S. Juan Evangelista* 48-49)[212].

Afortunadamente, se conservan numerosos textos patrísticos dedicados a describir la continua y eterna alabanza que la Virgen recibe en los cielos por parte de las jerarquías angélicas, apóstoles, mártires, confesores, vírgenes y bienaventurados. En algunos de ellos la profusa aclamación celeste se materializa en música de los cielos, siempre cantada. Uno de los más antiguos es, sin duda, un bello himno de Jacob Sarug, escrito en el siglo V:

> «Los escuadrones y los coros y las cohortes de los hijos de la luz,
> la multitud de los ángeles con los coros ardientes en llamas,
> los ígneos Serafines con sus densas y flamígeras alas,
> y las legiones y las cohortes celestiales,
> y los terribles Querubines uncidos al trono,
> se conmueven de admiración al cantar alabanzas a la gloria.
> Los coros de Gabriel ardientes en llamas
> alternaban en muchos puntos las formas de estos.
> Los coros de Miguel llenos de movimiento con sus alas vibrantes
> festejan, se alegran, disfrutan hoy exultantes de alegría»[213].

---

[211] El tema de la Coronación de la Virgen como reina de los cielos ha sido ampliamente tratado en el artículo Salvador González, J. M. y Perpiñá García, C., op. cit.

[212] Santos Otero, A. de ed., *Los evangelios apócrifos,* op. cit., pp. 598-599.

[213] *«Turmae chorique atque filiorum lucis cohortes,*
angelorumque multitudo cum choris flamma ardentibus,
Seraphim ignea cum densis flammigerisque alis
et cum legionibus cohortibusque coelestium,
terribiliaque Cherubim throno subiuncta,
commoventur admiratione ad gloriam laudibus concinendam.
Gabrielis chori flamma ardentes,

(Iacobus Sarugensis, *Homilia de sancta Dei Matris Dormitione et sepultura)*.

Casi dos siglos más tarde, el también sirio Teotecno de Livias (s. VI-VII) también se detendría con minucia en los particulares del homenaje que María recibió a su llegada al Paraíso. Según el teólogo, después de que su alma pura y su cuerpo incorrupto y fueran transportados a los cielos por los ángeles, los coros celestiales se reunieron en torno a ella y entonaron cánticos al tiempo que los bienaventurados alababan a la madre del Rey de los cielos[214]. La Virgen ocupó entonces el lugar que para ella había dispuesto su hijo, para que se alegrase confiadamente junto a él dirigiendo el canto celestial con los coros de los ángeles, la multitud de profetas y los apóstoles[215]. Finaliza Teotecno su sermón pidiendo a todos los fieles que exalten a la Madre de Dios, cantando con los ángeles y celebrando la fiesta de la asunción de la siempre Virgen María[216]. Muchos de estos textos laudatorios hacen hincapié en otorgar a María la dignidad de Señora y Reina de los cielos, tal y como le corresponde por ser la madre de Cristo, Rey de Reyes. Aparece entonces la cámara del trono, donde la Virgen es conducida por su hijo mientras recibe el celestial homenaje, tal y como aparece en San Juan Damasceno (675-749), quien ya la enaltece con el título de Reina:

> «El Rey te introdujo en su cámara, donde te escoltan las Potestades, te bendicen los Principados, te cantan los Tronos, los Querubines se alegran estupefactos, te alaban los Serafines, reconociendo que, por naturaleza y mediante una verdadera dispensa, existes como madre del Señor» (*Homilia I in Dormitionem B.V. Mariae*; PG XCVI, col. 718)[217].
>
> «¿pero qué ocurrió? La conmoción y el desquiciamiento de los elementos, como

multifariam eorum alternabant formas.
Michaelis chori motuum pleni cum alis vibrantibus
agunt festa, collaetantur, gaudent hodie exultantes». Álvarez Campos, S. ed., op. cit., vol. 5, p. 97. Trad. al español de J. M. Salvador González.

[214] *«Angelis concinentibus, hominibus collaudantibus Matrem coelestis Regis, quae honoravit genus hominum, Dei Matrem, castam, trium arcam contignationum, dolatum lapidem qui fontem vitae, Christum emisit, qui dixit: 'Si quis sitit, veniat ad me et bibat'».* (Theotecnos, *Encomium Assumptionis sanctae Deiparae*). Álvarez Campos, S. ed., op. cit., vol. 4/2, p. 375.

[215] *«Et viderunt sanctam Virginem in coelos assumi; ut ubi paratus ei est a Filio locus, cum fiducia apud eum laetetur cum choris angelicis, cum multitudine prophetarum, cum apostolis cantum ducens, ipsa magistra et prophetissa, gaudium virginum».* Álvarez Campos, S. ed., op. cit., vol. 4/2, pp. 377-378.

[216] *«Sed nos omnes Christum confiteamur, Patrem laudemus et sanctum Spiritum. Cum Deipara exsultemus, cum angelis canamus et festum festorum assumptionem perpetuae Virginis celebremus».* Álvarez Campos, S. ed., op. cit., vol. 4/2, p. 380.

[217] *«Introduxit te rex in cubiculum suum, ubi te stipant Potestates. Principatus benedicunt, Throni concelebrant, Cherubim gaudentes obstupescunt, laudant Seraphim [...]».* Trad. al español de J. M. Salvador González. Siglos más tarde, san Pedro Damián (ca. 1.007 – 1.072) ofrece un relato muy similar: *«Soli quippe angeli Redemptori occurrere potuerunt, Matri vero coelorum palatia penetranti Filius ipse, cum tota curia tam angelorum quam justorum solemniter occurrens, evexìt ad beatae consistorium sessionis»* (*Sermo XL. In Assumptione Beatissimae Mariae Virginis (XV Aug.)*; PL CXLIV, col. 717-718).

> supongo, y las voces y los sonidos, los dignos cánticos de los ángeles, que en parte preceden, en parte acompañan y en parte siguen. Y ciertamente otros rendían tributo y escoltaban al alma inmaculada y santísima, y la acompañaban en su subida al cielo, hasta el trono real donde condujeron a la Reina; otros rodeaban en torno al divino y sagrado cuerpo, y celebraban a la madre de Dios con himnos propios de los ángeles» (*Homilia II in Dormitionem B.V. Mariae*; PG XCVI, col. 738)[218].

Hacia el siglo XI, María ya recibe el título de Reina de los Cielos de la mano de san Anselmo de Aosta arzobispo de Canterbury (1.033-1.109), quien pregona de esta manera su excelencia sobre todos los ángeles:

> «Has sido exaltada sobre los coros de los ángeles, por toda la eternidad reina alegre y gloriosa de los cielos, donde ayudas a todos los que te glorifican como señora e invocan frecuentemente tu santo nombre con humilde plegaria» (*Oratio XL, Ad sanctam Virginem Mariam in Assumptione eius*; PL CLVIII, col. 966)[219].

San Bernardo de Claraval (1.090-1.153) fue uno de los principales defensores de la dignidad real de María. En su primer sermón con motivo de la fiesta de la Asunción no sólo destaca el gozoso homenaje de las multitudes celestiales, sino que también menciona los cánticos de alegría con los que fue entronizada:

> «¿Pero quién será capaz de pensar siquiera cuán gloriosa iría la reina del mundo y con cuánta afectuosa devoción saldría a su encuentro la multitud de las legiones celestiales? ¿Con qué cánticos sería acompañada hasta el trono de la gloria, con qué plácido rostro, con qué cara serena, con qué alegres abrazos sería recibida por su Hijo, y ensalzada sobre toda criatura con aquel honor que merecía una Madre tan grande, con aquella gloria que era digna de tan gran Hijo?». (*In Assumptione B.V. Maríae. Sermo I. De gemina susceptione, Christi scilicet et Mariae*, 1 ; PL CLXXXIII, col. 415)[220].

El tema de María como *Regina Coeli* surgió, pues, en la élite intelectual eclesiástica a raíz del enorme interés por justificar el privilegio que le fue concedido por su hijo y

---

[218] «*Quid vero accidit? Elementorum, ut reor, commotio et immutatio, vocesque et soni, digna angelorum cantica, qui partim praecurrerent, partim comitarentur, partim assectarentur. Et quidem alii ex ipsis immaculatae et sanctissimae animae satellitio erant et in coelum scandentem stipabant, quousque regio solio reginam sisterent: alii rursus divinum et sacrum corpus cingebant, hymnisque angelorum propriis Dei parentem celebrabant*». Trad. al español de J. M. Salvador González.

[219] «*Exaltata super choros angelorum gaudens et gloriosa in perpetuum regina coelorum, ubi adjuvas omnes qui te dominam glorificant, et sanctum nomen tuum humili prece frequentant*». Trad. al español de J. M. Salvador González.

[220] *«Sed et illud quis vel cogitare sufficiat, quam gloriosa hodie mundi regina processerit, et quanto devotionis affectu tota in ejus occursum coelestium legionum prodiderit multitudo; quibus ad thronum gloriae canticis sit deducta; quam placido vultu, quam serena facie, quam laetis [alias, divinis] amplexibus suscepta a Filio, et super omnem exaltata creaturam, cum eo honore, quo tanta mater digna fuit, cum ea gloria, quae tantum decuit Filium?».* Trad. al español de J. M. Salvador González.

ensalzar a la Virgen sobre todas las criaturas de la tierra y del cielo. Además de los autores ya citados cabe mencionar como responsables de la configuración de este concepto a san Epifanio (315 – 403), san Gregorio de Tours (†1.593), y muy especialmente a san Alberto Magno (1.206 – 1.280) con su *Laudibus Beatae Mariae* y a san Buenaventura de Bagnoreggio (1.218 – 1.274), a quien se atribuye el *Speculum Beatae Mariae*[221]. A ellos cabe añadir al franciscano san Amadeo, obispo de Lausana[222]. Textos muy similares a los aquí expuestos se alcanzaron gran difusión en la Baja Edad Media al ser recopilados en obras piadosas que conocieron gran difusión, algunas de ellas escritas el lengua vernácula. Una de ellas es la *Leyenda dorada*, escrita en la segunda mitad del siglo XII. En su capítulo dedicado a la Asunción (cap. 119), Jacopo da da Varazze describe ampliamente el enaltecimiento real de María también en términos musicales, incluyendo incluso algún instrumento de cuerda. Para ello cita numerosos comentarios, sermones y homilías de San Jerónimo, San Agustín, San Gerardo y San Cosme. En tal sentido, Varazze transcribe así un pasaje de una homilía de cierto presunto obispo llamado san Gerardo[223]:

> «Tal día como hoy los cortesanos del cielo dispensaron a María un grandioso recibimiento: los ángeles se alegraron, los arcángeles se regocijaron, los tronos la aclamaron, las dominaciones cantaron salmos en su honor, los principados armonizaron la salmodia, las potestades acompañaron el canto con sus cítaras, y los querubines y serafines, uniendo sus voces al coro general, la condujeron hasta el altísimo trono de la majestad divina»[224].

Y en otro pasaje de ese mismo capítulo el prelado genovés continúa:

> San Gerardo en una de sus homilías comenta la exaltación y entronización de María con estas palabras: 'Sólo Jesucristo, Señor nuestro omnipotente, disponía de suficientes recursos para engrandecerla como la engrandeció; y la engrandeció haciendo que, continuamente, permanentemente y eternamente, reciba honras y alabanzas tributadas por la majestad divina, por los coros de los ángeles que se apiñan junto a ella, por la muchedumbre de arcángeles que rodean su sitial, por los tronos, que llenan el ámbito con sus canciones jubilosas, por las dominaciones que incesantemente manifiestan su alegría, por los principados que la cubren de agasajos, por las potestades que la aclaman, por las virtudes que la alaban, por los querubines que ininterrumpidamente cantan himnos, y por los serafines que la envuelven entre los dulcísimos acentos de sus melodías'»[225].

[221] Azcárate de Luxán, M., «La coronación de la Virgen en la escultura de los tímpanos góticos españoles», *Anales de la Historia del Arte*, 4, 1993-1994, p. 355.
[222] Véase Salvador González, J. M y Perpiñá García, C., op. cit., p. 82.
[223] No se ha podido precisar a cuál de los varios santos de ese nombre se refiere Vorágine.
[224] Macías, J. M. trad., op. cit., p. 484.
[225] Ibid.

Vorágine concluye así la cita textual del sermón de San Gerardo:

> «La Santísima Trinidad, en perenne exultación, la ensalza e inunda con su gloria, y hace que la gracia se desborde de modo que todos los habitantes del reino celestial no tengan otra preocupación que la de agasajar a su Soberana Señora. El esclarecido orden de los apóstoles dedícale sublimes alabanzas; la legión de los mártires dirígele toda clase de súplicas; el innumerable ejército de los confesores canta sin cesar ante ella; la purísima multitud de las vírgenes une sus voces a ese coro para celebrar incesantemente la gloria de tan extraordinaria Señora; el mismo infierno no tiene más remedio que unirse de alguna manera al grandioso homenaje, pues los alaridos de rabia proferidos por los desvergonzados demonios de hecho forman parte de la universal aclamación'»[226].

La *Leyenda dorada* ofrece numerosos detalles sobre la magnífica fiesta celestial que se inició entonces en honor de la Virgen, indicando también su carácter continuo y perpetuo:

> «¿Quién será capaz, se pregunta san Jerónimo, de imaginar el solemnísimo homenaje que aquel día el cielo tributó a la gloriosa Reina del mundo? Y añade: '¡Con qué afectuosa devoción diéronle la bienvenida las numerosas legiones celestiales! ¡Cuán deliciosos los cánticos que entonaron mientras la acompañaban hasta el trono que le tenían preparado! [...] No cabe duda que en semejante ocasión la corte celestial entera salió con aire de fiesta al encuentro de la Madre de Dios, la envolvió en sublimes claridades, prorrumpió en aclamaciones, entonó en su honor himnos espirituales y, entre ovaciones y cánticos, la acompañó hasta el solio que le estaba reservado; [...] todas las milicias de la eterna Jerusalén [...] exteriorizaron su gozo [...] e iniciaron una fiesta inacabable y perpetua; porque aunque nosotros conmemoremos este acontecimiento meramente una vez al año, en el cielo se conmemora y celebra desde entonces continuamente; [...]'»[227].

Si bien los textos de los teólogos se centran en la llegada al trono de María y no mencionan el asunto concreto de la Coronación, ésta era, sin duda la forma más sencilla de visualizar a la Virgen como Reina de los Cielos. Por todo ello puede afirmarse que el tipo iconográfico de la Coronación de la Virgen responde más a concepto piadoso que a una imagen narrativa propiamente dicha. No obstante, la Coronación de María es la culminación lógica de su asunción a los cielos, y por ello ha sido incluida en el apartado del Tránsito de la Virgen. Ciertos sectores de la Iglesia primitiva ya debieron pensar que María merecía la más alta distinción. Así, la corona –que no la coronación– aparece en el *Pseudo Melitón* (s. IV) de la manera más sorprendente: tras la muerte de la Virgen,

[226] Ibid.
[227] Ibid., p. 483.

sobre su féretro apareció milagrosamente una gran corona grande como el sol y resplandeciente como la luna, y un ejército de ángeles entono un suave cántico, al que replicaron los apóstoles con sus cantos, como convenía a las exequias de la Madre de Dios, de manera que la tierra se llenó con el sonido de una dulzura admirable (Ps. Melito, 11)[228].

El privilegio real de María entró a formar parte de la tradición cultural convencionalizada, plasmándose en las artes visuales a partir de los siglos XII y XIII[229], momento en el cual también se gestaban las primeras imágenes de la música angélica. Según Philippe Verdier, una de las principales razones de su fue que, a mediados del siglo XII, la esposa del *Cantar de los Cantares* se identificó con la concreta persona de la Virgen[230]. Esta exégesis específicamente mariológica se observa ya en san Bernardo, quien al interpretar el versículo 6, 9[231] ve en ella la figura de la Virgen, reina de los ángeles y aclamada en los cielos[232]. Es significativo, pues, que en la *Narración del Pseudo José de Arimatea,* la *assumptio animae* de María se realice mientras se entona el *Cantar de los Cantares:*

> «Y mientras los ángeles entonaban el pasaje aquel del 'Cantar de los Cantares' en que dice el Señor: 'Como el lirio entre espinas, así es mi amiga entre las hijas', sobrevino tal resplandor y un perfume tan suave, que todos los circunstantes cayeron sobre sus rostros […]. Pero a la vez que el resplandor empezó a retirarse, dio comienzo la asunción al cielo del alma de la bienaventurada virgen María, entre himnos y los ecos del 'Cantar de los Cantares'» (*Narración del Pseudo José de Arimatea* 11-12)[233].

---

[228] *«Et ecce novo miraculo apparuit corona nobis super feretrum magna valde, sicut apparere solet magnus circulus iuxta splendorem lunae; et angelorum exercitus erat in eo canticum suavitatis emittens. Canentibus ergo apostolis et concinentibus angelis ut decebat ad exequias Dominicae Genitricis, replebatur terra sonitu mirae dulcedinis»*. Álvarez Campos, S. ed., op. cit., vol. 6, p. 520.

[229] Sobre las primeras imágenes de la Coronación, véase Salvador González, J. M y Perpiñá García, C., op. cit., pp. 61-62.

[230] Salvador González, J. M y Perpiñá García, C., op. cit., p. 63. Cita a Verdier, P., *Le couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Paris, Librairie J. Vrin, 1980, p. 14.

[231] *«Una est columba mea, perfecta mea, una est matri suae, electa genetrici suae. Viderunt eam filiae et beatissimam praedicaverunt; reginae et concubinae, et laudaverunt eam: / 'Quae est ista, quae progreditur quasi aurora consurgens, pulchra ut luna, electa ut sol, terribilis ut castrorum acies ordinata?'»* (Ct 6, 9-10) [Una sola es mi paloma, mi perfecta, única es de su madre, esogida de la que la engendró. Viéronla las hijas y la predicaron muy bienaventurada; las reinas y las concubinas la alabaron. ¿Quién es esta que marcha como el alba al levantarse, hermosa como la luna, escogida como el sol, terrible como un ejército de escuadrones ordenado?]

[232] *«Honorate, sancti Angeli, vestir Regis Matrem […] et dignitati debita reverentia, et dignationi honor et gloria in saecula et saeculorum»* (*Sermones de Tempore, De Laudibus Virginis Matris, Homilia* 1, 9; PL CLXXXIII, col. 61)

[233] Santos Otero, A. de ed., *Los evangelios apócrifos*, op. cit., p. 647.

En la *Leyenda dorada* también aparece el Cantar de los Cantares en el momento en el que Cristo llama al alma de su madre para recibirla en sus brazos. Es aquí donde aparece el asunto concreto de la Coronación, al citarse el canto[234] (Ct 4, 8):

> «[...] Inició el oficio el propio Jesús [...]. María respondió [...]. Luego los que habían venido acompañando a Jesús entonaron con suavísima dulzura este versículo: 'He aquí una mujer que jamás mancilló su tálamo con deleites sensuales; por eso recibirá como recompensa el premio reservado a las almas santas' [...]. Seguidamente, el que dirigía a los demás cantores, elevando el tono de su voz entonó esta antífona: 'Ven desde el Líbano, esposa mía; ven desde el Líbano, que vas a ser coronada'. A lo cual María contestó: 'Voy, Señor, voy [...] ¡oh mi Dios y Salvador!' En aquel preciso momento el alma de la Virgen salió de su cuerpo y voló a la eternidad en brazos de su Hijo» (*Legenda aurea*, 119)[235].

Sería lógico pensar que la *Leyenda dorada* no introdujese este verso referente a la coronación ex novo, sino que esté remitiendo a una tradición cultural ya instaurada anteriormente en el ámbito eclesiástico a través de la liturgia, el teatro religioso y algunas ceremonias de profesión de fe de las jóvenes novicias. Estas ceremonias incluían la frase *«Veni sponsa Christi / accipe coronam quam tibi Dominus praeparavit in aeternum»*, la cual fue adoptada para el canto litúrgico de la misa de profesión de fe de las futuras monjas[236]. Así mismo existen algunas pruebas irrefutables de que el «*Veni sponsa*» fue entendido como la máxima que justificaba la Coronación, al menos desde finales del siglo XV. En la ya citada miniatura del tránsito de la Virgen del *Français 245* (1.480-1.490), se observa inscrita en una de las filacterias *veni sponsa mea veni de lybano veni coronaberis*[237]. En el Museo de Arte de Girona conservamos una *Coronación de la Virgen* pintada por Pere Mates para la Iglesia parroquial de Santa María de Segueró (primera mitad del s. XVI) donde, sobre la figura de Cristo coronando a la Virgen se lee una frase muy semejante: *VENI SPONSA MEA VENI CORONABIS*, apareciendo sobre ella dos pequeños ángeles-putti músicos que hacen una trompeta sonar

---

[234] *«Veni de Libano, sponsa, veni de Libano, veni coronaberis; de capite Amana, de vertice Sanir et Hermon, de cubilibus leonum, de montibus pardorum»* (Ct 4, 8). [Ven del Líbano, esposa mía, ven del Líbano, ven, serás coronada. [Desciende] De la cumbre del Sanir y del Hermón, de las cuevas de los leones, de los montes de los leopardos]. El framento citado es el de la Vulgata de san Jerónimo (s. IV). La Vulgata Sixto-Clementina (finales s. XVI) mantiene el mismo texto. Sin embargo, la *Nova Vulgata* −publicada en 1.979 y pensada como una revisión según la crítica literaria actual del hebreo y el griego con el objetivo de aproximarse más al latín original− difiere bastante, sustituyendo la forma verbal *«coronaberis»* por *«respice»,* la cual aluda a observar atentamente desde las cimas de los citados montes.

[235] Macías, J. M. trad., op. cit., pp. 478-479.

[236] Véase Kendrick Robert L., *Celestial sirens: nuns and their music in early Modern Milan,* Clarendon Press, Oxford, 2001, p. 134.

[237] Fuente: *Mandragore,* base de manuscritos iluminados de la Bibliothèque Nationale de France. http://mandragore.bnf.fr/jsp/feuilleterNoticesImage.jsp?numero=16&id=28026&idPere=5

la trompeta del triunfo y una vihuela de mano[238]. En el fresco de la *Muerte de la Virgen* del Convento Agustino de San Andrés en Epazoyucán (s. XVI), incluso se especifica el Cantar de los Cantares como fuente literaria, pues la inscripción dice así: *VENI DE LIBANO SPONSA MEA VENI CORONABERIS CANT 4.*

La iconografía de la Coronación es, desde luego, compleja. A pesar de que sus raíces se hunden en la *assumptio* evangélica, tiene un elevado componente conceptual e incluso atemporal, ya que, si atendemos a la patrística, María es, desde entonces, honrada y exaltada continua y perpetuamente en el Paraíso como como Reina de los Cielos. En el arte visual, existen muchos recursos para significar la dignidad real de la Virgen. Muchos de ellos se incluyen en la imagen conceptual mariana, ya sea a través del tipo iconográfico de la *Maestà* y sus variantes o mediante elementos alusivos como el trono –tan citado en las fuentes literarias–, el cetro y, muy especialmente, la corona. Respecto a ésta última, sólo hay que dar un pequeño vistazo a las imágenes de la Asunción de la Virgen con ángeles músicos anteriormente citadas para darse cuenta de la gran cantidad de obras en las que la asunta ya aparece coronada o siendo coronada. Obras tan tempranas como la miniatura del *Caleffo Bianco* (1.336-1.338) [fig. 62] y el relieve del púlpito de la Catedral de Prato (ca. 1.360) [fig. 27] ya ciñen en torno a la cabeza de María el símbolo de su gobierno celeste. Como puede observarse, en muchas ocasiones también se completa la imagen de su Asunción a los cielos con su culminación lógica: la Coronación. De esta manera, se superponen o sintetizan ambas escenas, lo que queda recogido en el *Iconclass* como 73E78: *Asunción de María combinada con su coronación (apareciendo normalmente la Trinidad)*. En su vertiente más narrativa, la Coronación muestra el momento concreto en el que la corona es colocada sobre la cabeza de la Virgen recién asunta (*Iconclass* 73E89: *Coronación de María en el cielo*), es decir, sin llevar a Cristo niño en brazos. La madre de Dios puede aparecer coronada por diferentes entidades divinas. En base a esto, el sistema *Iconclass* distingue 4 tipos iconográficos: 73E791: *Coronación de María por Dios Padre*; 73E792: *Coronación de maría por Cristo*; 73E793: *Coronación de María por Dios Padre y Cristo*; 73E794: *Coronación por Cristo y el Espíritu Santo*. Se incluye además una quinta tipología en la que María es coronada por uno o más ángeles (*Iconclass* 73E795). Todos estos tipos iconográficos son susceptibles de contener música angélica, cuya presencia aquí puede obedecer básicamente a tres razones, siendo muy difícil discernir cuál de ellas tiene más

[238] Imagen reproducida en Ballester I Gibert J., «Music in the sixteenth-century Catalan painting», *Music in Art*, 31, 1-2, 2006, p. 138.

peso en cada caso concreto. La primera y más evidente es la gran cantidad de referencias patrísticas sobre el ambiente musical en el que tuvo y tiene lugar la exaltación de María en los cielos. La segunda responde a la influencia sobre estas imágenes del tipo de la Asunción, donde resulta muy abundante la presencia de ángeles músicos según una rica tradición literaria iniciada por los Evangelios Apócrifos. Por último, la música del cielo podría estar perfectamente asociada a la aparición de la divinidad en estas representaciones, sea cual sea la figura a través de la cual se manifiesta −Padre, Hijo o Espíritu Santo. A continuación, esta tesis se detiene en el análisis de los dos tipos iconográficos donde aparecen con mayor frecuencia las armonías angélicas asociadas a la Coronación de la Virgen en los cielos: la Virgen coronada por Cristo (*Iconclass* 73E793) y la Virgen coronada por la Trinidad, imagen que el *Iconclass* contempla dentro de la tipología más genérica de la Coronación (73E78). En cuanto al tipo de la Virgen coronada por uno o más ángeles (*Iconclass* 73E795), a partir de aproximadamente el 1.500, ésta suele aparecer como un elemento compositivo más de las imágenes de la Asunción con ángeles músicos tal y como puede observarse en muchas de las imágenes citadas en el anterior apartado: la xilografía de la Biblioteca de la Universidad de Erlangen (1.500) [fig. 218], la *Asunción de la Virgen* de Perugino para la Catedral de Santa Maria Assunta en Nápoles (ca. 1506), el diseño de Perugino pensado para decorar la Capilla Sixtina conservado en La Albertina [fig. 221], la *Asunción de la Virgen* pintada por Pinturicchio para los apartamentos de los Borgia (1.492-1.494) [fig. 222], la famosa *Asunción de la Virgen* de Tiziano (1.518) [fig. 228], la Asunción de Veronese datada en 1.587 [fig. 230], y la Asunción de Valdés Leal conservada hoy en el Museo de Bellas Artes de Sevilla [fig. 233].

La Virgen coronada por Cristo (*Iconclass* 73E793) es el tipo iconográfico más antiguo que visualiza su coronación, ubicándose los primeros ejemplos hacia mediados del siglo XII en Inglaterra y Francia[239]. En él, Cristo puede aparecer imponiendo la corona a su madre y/o bendiciéndola. Como suele ocurrir, las primeras imágenes de la Coronación que incluyen música son miniaturas. Una de las más tempranas y curiosas es una inicial miniada del *Salterio de la reina Margarita de Noruega*[240] (primera mitad del s. XIII, Berlín, Kupferstichkabinett, Hs. 18 A 8, fol. 14v) [fig. 236]. Se trata de una B mayúscula que ha sido dividida en dos registros. En el registro inferior y como suele ser

[239] Sobre las primeras imágenes de la Coronación de la Virgen, véase Salvador González, J. M., y Perpiñá García, C., op. cit., p. 61.
[240] Hija del rey Alejandro III de Escocia y casada con Erik II de Noruega.

habitual en la decoración de los salterios, el Rey David toca su arpa sentado en un gran trono. Tras él, uno de los músicos de su corte permanece de pie y tañe un pequeño cordófono frotado con arco y apoyado sobre el hombro. Justo arriba, aparecen Cristo y la Virgen como los reyes del cielo a través del tipo iconográfico de la Coronación. La interpretación de la imagen es sencilla: al poder del monarca terrestre, figurado con los elementos musicales propios de su iconografía musical, se contrapone el reinado eterno de los soberanos del Paraíso; un mensaje seguramente muy útil para la reina destinataria del libro. Mucho más explícita es una miniatura a página completa que decora una Biblia Vulgata parisina datada hacia el 1.310-1.320 (Berlín, Kupferstichkabinett, Hs. 78 E 2, fol. 2) [fig. 237]. La imagen se divide en tres registros en los que se representa la Dormición, la Asunción y la Coronación de la Virgen, ofreciendo así una visión global del Tránsito de María. La Coronación acontece en una estructura arquitectónica gotica, en cuyo interior se sitúan Cristo y María, coronados y sentados cada uno sobre un trono. Un ángel desciende desde el cielo para ceñir la corona sobre la frente de la Virgen, mientras que su hijo la bendice. Flanquean la estructura otros dos ángeles que tocan sus cordófonos: un salterio de doble ala y un instrumento de cuerda frotada apoyado sobre el hombro.

El salto al arte monumental acontece durante el primer cuarto del siglo XIV. Una de sus primeras manifestaciones escultóricas es el pórtico de la Catedral de Vitoria, en el registro inmediatamente superior a la Asunción de la Virgen (1.301-1.325) [fig. 42]. De nuevo, la Virgen y Cristo aparecen coronados pero esta vez se sientan sobre un trono doble y María recibe la corona de manos de su propio hijo. A ambos lados, los ángeles tañen las celestiales melodías con un aerófono de tubo largo y recto provisto de orificios digitales –posiblemente una flauta dulce−, un cordófono pulsado –tal vez una guitarra medieval−, un salterio de doble ala y un membráfono percutido con baqueta. En torno al 1.300 también se data el mosaico atribuido desde Vasari a Gaddo di Zanobi "Gaddi" para para la contrafachada de Santa Maria del Fiore en Florencia (ca. 1.296)[241] con un *ensemble* de gran potencia sonora y carácter triunfal compuesto por siete ángeles con címbalos, trompetas rectas y un aerófono de tubo cónico con orificios digitales –corneta recta o chirimía− [fig. 238]. Tal y como señala Alessio Monciatti, en esta ocasión la

[241] Según Alessio Monciatti, estos siete ángeles músicos corresponden a siete jerarquías angélicas: Tronos, Dominaciones, Virtudes, Potestades, Principados, Ángeles y Arcángeles. Las otras dos jerarquías –Querubines y Serafines− sobrevuelan la escena sin ningún instrumento musical. Monciatti, A., «L'Incoronazione della Vergine nella controfacciata della cattedrale di Santa Maria del Fiore e altri mosaici monumentali in Toscana», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 43, H. 1, 1999, p. 15.

Coronación parece hallarse fuertemente influenciada por el tipo de la *Maiestas Domini*[242], donde los ángeles músicos suelen tocar grandes instrumentos de viento derivados de los *Exultet*, mientras que la Coronación tiende a rodearse de música baja. En cuanto a frescos destacan, sin duda alguna, las ya mencionadas coronaciones del Heilig-Geist-Hospital de Lübeck (inicios del s. XIV) y de la Torhalle de la Abadía de Lorsch (s. XIV). En el caso del Heilig-Geist-Hospital, el trono de Cristo y su madre se sitúa en la cima de una escalera, quedando los extremos de los escalones ocupados por pequeños ángeles con instrumentos de cuerda y órgano portátil en una composición casi simétrica. En la Torhalle de Lorsch se ha optado por situar a los soberanos en el nivel más alto de la Jerusalén celeste, visualizada mediante el cielo estrellado, las almenas y los ángeles que cantan y tañen el órgano portátil, salterio de doble ala, vihuela de arco, laúd, chirimía y un aerófono enroscado [fig. 35]. Pero el gran éxito de esta imagen viene dado por la pintura sobre tabla, empezando por obras como el *Altenberg Altar* en territorio alemán (ca. 1.340), con dos trompetas rectas, [fig. 36] y el *Políptico Baroncelli* de Giotto en la península itálica (ca. 1.328-1.334) [fig. 25] con un ensemble mucho más variado que, además de las trompetas, presenta el órgano portátil, chirimía, salterio y vihuela de arco. La frecuente presencia de las trompetas denota cómo los ángeles músicos forman parte de una aclamación cortesana de carácter prácticamente heráldico que subraya el privilegio real de María.

Si bien el tipo iconográfico de la Coronación se implantó con cierto retraso a fines del siglo XIII en la península itálica, éste se propagó con extrema rapidez hasta alcanzar una gran popularidad durante la centuria siguiente, con una complejidad conceptual inusual en comparación con otras zonas[243]. Uno de los elementos más llamativos de la producción italiana –sobre todo en área Toscana− es la abundante presencia de la música angélica, conformando conjuntos instrumentales muy diversos. El *Políptico Baroncelli* debió ejercer una notable influencia sobre los artistas del momento, existiendo un enorme número de obras que siguen un esquema compositivo muy parecido[244]. No obstante, la tendencia principal fue colocar a un número reducido de músicos celestes a los pies y/o en torno del trono de Cristo y la Virgen, normalmente representados de perfil o de espaldas al espectador. Su presencia no sólo responde a razones simbólicas, sino también compositivas y espaciales; aspectos que serán

[242] Monciatti, A., op. cit., p. 15.
[243] Salvador González J. M. y Perpiñá García C., op. cit., p. 63.
[244] Véase Salvador González J. M. y Perpiñá García C., op. cit., donde se analizan muchas otras Coronaciones del *Trecento* e inicios del *Quattrocento* italianos.

ampliamente tratados en el capítulo dedicado a la imagen mariana. Fueron muchos artistas de área florentina y sienesa quienes, influenciados de alguna manera por Giotto, cultivaron este tipo iconográfico. Algunos de ellos permanecieron en la Toscana, pero otros viajaron en busca de nuevos encargos. De esta manera, la Coronación con ángeles músicos se convirtió pronto en una imagen de éxito. A continuación se citan algunos de los numerosos ejemplares que conservamos de esta época. Sigue en cronología al *Políptico Baroncelli* una Coronación de Banco di Maso, uno de los mejores discípulos de Giotto (*La Coronación de la Virgen*, ca. 1.335-1.340, Budapest, Szépművészeti Múzeum), cuyos ángeles músicos recuerdan −en disposición y instrumentario− a aquellos que suelen aparecer en las primeras Asunciones sobre tabla. De izquierda a derecha, los ángeles tañen: un pandero con triple hilera de sonajas, la chirimía, la vihuela de arco, el laúd, el órgano portátil, otra vihuela de arco, una flauta doble y otro pandero con sonajas. Bernardo Daddi, también discípulo de Giotto, fue también un entusiasta de la iconografía musical, incluyendo la música angélica en al menos dos de sus coronaciones: *La Coronación de la Virgen* (ca. 1.340, Altenburg, Lindenau Museum) −con cuatro ángeles que tañen órganos portátiles y cordófonos frotados muy semejanes a los pintados por Giotto−, y la tabla central del trípitico de *La Coronación de la Virgen* (1.338-1.340, Berlín, Staatliche Museen) [fig. 239] –donde además se añaden dos trompetas rectas. Alumno de Daddi fue Puccio di Simone (act. 1.343 − 1.365), quien realizó al menos tres Coronaciones con ángeles músicos[245]. Las más interesantes en cuanto a iconografía musical son las conservadas en el Musée du Petit Palais de Avignon (*La Coronación de la Virgen*, MI 414) [fig. 240] y en el Lindenau Museum de Altenburg (*Coronación de la Virgen con ángeles y santos*, ca. 1.340-1.345, inv.-Nr. 16) [fig. 241]. En la primera tabla, dos ángeles se arrodillan en primer plano y, de espaldas al espectador, tocan la vihuela de arco y el órgano portátil; mientras que en segundo plano, otros cuatro ángeles insuflan grandes trompetas rectas con pendones heráldicos en los que se representa la cruz y las llaves, alusivas a la cristiandad y a la institución eclesiástica, respectivamente. En la segunda, un grupo de ángeles danza al son de una gaita, mientras que otro toca una gran trompeta recta. Agnolo Gaddi, cuyo padre Taddeo se formó bajo el di Bondone, realizó una bella Coronación hacia el 1.370 (Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, 1939.1.203) en la que los ángeles aparecen de cara al espectador, dos de ellos pulsando el laúd y la guitarra medieval. Como puede observarse, el número de intérpretes angélicos varia

[245] La tercera Coronación se conserva en el Museo de Bellas Artes de Ganten (*La Coronación de María*, ca. 1.360, inv. 1903-A) e incluye dos chirimías, el órgano portátil y la vihuela de arco.

notablemente, desde el fastuoso despliegue musical del *Políptico Baroncelli* hasta visualizaciones mucho más sencillas e intimistas como *La Coronación de la Virgen* de Sano di Pietro, flanqueada únicamente por vihuela de arco y laúd (1.450-1.455, Siena, Pinacoteca Nazionale).

Otra área de producción importante fue Venecia, empezando tal vez Paolo Veneziano (ca. 1.300 − 1.365), considerado precursor de la escuela pictórica iniciada en el Trecento. Destaca especialmente la tabla central de su *Políptico de Santa Clara* (ca. 1.350-1.358, Venecia, Gallerie dell'Accademia) [fig. 242]. A los pies de los soberanos del cielo se ubican sendos ángeles con órganos portátiles. Pero la principal novedad se encuentra en la parte superior, pues los angélicos intérpretes también aparecen en la parte superior tras el respaldo del trono de Cristo y la Virgen, el cual aparece circundado de estrellas. Se trata de un variado *ensemble* conformado por dos hileras de instrumentos de viento, cuerda y percusión. En la hilera inferior, se observa una guitarra medieval, un arpa abierta, un salterio de medio trapecio y una vihuela de arco muy similar a las vistas anteriormente. En el centro de la hilera superior puede verse un laúd y un extraño cordófono pulsado con los dedos en posición vertical[246]. El conjunto queda flanqueado por dos panderos de una membrana con sonajas −arriba− y dos trompetas rectas −abajo− que lo dotan de una cierta simetría. Un rápido vistazo por las Gallerías de la Academia veneciana son suficientes para apreciar la influencia decisiva de Paolo, pues allí se conservan obras tan similares como dos coronaciones de Catarino di Marco (documentado en Venecia del 1.362 al 1.390) y otra pintura homónima realizada por Stefano *plebanus* di Sant'Agense (documentado entre el 1.369 y 1.385). En sus dos coronaciones (*Coronación de la Virgen,* Cat. 16) (Coronación de la Virgen con los santos Lucía y Nicolás de Tolentino, Cat. 702), Catarino di Marco pinta un mismo *ensemble* angélico: laúd, órgano portátil y vihuela de arco. Catarino y Donato Veneziano firman otra Coronación fechada en 1.372, actualmente conservada en el museo Querini Stampalia, muy parecida a las anteriores, pero con el añadido de la guitarra medieval el salterio trapezoidal en la parte de arriba, y un ángel organista a los pies del trono. Muy similar resulta la *Coronación de la Virgen* de Stefano (Cat. 21/A), incluyendo la chirimía tanto en la parte superior del cuadro como en la inferior. Mientras tanto, en la Toscana los músicos continúan colocándose a los pies del trono y

[246] Se trata de un instrumento de forma rectangular pero ovalada en sus extremos, con las cuerdas paralelas a la caja de resonancia y dispuestas longitudinalmente; similar al salterio, pero sin roseta visible y con mango.

en primer plano, casi como intermediarios entre el espectador y los sacros personajes, que normalmente aparecen rodeados de toda una multitud de santos y santas. Un buen ejemplo es la *Coronación de la Virgen con santos y ángeles* de Giovanni del Biondo (1.373, Catedral de Fiesole), con órgano portátil, vihuela de arco, laúd y cuatro trompetas rectas de las que cabe destacar su terminación acampanada [fig. 243]. También se mezcla la música baja y la música alta en la Coronación de Barnabà da Modena (1.374) [fig. 115], la cual incluye vihuela de arco, laúd, órgano portátil, nácaras, flauta doble, una curiosa gaita insuflada por dos ángeles, y dos largas trompetas rectas.

Ejemplo de artista itinerante fue Gentile da Fabriano (ca. 1.370-1.427), uno de los principales exponente del Gótico internacional en la península itálica. Originario de Las Marcas, desde donde podría haber absorbido el arte sienés y toscano, viajó a Venecia, donde trabajó con un Jacopo Bellini en plena formación, y posteriomente a Umbría, Lombardía y Toscana, formando taller en Florencia. De él se conservan varias obras marianas con elementos musicales, tratados de una manera muy original y con una profundidad teológica y simbólica que lo distinguen del resto de los artistas de la época. Su Coronación de la Virgen, tabla central del llamado *Políptico de Valle Romita* realizado hacia 1.410 para el convento franciscano de Valdisasso próximo a Fabriano (Milán, Pinacoteca de Brera, inv. 497) [fig. 244], muestra toda una serie de novedades que lo distinguen del tradicional prototipo Giottesco[247]. Gentile ubica a sus diminutos ángeles músicos, de idéntico aspecto, en la parte inferior de la tabla, conformando un semicírculo bajo el cual se extiende la bóveda celeste con el Sol la Luna y las estrellas. Su disposición es simétrica y abarca toda una serie de posiciones que construyen un giro visual de 360º y que los representa tanto de cara al espectador como de espaldas. Los instrumentos son casi todos cordófonos; de izquierda a derecha se observan la guitarra medieval, el arpa de mano, el laúd, la vihuela de arco, el órgano portátil, el rabel, el salterio de doble ala y una guitarra medieval distinta a la anterior, más semejante al laúd. *La Coronación de la Virgen* realizada hacia 1.420 para la iglesia de San Francisco en Fabriano (Los Ángeles, J. Paul Getty Museum, 77.PB.92) [fig. 245], muestra una concepción musical totalmente diferente que también se observa en otras imágenes marianas de Gentile. Esta vez los ángeles cantores flanquean, la compacta pareja de Cristo y la Virgen se encuentran flanqueados por ángeles cantores, sosteniendo los dos

[247] Salvador González, J. M. y Perpiñá García, C., op. cit., p. 70.

representados en primer plano una larga cartela con música escrita y el texto alusivo al Apocalipsis; concretamente, a la derecha puede leerse *Timete Dominum et date ille hono[rem]* (Ap 14, 7) y a la izquierda *Dignus est agnu[s]* (Ap 5, 12), dos versículos que, en la Revelación, son proclamados por los ángeles con grandes voces.

El enorme éxito de este tipo iconográfico y sus ángeles músicos durante todo el siglo XIV y XV en el arte visual europeo puede apreciarse en obras como la portada sur de la Catedral de Santa María de Augsburgo (1.377), donde, junto a la Asunción de la Virgen se representa su Coronación, con ángeles tañedores de un cordófono frotado con arco, salterio, arpa-salterio o similar y una campana de mano actualmente desaparecida que sólo puede apreciarse en algunas fotos antiguas[248]. Aproximadamente de esta época también data la Coronación del tímpano de una de las portadas de la iglesia abacial de Saint-Ouen en Ruan (1.386-1.400), si bien ésta queda enmarcada únicamente por dos ángeles músicos: órgano portátil y cordófono frotado con arco. En territorio alemán destacan algunas Coronaciones sobre tabla como la conservada en el Wallraf-Richartz Museum de Colonia (Maestro de San Lorenzo atr., ca. 1.420, *Muerte y Coronación de la Virgen; Resurrección y Ascensión de Cristo,* WRM 0737) [fig. 246] en la que los ángeles crean y limitan el espacio donde se sitúa la sagrada pareja[249]. En primer plano se sitúan dos grupos de tres ángeles cada uno, con libros abiertos; mientras que en la parte superior y detrás de los excelsos protagonistas, otros dos tocan la guitarra medieval y un cordófono frotado con arco. Sin embargo, en Alemania fue mucho más habitual que la Virgen fuera coronada por la Trinidad. Por otra parte, una vez más cabe señalar la rápida difusión del tipo iconográfico en área franco-flamenca gracias a la decoración de los manuscritos, donde se aprecia mayor flexibilidad y variedad. Entre las muchísimas imágenes conservadas[250], destacaremos dos, ambas pertenecientes a las *Muy ricas Horas del Duque de Berry* (1.411-1.416). En el folio 60v [fig. 247] se muestra la ceremonia de coronación de María en el Paraíso, presenciada por la multitud de almas bienaventuradas. Cristo aparece como rey de los cielos con hasta cuatro coronas superpuestas sostenidas por serafines, aposentado sobre un trono de querubines y

[248] Se conservan fotografías antiguas sobre esta decoración en el Bildarchiv Foto Marburg.
[249] Ésta es la única escena de la tabla que cuenta con música angélica.
[250] Pueden citarse muchas más imágenes al respecto, por ejemplo: *el folio 48v de* las *Petites Heures de Jean de Berry* (s. XIV, París, Biblioteca Nacional de Francia, ms. Lat. 18014)*;* el *folio 44v de las Muy Bellas Horas de Nuestra Señora* (ca. 1.380, París, Bibliothèque Nationale de France, Nouv. Acq. Lat. 3093*)* [fig. 393]; y el folio 149v del manuscrito de la *Pèlerinage de l'âme* de Guillaume de Digulleville conservado en la Biblioteca Nacional de Francia (Français 376, segundo cuarto del s. XV). También es de señalar el folio 91 de les *Heures a l'usage de Bedford* (s. XV, San Marino en California, Huntington Library, HM 1100), con la diferencia de que aquí María es coronada por Dios Padre.

bendiciendo a su madre, humildemente arrodillada ante él. María viste como una princesa. Su larga capa es sostenida por cuatro ángeles cantores mientras que en las alturas y confundiéndose con el azul del cielo, los ángeles tocan la chirimía, el laúd, la vihuela de arco, el órgano portátil, el arpa y el salterio de doble ala. En medio de ellos se encuentra un sexto ángel que acerca la corona a la Virgen, sin tocarla directamente con las manos. El folio 126r sigue la composición tradicional del tipo iconográfico, apareciendo ya ambos coronados y sentados en un amplio trono doble. La sagrada pareja es escoltada por un enorme ejército de ángeles y adorada por una multitud de santos y santas que llegan a ocupar todo el espacio, quedando sólo visible un mar de nimbos dorados. Bajo ellos, infinitos ángeles músicos tañen sus melodías, apreciándose únicamente aquellos que, en primer plano, tocan el rabel, la chirimía, el laúd, el órgano portátil y la espineta.

En la península ibérica contamos con algún ejemplo de difusión italiana como la *Coronación* del Retablo Mayor de la Catedral de Salamanca pintada por Dello Delli (1.434-1.435), cuyos ángeles tocan el salterio, el órgano portátil, las nácaras el arpa, pero también chirimías y trompetas rectas. No obstante, la recepción de este tipo iconográfico se hizo normalmente a través del filtro franco-flamenco, como ocurre con la Coronación del ábside de San Miguel en Daroca (segunda mitad del s. XIV), cuyos ángeles músicos ya han sido analizados o con la *Coronación de la Virgen* pintada por Fernando Gallego para la Iglesia de Villaflores (1.440-1.450, Salamanca, Museo diocesano) [fig. 248]. Esta última muestra un vistoso *ensemble* de vihuela de arco, laúd, flauta dulce, un aerófono de largo tubo apenas cónico con orificios digitales –tal vez una chirimía–, y dos grandes trompetas naturales enroscadas que se alzan sobre la cabeza coronada de Cristo. A los pies del trono, el rey David contribuye a esta música pulsando un arpa que apoya directamente sobre el suelo. Otro bello retablo que mezcla la música baja y la música alta es *La Coronación de la Virgen* realizada por el llamado Maestro de las Once Mil vírgenes y conservada en el Museo del Prado (ca. 1.490) [fig. 249]. En él se sigue una distribución de los instrumentos por sus características sonoras. Inmediatamente tras el trono aparecen dos grupos de ángeles cantores sosteniendo libros abiertos. Sobre ellos y a la izquierda se encuentran los instrumentos de viento: aerófonos de tubo corto y cónico, uno de ellos provisto claramente de orificios digitales. Al mismo nivel y en la parte derecha se encuentran los cordófonos: un laúd y un instrumento de cuerda piriforme frotado con arco y apoyado sobre el hombro.

La influencia franco-flamenca también resulta especialmente patente en las numerosísimas coronaciones de los siglos producidas en la Corona de Aragón durante los siglos XIV y XV. En el catálogo de retablos marianos tardomedievales con ángeles músicos publicado por Jordi Ballester i Gibert que destaca el gran número coronaciones –concretamente 22, sólo por debajo de la imagen conceptual de la Virgen con el Niño–, mientras que las representaciones de la Asunción brillan por su ausencia[251]. En ellos, los ángeles músicos tienden a ubicarse tras el trono, a ambos lados. Al igual que ocurre con las otras obras ya vistas, sus instrumentos son muy variados. Pueden aparecer aerófonos propios de la música alta, casi siempre chirimías, pero normalmente se prefieren los instrumentos de música baja, como ocurre en la cumbrera del *Retablo de los Siete Gozos de la Virgen* pintado por Pere Nicolau (ca. 1.404, Valencia, Museo de Bellas Artes)[252] [fig. 250] y en la tabla central del *Retablo de la Coronación* de Pedro Zuera (s. XV, Huesca, Museo diocesano)[253]. En no pocas ocasiones se introduce el canto mediante libros abiertos, folios o rollos desplegados, lo cual denota aún más la influencia franco-flamenca de estas imágenes.

[251] Ballester i Gibert, J., «Retablos tardomedievales con ángeles músicos procedentes del antiguo Reino de Aragón. Catálogo», op. cit. Las Coronaciones que siguen el tipo iconográfico de Cristo coronando a la Virgen son*: Coronación de la Virgen* (escuela catalana, s. XIV, Barcelona, Colección Oleguer Junyent); *Coronación de la Virgen* (escuela aragonesa, s. XV, Huesca, Monasterio de Santa Cruz de Seros); *Retablo de la Virgen: Coronación* de Lluís Borrassà (ca. 1.414-1.416, Catedral de Tarragona); *Coronación de la Virgen* de Jaume de Cabrera (inicios del s. XV, localización desconocida); *Coronación de la Virgen* del llamado Maestro de la Coronación (ca. 1.420, Barcelona, colección particular); *Coronación de la Virgen* atribuida a Joan Daurer (segunda mitad del siglo XIV, Palma de Mallorca, Museo Diocesano); *Coronación de la Virgen* del llamado Maestro de Lanaja (segundo cuarto del s. XV, Huesca, Iglesia parroquial de Lanaja); *Retablo de la Virgen: Coronación* también del Maestro de Lanaja (segundo cuarto del s. XV, Huesca, Iglesia parroquial de Ontiñena); *Coronación de la Virgen* de Pere Lembri (primera mitad del s. XV, Barcelona, colección particular); *Coronación de la Virgen* de Bernat Martorell (primera mitad del s. XV, Barcelona, Colección Viñas); *Retablo de Sta. Magdalena, San Onofre y Santos Médicos: Coronación* de Valentí Montoliu (ca. 1.455, Castellón, Vilafranca del Maestrat); *Retablo de los Gozos Marianos: cumbrera con la Coronación* de Pere Nicolau (ca. 1.404, Valencia, Museo de Bellas Artes); *Retablo de la Virgen: Coronación* también de Pere Nicolau (inicios del s. XV, Teruel, Iglesia parroquial de Rubielos de Mora); *Coronación de la Virgen* de Pere Nicolau (inicios del s. XV, Cleveland, Museum of Art); *Retablo de la Virgen: Coronación* atribuida al llamado Maestro de Retascón (primer cuarto del s. XV, Zaragoza, Iglesia parroquial de Retascón); *Retablo de la Virgen: Coronación* de Miguel del Rey (primera mitad del s. XV, Zaragoza, Iglesia parroquial de Sádaba); *Retablo de la Resurrección: Coronación* de Jaume Serra (ca. 1.361, Zaragoza, Museo Provincial de Bellas Artes); *Retablo del Altar Mayor: Coronación* de Miquel y Joan Ximenez, terminada por Martí de Larraz (ca. 1.500, obra destruida en 1.936); *Retablo de la Coronación* de Pedro Zuera (s. XV, Huesca, Museo Diocesano). Ballester cita, además, una Coronación en la que la Virgen recibe la corona de manos de Dios Padre: *Retablo de la Adoración de los Reyes: Coronación de la Virgen* de Tomás Giner (mediados del s. XV, Zaragoza, Colegiata de Santa María de Calatayud). También se menciona en el catálogo una *Coronación de la Virgen* de Miguel del Rey (primera mitad del s. XV, Caracas, Museo de Bellas Artes), de la cual desconocemos su tipo iconográfico, al no haberse reproducido la imagen.

[252] El sitial de Cristo y la Virgen es flanqueado por ángeles que tocan el arpa de mano, la vihuela de arco, la guitarra medieval y el órgano portátil.

[253] Tras el trono se observan tres ángeles que tañen el laúd, el arpa de mano y la guitarra medieval.

Volvamos a la península itálica. Una vez entrado el *Quattrocento* y sobre todo durante el *Cinquecento* se observa la tendencia de rodear a Cristo y la Virgen de un cada vez más amplio séquito de santos y santas, que ya no aparecen en las tablas laterales, sino que se incluyen directamente en la escena. Eso se observa en *La Coronación de la Virgen* de Fra Angelico pintado originalmente para la iglesia conventual de Santo Domingo en Fiesole (1.434-1.435, París, Musée du Louvre) [fig. 251]. En el retablo llama la atención la apariencia de la Jerusalén celeste, concebido como un fastuoso palacio terrenal. Rodeando el imponente trono un compacto grupo de ángeles músicos hace sonar todo tipo de instrumentos. Destacan las seis trompetas rectas que, a ambos lados, marcan los límites de la composición. Cerca de ellas y en disposición simétrica, aparecen cuatro chirimías de terminación acampanada con su correspondiente pirueta. En el lado izquierdo, un ángel sostiene la flauta de tres agujeros con la mano izquierda, al tiempo que percute el tamboril con la derecha. Próximos a él, otros dos ángeles tañen la vihuela de arco y un laúd. En el lado derecho se observa una guitarra medieval y un cordófono frotado similar a la vihuela de arco, pero con el clavijero curvado en forma de hoz y una caja de resonancia de fondo angular y perfil rectilíneo. Al mismo tiempo, el grupo de la Coronación se eleva sobre la multitud, de manera que el tipo tiende cada vez más a asimilarse a la Asunción[254]. Así ocurre, en otra *Coronación de la Virgen* de Fra Angelico (ca. 1.435, Florencia, Galería de los Uffizi), donde el trono desaparece y los soberanos se elevan sobre las nubes ante la exultante multitud. En tierra quedan dos ángeles que tañen un cordófono frotado apenas visible y un órgano portátil. Pero el resto sus compañeros acompañan a Cristo y María en su triunfal ascenso, danzando en torno a ellos y tocando el laúd, la chirimía, otro cordófofono frotado –posiblemente un rabel– y las larguísimas trompetas rectas, aumentando su número a ocho. Una de las Coronaciones de Rodolfo Ghirlandaio (ca. 1.486) conservada en el Palazzo Comunale de Narni, ya sólo muestra a los ángeles en las alturas, tocando esta vez el laúd, la vihuela de arco y dos trompetas rectas. En otra obra suya sobre el mismo tema datada en la misma época (ca. 1.486, Città di Castello, Pinacoteca Comunale) [fig. 252], ya se observa la asimilación de algunos de los elementos distintivos del tipo iconográfico de la Asunción cono la no separación entre el plano terrestre y el celeste. Los ángeles

[254] En las últimas décadas del siglo XIV también se produjeron algunas Coronaciones en las que el trono de los soberanos celestes prácticamente desaparece, confundiéndose con el fondo dorado o se transmuta en un halo de querubines y serafines, como ocurre respectivamente en *La Coronación de la Virgen* de Giovanni del Biondo (1.373, Fiesole, Museo Bandini) y la homónima obra de Niccolò di Buonaccorso (ca. 1380, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, 1975.1.21). No obstante, esto no es lo más habitual. Imágenes reproducidas en Salvador González, J. M y Perpiñá García, C., op. cit., pp. 68 y 69; análisis organológico en ibid., p. 70.

músicos que rodean a Cristo y la Virgen también recuerdan a aquellos que acompañan a la Asunta, tanto en su disposición como en los instrumentos que portan: laúd, vihuela de arco, aro de sonajas y chirimías. Esta asimilación resulta aún más evidente en la *Coronación de la Virgen* realizada por Pinturicchio para la iglesia del convento de Santa Maria dei Minori di Umbertide, cerca de Perugia (1.503, Roma, Pinacoteca vaticana)[255], muy similar a las Asunciones realizadas en la época; y sobretodo la tabla central del *Retablo Oddi* para la capilla funeraria de Leandra Baglioni en la Iglesia de San Francesco al Prato en Perugia (1.502-1.504, Roma, Pinacoteca Vaticana) [fig. 253]. En esta última se observa una mezcla total de las iconografías de la Asunción y la Coronación de la Virgen, ya que Raffaello Sanzio coloca a Cristo y María directamente sobre los apóstoles entorno al sepulcro vacío, destacando la figura central de san Tomás que todavía porta el cinto de la Virgen. No obstante, éste no es el único modelo compositivo observable. A finales del siglo XV y durante las primeras décadas del siglo XVI existe una gran variedad de opciones para visualizar la Coronación de la Virgen, si bien se observa un interés por introducir también la imagen dogmática la Trinidad, tal y como aconsejaba un ambiente religioso dominado por las prescripciones tridentinas.

Analicemos ahora el tipo iconográfico de la Virgen coronada por la Trinidad (*Iconclass* 73E78). Normalmente se estructura de la siguiente manera: destaca la posición central de la Virgen, que recibe la corona de manos de Cristo, apareciendo también Dios Padre –al mismo nivel de Cristo o sobre ambos– y con la paloma de Espíritu flotando en las alturas. Ya desde el siglo XIV se observan imágenes en las que la Coronación de la Virgen con ángeles músicos es presenciada por Dios Padre y la paloma del Espíritu Santo[256]. Sin embargo, el gran despliegue de este tipo iconográfico acontece en territorio alemán y flamenco, como una síntesis de las imágenes de la Asunción y la Coronación de María en los cielos, incluyéndose las tres personas divinas, que suelen participar activamente en dicha coronación. Una de las obras más tempranas y bellas es la *Coronación de la Virgen* del llamado Maestro de la Vida de María (ca. 1.470, Munich, Alte Pinakothek) [fig. 254]. En ella los ángeles elevan un amplio trono dorado en el que se aposentan Dios Padre y Cristo que coronan a la Virgen arrodillada en el centro. Sobre

[255] Con dos ángeles que tocan la vihuela de arco y el arpa de mano.
[256] Véase por ejemplo la *Coronación de la Virgen* (escuela catalana, finales del s. XIV, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya). En la parte inferior se observan ocho ángeles que tocan címbalos, cordófono frotado, órgano portátil, chirimías, laúd, salterio y aro de sonajas. Imagen reproducida en Ballester i Gibert, J., op. cit., fig. 9. Ballester incluye en su catálogo otras dos coronaciones realizadas en la Corona de Aragón: la *Coronación de la Virgen* de Pere Nicolau (inicios del s. XV, Cleveland, Museum of Art) y el *Retablo de la vida de la Virgen: Coronación* (escuela catalana, finales del s. XV, Barcelona, Capilla de la Esperanza de Bolvir).

la Corona flota la paloma del Espíritu Santo. El trono es flanqueado por dos angélicos *ensembles*, ordenados en cuatro filas en las que los instrumentos se repiten: guitarra medieval, flauta y arpa a la izquierda; y cantos vihuela de arco, laúd y trompetas –al menos una de ellas de tubo enroscado− a la derecha. En ocasiones resulta muy difícil discernir si la música angélica aparece asociada a la Trinidad, a la Virgen o a ambos. Por otra parte, varias asunciones producidas en esta época muestran en su parte superior la futura coronación de María por parte de la Trinidad. Así ocurre en una *Asunción de la Virgen* conservada en el Suermondt-Ludwig-Museum de Aquisgrán (ca. 1480)[257] –curiosa porque en este caso la Virgen asciende gracias al Espíritu Santo− y en la *Asunción y Coronación de la Virgen* del Maestro de la Leyenda de Santa Lucía, también conocido como *María, Reina de los cielos* (ca. 1.485-1.500, Washington D. C., National Gallery) [fig. 255]. Esta última obra resulta muy interesante, ya que los ángeles músicos se distribuyen según la lógica espacial de los acontecimientos y según el volumen sonoro de sus instrumentos. Rodeando a la Asunta –que a su vez pisa el creciente lunar−, los ángeles tocan el órgano portátil, el laúd y un aerófono de tubo recto provisto de lengüeta, mientras que junto a su cabeza quedan los cantores con folios de música escrita. Inmediatamente sobre ellos una abertura en las nubes deja ver el Paraíso celeste donde se encuentra la Trinidad entronizada que espera, corona en mano, a María. En torno al lujoso sitial se disponen, a la izquierda un grupo de ángeles cantores y a la derecha más ángeles que tocan el arpa, el dulcimer, el laúd y tres flautas dulces. Para Emanuel Winternitz este *ensemble* demuestra el mayor estatus del canto y los instrumentos propios de la música baja, pues son los únicos que aparecen junto a la divinidad[258]. A ambos lados de esta abertura pero fuera de ella, otros cuatro ángeles tocan el arpa, un cordófono frotado con arco apoyado sobre el hombro y dos chirimías que recuerdan a los grandes aerófonos propios de estas imágenes. También cabe mencionar alguna imagen donde no existe referencia alguna a la Asunción, como es el caso de la Coronación que culmina la *Marienfenster* (ca. 1.480-1.485), la cual incluye solamente a dos ángeles tocando el laúd y el órgano portátil [fig. 256]. Otra obra similar, esta vez sobre lienzo, es la Coronación pintada por Hans Holbein el Viejo para la Catedral de Augsburgo (1.493) [fig. 257]. Holbein ubica la escena en un gran trono arquitectónico detrás del cual se encuentran los ángeles músicos. En el centro, tres cantores despliegan un folio de música escrita. En los salientes de los brazos se posan otros dos que tocan el laúd y el rabel.

[257] A ambos lados de la Trinidad aparecen dos ángeles tocando el laúd y el arpa de mano.
[258] *«the superior rang assigned to vocal music, evidently in keeping with the liturgical tradition followed by painters of the period, and the preference for soft instruments in the presence of the Lord».* Winternitz, E., op. cit., pp. 143-144. Véase también Bosseur, J., op. cit., pp. 35-37.

Detrás del trono aparecen mucho más, entre ellos un ángel con un libro abierto, otro que insufla un pequeño aerófono con orificios digitales y un arpista.

No obstante, casi todas las obras alemanas y franco-flamencas incluyen referencias a la subida de María a los cielos, apareciendo incluso su sepulcro vacío y los apóstoles entorno a él. Así ocurre, por ejemplo, en el *Heller Altar* de Durero (ca. 1.506) [fig. 52]. Esta variante que sintetiza la Asunción de la Virgen sobre su sepulcro con los apóstoles y su Coronación por parte de la Trinidad se mantuvo en vigor durante todo el siglo XVI. Sirvan de ejemplo una Asunción y Coronación de escuela española realizada hacia el 1.520 (Antonio Mercar atr., Madrid, Museo Lázaro Galdiano, inv. 7485)[259], la *Asunción de la Virgen* de Marcellus Coffermans (1.549-1.579, Berlín, Staatliche Museen)[260], un dibujo de la *Asunción de la Virgen* realizado por Marten de Vos (1.582, Amberes, Museum Plantin-Moretus)[261], y la ya citada *Asunción de la Virgen* del retablo de la Iglesia Franciscana de Milpa Alta en México (s. XVI), donde la Trinidad tiende las manos hacia la cabeza de la Virgen como si acabara de coronarla.

Otro recorrido distinto de la Virgen coronada por la Trinidad fue el veneciano, surgido por la adicción de Dios Padre y la Paloma del Espíritu Santo al tipo tradicional de la Virgen siendo coronada por Cristo, tal y como puede verse en obras como la *Coronación de la Virgen* de Carlo Crivelli (1.493, Milán, Pinacoteca di Brera) [fig. 258]. En ella se mantiene el doble trono habitual donde toman asiento Cristo y María, quien es coronada por su hijo. Pero desde detrás del sitial surge el busto de Dios Padre que sostiene levemente las coronas que portan ambos, produciéndose así una triple coronación. En medio de las dos testas coronadas aparece la paloma del Espíritu Santo, completando así la divina Trinidad. En los extremos superiores, cuatro ángeles flotantes tocan su música compuesta de arpa, pandero con sonajas, laúd y rabel. Imágenes como esta darán lugar a una variante compositiva cuyos ángeles músicos se aproximan notablemente a las *sacre conversazioni* producidas en la época. Buenos ejemplos son la *Coronación de la Virgen*

[259] Con seis ángeles que tocan, entre otros instrumentos, chirimías, un cordófono frotado, un tamboril y una trompeta en "s".
[260] Numerosos ángeles músicos se situan a ambos lados de la Asunta, ordenados en filas delimitadas por las nubes. Cantan con folios de música escrita y tocan trompetas curvada y recta, el sacabuche, la chirimía, el dulcimer, el arpa, un cordófno frotado con arco en posición vertical –tal vez una viola de gamba bajo– la vihuela de mano, el laúd, el triángulo, la flauta travesera y el órgano de mesa entre otros instrumentos. Sobre ellos y a la derecha, el rey David también participa, pusando su arpa.
[261] La Virgen es acompañada en su ascenso por la música de dos ángeles que tocan el laúd y otro que pulsa un arpa portátil.

de Vittore Belliniano (1.524, Spinea, Iglesia parroquial Santi Vito e Modesto)[262] y la homónima obra de Benedetto Carpaccio (1537, Capodistria, Museo Civico)[263]. Entre ellas también existen notables diferencias, ya que en el retablo de Vittore no aparece la paloma del Espíritu Santo, mientras que en el de Benedetto sí que se haya bien presente.

Volvamos ahora a la variante que sintetiza la Asunción y la Coronación de la Virgen de manos de la Trinidad. Desde mediados del siglo XV y durante el siglo XVI suele dejarse en la parte inferior una pequeña franja de paisaje para contextualizar el evento y relacionarlo de esta manera con la Asunción de María a los cielos. Sin embargo, a partir de las últimas décadas del siglo XVI esa franja de tierra desaparece y la Coronación se suele situar en un espacio ya plenamente celeste. Al mismo tiempo, los ángeles músicos reducen su número y reciben un tratamiento más naturalista, tal y como se observa en la *Asunción y Coronación de la Virgen* de Bernardino Bitti para la Sacristía de la Iglesia de San Pedro en Lima (1.575) [fig. 259]. En este lienzo y a ambos lados de la Virgen asunta, aparecen dos grupos de ángeles músicos sentados sobre las nubes con instrumentos repetidos: los de la derecha tocan la viola de gamba, mientras que los de la izquierda tañen el laúd. Algo posterior es la la *Coronación de la Virgen* de Annibale Carracci (1.595, Nueva York, Metropolitan Museum) [fig. 260], que continúa con los instrumentos propios de la música alta. A ambos lados del grupo de la Coronación, los ángeles tocan la viola de gamba aguda, el violín y la corneta recta a la izquierda, y la vihuela de arco –frotada en posición vertical–, el laúd y un aerófono provisto de lengüeta a la derecha. En el grupo derecho un ángel cantor sostiene un libro abierto y en el izquierdo aparece otro del que cabría suponer también una actividad canora. Todos ellos carecen de alas, lo que les hace más semejantes a los intérpretes de música terrenal. Abajo y pintado en tonos dorado, un grupo de personajes representado en la lejanía, se arremolinan en torno a otro libro de partituras abierto, sostenido en alto por uno de ellos. Por último y en la parte superior, surge una multitud angélica pintada en grisalla dorada, entre los que se distinguen algunos que cantan y tocan el arpa, el laúd y la flauta dulce.

Esta variante continuará durante todo el siglo XVII, si bien paulatinamente será sustituida por el tipo iconográfico de la Inmaculada. Destacan, sobre todo, las imágenes producidas para santuarios y lugares de peregrinación marianos. Uno de ellos es la

[262] A los pies del elevado trono, un único ángel tañe el laúd.
[263] Tras el trono queda una balcón donde los ángeles tocan el arpa, la vihuela de mano, el laúd y el rabel. A los pies del sitial, dos ángeles más pulsan sendos laúdes, recordando notablemente a la producción angélica belliniana.

Basilica della Beata Vergine della Ghiara en Reggio Emilia, decorada con un completo programa visual que sintetiza la historia de la humanidad en clave cristiana y salvífica. Alessandro Tiarini, pintor barroco boloñés, pintó hacia el 1.624 la bóveda más cercana al coro, decorándola con una fastuosa Asunción de la Virgen coronada por la Trinidad y acompañada de multitud de ángeles [fig. 261]. En la parte inferior quedan los apóstoles y santos que miran maravillados al cielo. Detrás de ellos se sucede un completo concierto de violín, aro de sonajas, corneta curvada, viola da gamba, laúd y órgano de mesa entre otros instrumentos. En las alturas y muy próximos al grupo de la Coronación, un ángel –tal vez un cantor– sostiene un folio. Detrás de la Virgen y bañados por la luz dorada el Paraíso, varios ángeles hacen sonar de nuevo las trompetas rectas. Otra obra de gran interés es la *Coronación de la Virgen* de Carlo Marni para el Santuario de la Virgen de Tirano-Sondrio. Se trata de una gran tela pintada en 1.650 para cubrir los tubos del órgano durante la Semana Santa en la que nuevamente se sintetiza la asunción de María con su Coronación por parte de la Trinidad. Una vez más, se aprovecha el tipo iconográfico para visualizar el Paraíso e instar a la devoción. Se incluyen aquí al rey David y a santa Cecilia[264], protectores de la música sacra que suelen aparecer en las puertas de los órganos. A ambos lados de santa Cecilia se despliega un concierto angélico conformado por un arpa, laúd, vihuela de arco, flauta travesera y viola de gamba baja entre otros instrumentos. Flanquean el grupo dos ángeles que insuflan grandes instrumentos de viento, de tubo recto y curvado. A la izquierda de la santa músico, un ángel sostiene un folio enrollado con música escrita al tiempo que alza la mano para dirigir el *ensemble*. También sostienen música escrita los dos angelitos que se sitúan enfrente del órgano de Cecilia y que alzan los brazos para marcar la pulsación. Más arriba, ángeles de diferentes tamaños bailan en círculos concéntricos en torno al grupo de la Coronación. Por último cabe destacar el éxito de este tipo iconográfico en tierras hispanoamericanas, incluyéndose frecuentemente la música angélica tal y como ocurre en una Asunción y Coronación conservada en el Museo del Convento de la Merced de Cuzco datada hacia el siglo XVII o XVIII [fig. 262]. Sus ángeles sostienen música escrita legible y tocan el órgano, la vihuela de arco o violín, el laúd, el arpa, la corneta curvada y el bajón, un instrumento renacentista que llegó a su máximo auge en 1.600 y que se mantuvo bien presente en la música eclesiástica hispana del XVII. Se sabe que, al menos en México, el bajón fue utilizado para las procesiones religiosas, para

[264] Imagen reproducida en Ferrari-Barassi, E., «Representations of Paradise in seventeenth-century Italian art», op. cit., p. 11.

administrar el bajo continuo y para doblar las partes vocales en la música polifónica[265]. Este instrumento es poco frecuente en los coros angélicos y rara vez aparece en la Asunción y Coronación de la Virgen, donde suelen preferirse otros instrumentos más tradicionales. La aparición del bajón aquí es otra muestra de la libertad con la que la pintura iberoamericana reinterpretó la música angélica, añadiendo a los instrumentos de siempre otros que respondían a las prácticas musicales de la época.

III. IX. EL TRÁNSITO DE SAN JOSÉ

La muerte de san José es uno de los episodios narrados en los Evangelios Apócrifos que incluye la música angélica. La *Historia de José* el carpintero, un texto probable escrito en griego entre los siglos IV y V[266], describe, en boca del propio Jesús, una *assumptio animae* muy similar a la de la Virgen María:

> «Al exhalar su espíritu, yo lo besé. Los ángeles tomaron su alma y la envolvieron en lienzos de seda. Yo estaba sentado junto a él, y ninguno de los circunstantes cayó en la cuenta de que había ya expirado. Entonces puse su alma en manos de Miguel y Gabriel para que le sirvieran de defensa contra los genios que acechaban en el camino. Y los ángeles se pusieron a entonar cánticos de alabanza ante ella, hasta que por fin llegó a los brazos de mi Padre» (*Historia de José el carpintero,* 23)[267].

Según el apócrifo, el acontecimiento tuvo lugar antes del fallecimiento de las muertes de Jesús y María, ya que éstos se encontraban junto al lecho del anciano. Al igual que ocurre con el tránsito de María, la asunción del alma de José a los cielos es un relato de salvación humana y esperanza tras la muerte en el que podían identificarse todos los fieles. Si bien el cuerpo de José no tuvo el privilegio de ascender a los cielos, el apócrifo describe como fue cuidadosamente velado, amortajado y enterrado por Cristo, su hijo adoptivo, quien además le concedió permanecer incorrupto hasta el día del Juicio Final (*Historia de José el carpintero,* 26). Durante la Edad Media, se prestó escasa atención al santo en la liturgia y el arte visual, reducido a su función de padre adoptivo de Cristo. En la *Leyenda dorada* se menciona que: «muchos privilegios le fueron concedidos, tales como gozar de dulcísimos consuelos, el de recibir visitas y mantener el trato con los ángeles» (*Legenda Aurea,* 225), aunque nada se dice de su muerte. Fue a fines del medioevo y sobre todo a partir del XV cuando los teólogos comenzaron a interesarse por

[265] Starner, R., op. cit., p. 105.
[266] Santos Otero, A. de ed., *Los evangelios apócrifos*, op. cit., pp. 333-334.
[267] Ibid., p. 347.

su persona. Jean Gerson (1.363 – 1.429) ya realiza una defensa de la figura de san José, haciéndole partícipe del misterio divino de la Encarnación de Cristo y mostrándolo como compañero inseparable de María y Jesús. Por ejemplo, comenta que María visitó a Isabel con el consenso de José. María y Zacarías cantaron allí sus cánticos, a los cuales, sin duda, debió unirse el propio José, pues no fue ajeno a las felicitaciones de los parientes de María por su divina maternidad. Y, aunque no aparece en la Biblia, al igual que la Virgen, José magnificó a Dios en su corazón. También gozó, junto a María, cuando vio como los pastores, los ángeles y el anciano Simeón adoraban a su hijo adoptivo. Y desde luego, recibió la divina consolación y la iluminación gracias a su excepcional familia, escuchando el cántico de Sion entonado por María en Egipto y llevando en brazos, consolando y besando al niño Dios (Joannis Gersoniii, *Sermo de Nativitate B. Maria Virginis*, consideratio 3)[268]. Se entiende, pues, que en las imágenes de la Huida a Egipto en las que se incluyen ángeles músicos, san José tenga un papel importante.

El dominico Isidoro Isolani publicó su *Summa de donis Sancti Joseph* en 1.522, presentándolo como un modelo de virtud e incluyendo también el relato apócrifo de su muerte (*Summa de donis Sancti Joseph* 4, 9), donde menciona la escolta de los ángeles aunque no su música. En 1.597 el carmelita fray Jerónimo Gracián hizo del santo un ser prácticamente angélico, escribiendo su *Sumario de las excelencias del glorioso san José esposo de la Virgen María*, dividido en cinco libros. El cuarto libro se halla dedicado a la relación del santo con los ángeles. Así, entre sus muchas virtudes, se destaca su angélica castidad, en relación a la cual merece ser llamado «cantor». A propósito, realiza un forzado paralelismo del padre adoptivo de Cristo con el Ioseph del Antiguo Testamento, el cantor que entonó la primera voz ante el arca de la Alianza[269] y añade un comentario

[268] *«Visitavit Maria Zachariam & Elizabeth, non dubium, quin de licentia & consensu viri sui Joseph jam de Sacramento Incarnationis instructi. Visitavit & Joseph, vel illo tunc tempore, vel in solennitate Paschali, quae proxima erat [...]. Decantavit canticum Maria, cecinit & ipse Zacharias. Non dubium, quin particeps & conscius canticorum istorum Joseph extiterit. Congratulata est Maria cum ceteris parentibus [...] à qua gratulatione Joseph alienus non fuisse putandus est [...] Gloriabatur & hoc ipse Joseph magnificans Deum in corde suo, & assiduè gratias agens [...]. Maria Filium suum primogenitum mox ut natus est adoravit cum gaudio & exultatione [...] per pastores, per tres Reges, per Simeonem, per Annam, per ceteros [...]. Et admirans, non ex ignorantia, sed ex insolita mysterii reverentia; Joseph similiter»* (Gerson, J., op. cit., col. 1353). *«Undè si vetus illa Mater Elizabeth exclamavit propehticè ad unicam Mariae salutationem, [...] quid ex continua cohabitatione & allocutione cum Maria & puero Jesu justus Joseph acceperit divinae consolationis & illuminationis dici nequit. Quis det hymnum de canticis Sion ex Maria suaviter audivisse in terra aliena? [...] quae frequenter tibi viro sponso suo Joseph bajulandum, fovendum, osculandumque tradebat, vidisse?»* (Gerson, J., op. cit., col. 1354).

[269] Este paralelismo resulta muy forzado porque el texto bíblico solamente menciona que Asaph era el jefe de los músicos cantores que acompañaban el arca (1 Cro 16, 5). Más adelante, se cita que los hijos de Asaph, entre ellos uno llamado Ioseph, recibieron el encargo de cantar en los oficios religiosos (1 Cro 25, 2). Según Gracián, el día del traslado del arca, le tocó en suerte a Ioseph entonar la primera voz.

sobre los vírgenes que adoran al cordero, tal y como ya había hecho san Bernardo con la Virgen María:

> «Ay, en la bien auenturaça capilla de cantores, que son las 'Virgines que seguen el cordero, y cantan el cantar nuevo ante el throno del Señor' en compañía de los Angeles, que lleuan sus vozes en esta soberana capilla. Cupole a Ioseph el esposo de la Virgen la buena suerte de ser maestro de castidad de todos, y entonar la primera antiphona: como al que despues de su esposa fue el mas casto, y limpio de coraçon» (*Sumario de las excelencias* 4, 2)[270].

Realiza fray Jerónimo otra interesante exégesis musical al ver en el nombre de una doncella del Antiguo Testamento la oración meditativa, la cual rigió la vida de los discretos José y María:

> «'Maala': que quiere dezir viguela, y esta es el verdadero discurso de la meditacion: que no es otra cosa, sino como quien pone los dedos en los trastes que soncomo los puntos, que ha de meditar, y busca consonancias, o conueniencias, que ay entre los misterior, y las virtudes del alma, con esta consonancia se rinde la voluntad, y se haze vna musica, y armonia dulcissima al Spiritu Sancto, que 'lança el Spiritu malo de la consciencia, mejor que la musica del harpa de Dauid: esta harmonia, y consonancia declaró el Euangelio en aquellas palabras 'Maria guardaua estas cosas confiriendolas en sun coraçon'. Esto mesmo hazia Ioseph en los misterios que via, y en la sagrada scriptura, que auia leydo» (*Sumario de las excelencias* 5, 1)[271].

Por su carácter excepcional, san José recibió grandes consuelos del espíritu, incluyendo la visión de los ángeles y la audición de su música:

> «El ver tantas vezes Angeles, oyrles cantar cantares del cielo sobre el niño, gozar de su resplandor: y ver son la reuerencia, y temor, que seruian a Dios, de quien el mesmo Ioseph era obedecido, y seruido, era vn sobreano gozo, y participacion en la tierra de algo de los deleites, que se gozan en el cielo: pues ay personas, que de vna buena musica, que se oye suelen tener gran contento» (*Sumario de las excelencias* 4, 5)[272].

> «Sant Ioseph vio muchas vezes luzes, y resplandores en Christo, y oyo los cantares Angelicos, y la musica Celestial de los Spiritus bienauenturados, que se alegrauan con Christo» (*Sumario* 5, 5, 5)[273].

[270] Gracián, J., *Sumario de las excelencias del glorioso s. Ioseph esposo de la Virgen Maria. Recopilado de diuersos auctores por Fr. Geronimo Gracian de la Madre de Dios, de la orden del Carmen, natural de la ciudad de Valladolid,* Roma, Antonio Zanetti, 1597, pp. 171-172.
[271] Ibid., pp. 220-221.
[272] Ibid., p. 202.
[273] Ibid., p. 259.

Por supuesto, uno de sus mayores gozos fue oír «los cantares angelicales» y ver «las luzes resplandecientes de la noche del nacimiento»; y uno de los mayores consuelos, morir en compañía de María y Cristo, quien «llamó a multitud de Angeles, que le acompañaron en su transito» (*Sumario de las excelencias* 4, 5)[274], aunque no se hace referencia a sus cánticos. La devoción hacia el padre adoptivo de Cristo siguió creciendo durante el siglo XVII, publicándose obras como el *In caput primum Matthaiei*[275] de Pedro de Morales (1.538 – 1.614), jesuita español que fue destinado en 1.576 a México, donde fue consultor del tercer concilio mexicano. En su *In caput primum Matthaiei,* publicada el año de su muerte, recoge los puntos esenciales de la vida del santo, incluyendo su muerte rodeada de ángeles (*In caput primum Matthaiei* 5,10). De nuevo la música no aparece en el momento del óbito, pero si en relación a la virginidad de María y José, quienes formaban un «*Angelico choro*» (*In caput primum Matthaiei* 3, 4, col. 348):

> «*diuino choro matrimonialis, virginalisque simul coninunctionis, dulci, suaui concentu, & melodia canebant adinuicem Maria, & Ioseph cantium nouum vriginitatis, verae maternitatis, & putatiuae paternitatis*» (*In caput primum Matthaiei* 3, 4, col. 347).
>
> «*[...] Quis celestes delicias, quis diuinas consolationes, quis illustrationes supernas in sanctissimi Iosephi purissimo corde, ex. B. Deipara virginali cantu excogitare poterit?*» (*In caput primum Matthaiei* 3, 4, col. 348)
>
> «*Cantate ergo, purissima Virgo & purissime Ioseph, canticum nouum Cristo Domino, qui nimiùm canticis vestris virginalibus delectatus, in medio iuuencularum tympanistriarum: dilectus enim aeterni Patris Filuis, qui etiam vester filius, diuersimodè tamen, est, inter vos purissima, & pretiosissima virginitatis lilia delectatur, & pascitur [...]*» (*In caput primum Matthaiei* 3, 4, col. 350).

Pedro de Morales aún va más allá y pone en boca de José y María versos del libro de los Salmos y del Cantar de los Cantares, en forma cantada. Así, en un largo fragmento de su tratado (*In caput primum Matthaiei* 3, 4, col. 347-349), puede leerse que san José cantó la noche en la que Dios le hizo saber que debía huir a Egipto con su familia, aceptando el éxodo (Sal 118, 54-56)[276] y glorificando a Dios por la maternidad divina de María (Sal

[274] Ibid., pp. 208 y 205.
[275] Morales, P. de, op. cit.
[276] En casi todos estos fragmentos bíblicos, existen diferencias según la versión de la Vulgata que se consulte, si bien el significado sigue siendo el mismo. Pedro Morales los cita de la siguiente manera: «*Cantabiles mihi erant iustificationes tua in loco peregrinationis mea. Memor fu nocte nominis tui Domine; et custodiui legem tuam. Haec facta est mihi, quia iustificationes tuas exquisius*» (*In caput*

70, 6-8)[277]. Cuenta Morales que, en Egipto, José rogó a su esposa María que cantara el cántico de Sion (Cant 2, 14)[278] (Cant 8, 13)[279] y que María, siempre obediente, también le contestó cantando (Sal 26, 6)[280] y entonando el *Magnificat* (Luc 1, 46)[281]. Todos estos cantos eran escuchados por los ángeles, quienes siempre les acompañaban, uniendo sus voces a las de ellos: *«[...] Et quia amici Angeli eos comitantes auscultabant, prae nimio gaudio, & laetitia incredibili eleuauerunt vocem suam [...]*» (*In caput primum Matthaiei* 3, 4, col. 349).

1. La muerte de san José

Las primeras imágenes de San José en su lecho de muerte (*Iconclass* 73E81) que incluyen la música angélica datan del siglo XVII, probablemente debido a la influencia del tipo iconográfico de la Dormición de la Virgen y a la rápida difusión de esta nueva teología de san José como varón angélico. Una de las imágenes más originales es el *Tránsito de san José* de Jerónimo Rodríguez de Espinosa, realizada hacia el 1.621 para la Iglesia de la Santa Cruz de Valencia [fig. 263]. En ella llama la atención sobre la búsqueda del naturalismo, tanto en las actitudes de los personajes como en los detalles del interior doméstico y las calidades de los objetos. Más que el Tránsito propiamente dicho, se muestra al santo postrado en su cama atendido por Cristo y María y confortado por los ángeles, figurados como robustos muchachos con los pies en tierra que tocan el arpa, la corneta curvada, el bajón y el laúd. Sobre la cabeza del santo, pequeños ángeles-putti descorren el dosel de la cama para mostrar a Dios Padre y la paloma del Espíritu Santo, próximos ya a recoger el alma del anciano. De esta misma época (1.634-1.636) data también el lienzo realizado por Juan del Castillo para el retablo de la Iglesia del Convento de Santa María de Montesión, hoy desmembrado y conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. La imagen, mucho más sencilla y tradicional, muestra a José

primum Matthaiei 3, 4, col. 348). Obsérvese como el elemento musical resulta mucho más explícito en la cita de Morales.

[277] *«In te confirmatus sum ex utero, de ventre matris mea tu es protector meus in te cantatio mea semper. Repleatur os meum laude, ut cantem gloriam tuam, tota die magnitudinem tuam»* (*In caput primum Matthaiei* 3, 4, col. 348).

[278] Pedro Morales cita este fragmento bíblico como Canto 4, pero en realidad el fragmento corresponde al Canto 2. En su libro lo menciona con las siguientes palabras: *«Sonet [...] voz tua in auribus meis: vox enim tua dulces, et facies tua decora»* (*In caput primum Matthaiei* 3, 4, col. 348).

[279] *«Qua habitas in hortis, amici asucultant: fac me audire vocem tuam»* (*In caput primum Matthaiei* 3, 4, col. 348).

[280] *«Cantabo et Psalmum dicā Domino»* (*In caput primum Matthaiei* 3, 4, col. 348).

[281] *«Magnificat anima mea Dominum, et exultauit spiritus meus in Deo salutari meo»* (*In caput primum Matthaiei* 3, 4, col. 348).

encamado ya próximo a fenecer, acompañado de Jesús y María [fig. 264]. Sobre ellos, un rompimiento de Gloria deja ver a dos lejanos ángeles músicos con laúd y arpa.

En 1.670 de publicó la *Mística Ciudad de Dios* de sor María Jesús de Ágreda, la cual sabemos que ejerció una gran influencia sobre el arte visual novohispano. La obra, repleta de referencias a la música angélica, sí que introduce los cánticos de los ángeles en el momento de la muerte de san José. En ella se narra pormenorizadamente la enfermedad del santo en su vejez y como era consolado por la Virgen, quien «le bendecia con nuevos Canticos» (*Mística ciudad de Dios* 2, lib. 5, cap. 14, n. 869)[282] y por los ángeles, quienes «Tal vez, con dulcissimas, y concertadas vozes, le hazian musica Celestial, cantandole Hymnos y Canticos Divinos, con que le confortavan en el Cuerpo, y encendian el amor de su Alma Purisima» (*Mística ciudad de Dios* 5, 14, n. 870)[283]. Durante los Nueve días anteriores a su muerte, le asistieron Cristo y la Virgen, y «por mandado del mismo Señor, tres vezes cada dia, los Santos Angeles daban musica Celestial al dichoso enfermo con Canticos de loores del Altísimo, y bendiciones del mismo Santo» (*Mística ciudad de Dios* 5, 15, n. 874)[284]. Cuando el santo expiró «la multitud de Angeles, que asistian con su Rey Supremo, y Reina, hizieron dulces Canticos de alabança con vozes Celestiales y, sonoras», llevándose su alma al Limbo (*Mística ciudad de Dios* 2, lib. 5, cap. 15, n. 877)[285].

No por caso, fue en Hispanoamérica donde la imagen de la muerte de san José con ángeles músicos conoció un mayor desarrollo. Uno de los autores que la cultivó fue el colombiano Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1.638 – 1.711). En su *Muerte de san José* de 1.705 (Bogotá, Museo de Arte Colonial), incluye a los pies del lecho mortuorio una pareja de angelitos sosteniendo un folio que tal vez contenga música escrita. Esto no sería de extrañar, ya que, en otro lienzo homónimo realizado para la sacristía-capilla de San José en la Iglesia de San Francisco de Bogotá, Gregorio incluye dos ángeles músicos que confortan al santo tañendo el arpa y la vihuela de mano o guitarra. Existe también un lienzo de la muerte de san José en la iglesia de peregrinación de La Visitación en Flochbert, Baden-Württemberg, Alemania. La pintura, realizada por Johann Michael Zink hacia el 1.740, incluye la aparición de Dios Padre y la Paloma del Espíritu Santo en las alturas rodeados de ángeles, uno de los cuales pulsa el laúd. Sin embargo, todo parece

[282] Ágreda, M. J. de, op. cit., segunda parte, p. 294.
[283] Ibid.
[284] Ibid., p. 296.
[285] Ibid., p. 297.

indicar que, fuera de Hispanoamérica, no se gestó una tradición iconográfica, ya que sólo existen ejemplos aislados.

2. La Coronación y Gloria de san José en el cielo

Muy relacionado con la muerte san José se encuentra el tipo iconográfico de su glorificación y coronación en los cielos (*Iconclass* 73E82), surgida por paralelismo con respecto al Tránsito de María. Varios autores escriben sobre la Gloria alcanzada por san José, similar en casi todo a la de la Virgen. Según Bernardino de Siena (1.380 – 1.444), san José resucitó con Cristo, pues, entre los fenómenos sobrenaturales que acontecieron tras la muerte de Jesús, se cita que se abrieron los sepulcros y muchos santos resucitaron (Mt 27, 52-53), y es lógico que uno de ellos fuera el padre adoptivo de Cristo, muerto hacía tiempo. Así pues, al igual que la Virgen, san José fue asumido en cuerpo y alma para que la Sagrada Familia reine en el cielo (Bernardini Senensis, *De sancto Ioseph Sponso Beatae Virginis. Sermo I,* 3)[286]. Fray Jerónimo Gracián también escribe en su *Sumario* (1.597) que:

> «Ioseph esta en cuerpo, y en alma en la bienauenturanza, gozando de mucha gloria essencial, y demas desto goza de algun particular accidente de gloria, reconociendole en el Cielo por padre, y esposo del Rey, y la Reina de la bienauenturanza» (*Sumario* 5, 5, 5)[287].

Por su parte, Pedro de Morales dedica todo un tratado de su *In caput primum Matthaiei* a justificar y describir la Gloria que obtuvo san José en el cielo. El jesuita interpreta un pasaje del Antiguo testamento, en el cual el Faraón se quita su anillo de oro para dárselo a José el adivino de sueños (Gn 41, 42), como una prefiguración de la Gloria celeste del santo (*In caput primum Matthaiei* 5, 11, col. 987). Añade que, al igual que a la Virgen, san José obtuvo tres aureolas: la de la virginidad, la del magisterio y la del martirio: *«Sanctissimus Ioseph triplicem quoque aureolam, ad similitudinem Virginis Deipare in aeterno possidet Regno»* (*In caput primum Matthaiei* 5, 11, col. 995).

[286] *«Pie quidem credendum est, non tameb afferendum, quod piissimus filius Dei Jesus pari privilegio decoravit suum putativum Patrem sicut suam sanctissimam Matrem, ut sicut illam assumpsit in coelum in corpore, & anima gloriosam: sic etiam in die Resurrectionis suae sanctissimum Joseph in gloria resurrectionis secum: ut sicut illa sancta familia, scilicet, Christus, Virgo & Joseph in laboriosa vita, & amorosa gloria nunc, & corpore, & anima regnat in coelis».* Siena, B. de., *Sancti Bernardini Senensis ordinis seraphici minorum duo adventualia... Omnia synopsibus ortanata ac postillis illustrata. Opera et labore R. P. Joannis de la Haye Parisini...*, vol. 3, Venetiis, in Aedibus Andre Poletti, 1745, p. 235.
[287] Gracián, J., op. cit., p. 260.

El texto de Pedro de Morales debió ejercer una gran influencia sobre la representación de san José en el arte iberoamericano de los siglos XVII y XVIII, no sólo en México, lugar donde se instaló el jesuita en 1.576, sino también en otros territorios cercanos. Surgen así una serie de imágenes que visualizan la Coronación y la Gloria celestial de san José, quien recibió especial devoción por ser intercesor de la humanidad ante Cristo. En su coronación, Joseph recibe la corona de rosas reservada a los vírgenes. Así ocurre en la *Coronación de san José* de Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos, pintada también para la sacristía-capilla de San José en la Iglesia de San Francisco de Bogotá, Colombia (1.705). En el lienzo, san José es coronado por Cristo niño de pie sobre una nube, al tiempo que sobre él desciende la Paloma del Espíritu Santo. Anima la composición los ángeles que, en primer plano, ofrecen un concierto muy similar al pintado en el lienzo de su muerte formado por laúd, corneta curvada y arpa. Muy semejante es la *Coronación de san José* atribuida a Melchor Pérez Holguin, de la escuela pictórica de Potosí (s. XVIII, Venezuela, Mérida, Museo de Arte Colonial) [fig. 265]. En esta ocasión los ángeles tienen un aspecto infantil, cantan con un libro abierto y tocan el arpa y la vihuela de mano o guitarra. La figura de san José fue exaltada en imágenes conceptuales como el *Patrocinio de san José* de Gaspar Miguel de Berrío, también de Potosí (1.737, Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas artes) [fig. 266]. Gaspar Miguel pinta aquí al santo como intercesor de la humanidad bajo cuyo manto se refugia la Iglesia católica. Se trata de un san José joven que porta la vara florida como su principal atributo, el anillo del faraón –lo cual denota la influencia del tratado de Pedro Morales− y una gran corona sobre la cabeza. Sobre él aparece la Trinidad, con María, san Juan Bautista y el arcángel Miguel a la derecha, y los padres de la Virgen –o Isabel y Zacarías− y el arcángel Gabriel a la izquierda. El santo es, además, exaltado por un amplio concierto de ángeles músicos. A la izquierda se observan dos cantores con folios, el órgano de pie, la vihuela de mano o guitarra, una trompeta de tubo enroscado –tal vez una trompeta de varas− y un fantasioso cuerno enroscado del que surge la filacteria: *CONSTITVIT EUM DOMINUM DOMVS SUAE ET PRINCIPEM OMNIS POSSESIONIS SVAE* (Sal 104, 21)[288]. A la derecha aparece otra trompeta de tubo enroscado, un bajón, un cordófono frotado con arco –tal vez un violín−, un arpa y un laúd. En el Museo Colonial de

[288] Este versículo también hace referencia al José del Antiguo Testamento citado por Pedro de Morales, a quien el Faraón hizo señor de su casa y príncipe de todas sus posesiones. La inclusión de los ángeles músicos también podría obedecer a los primeros versos de este salmo de acción de gracias «*Confitemini Domino et invocate nomen eius, annuntiate inter gentes opera eius / Cantate ei et psallite ei, meditamini in onmnibus mirabilibus eius*» [Alabad al Señor e invocad su nombre, anunciad entre las naciones sus obras. / Cantadle y salmeadle, contad todas sus maravillas] (Sal 104, 1-2).

Charcas, en Sucre (Bolivia), se conserva un lienzo muy semejante del siglo XVIII, si bien aquí la única filacteria proclama el *Gloria in Excelsis Deo* y en la Trinidad se representan las tres personas de manera diferenciada. Esta vez se da una mayor importancia al canto, pues son seis los ángeles sostienen folios de música escrita. A la derecha aparece el órgano y la flauta travesera, y a la izquierda el arpa y un cordófono frotado –posiblemente violín–. Llama la atención que tanto el ángel organista como el arpista también leen folios de música escrita [fig. 70].

LOS ÁNGELES MÚSICOS EN LA IMAGEN DE LA VIRGEN MARÍA[1]

La Virgen María es, sin duda alguna, el personaje sacro que mantiene un contacto más estrecho con los ángeles y su música. Aunque en la Biblia canónica no aparece explícitamente junto con elementos musicales, María y su hijo son los protagonistas de largos parlamentos prorrumpidos en honor a su divina maternidad, los cuales han sido considerados tradicionalmente como "cánticos evangélicos" e introducidos prontamente en la liturgia, probablemente en su forma cantada. Como ya se ha dicho en el capítulo precedente, estos cánticos son: el *Magnificat* (Luc 1, 46-55), canto de agradecimiento a Dios interpretado por María tras recibir la bendición de su pariente Isabel por su maternidad divina; el *Benedictus* de Zacarías al reconocer en el futuro bebé de María al Salvador del mundo (Lc 1, 68-79); el *Nunc dimittis* del anciano Simeón al agradecer a Dios el poder haber visto al Redentor antes de morir (Luc 2, 29-32) y el *Gloria in excelsis* Deo de los ángeles en la Natividad de Cristo (Luc 2, 14; Mat). María es también protagonista indiscutible de tres episodios que revisten una importancia clave para la historia de la redención humana: la Anunciación, la Natividad de Cristo y su propio Tránsito, el cual prefigura la salvación de todos los creyentes. Estos acontecimientos son descritos con todo detalle en los evangelios apócrifos, donde además se enriquecen con la abundante presencia de los ángeles, los cuales en ocasiones se convierten en cantores celestes. La participación de la música angélica en estos episodios, debió influir en los escritos de teólogos y Padres de la Iglesia que referían la grandeza de la madre de Dios. Fueron especialmente importantes los relatos sobre su Tránsito y Asunción a los cielos, pues en ellos también se narra cómo María es, desde entonces, continua y perpetuamente exaltada por todos los habitantes del Paraíso. Los padres de la Iglesia también se hicieron eco de estas ideas y, en el siglo IV, San Efrén se Siria (307 – 373) ya incluye la música celeste en este enardecido fragmento:

> «¡Oíd alabanzas en el carro triunfal de Dios, y cantinelas a la Madre virginal! ¡En el carro triunfal está su poder [de Dios], y en María su amor! El Querubín alaba lleno de temor; la virgen madre es halagada» (Ephr.Syr. *Carmina Sogita* 1, 44)[2].

[1] Algunos de los temas abordados en este capítulo han sido abordados e incluso ampliados en las siguientes publicaciónes: Salvador González, J. M. y Perpiñá García, C., op. Cit.; y Perpiñá García, C., «Música angélica en la imagen mariana. Un discurso visual sobre la esperanza de salvación», *Acta Artis*, 1, 2013, pp. 29-49.

El himnografo sirio Jacob de Sarug (ca. 451 – 521) también se muestra un entusiasta de la música al describir cómo las jerarquías angélicas glorificaron y glorifican a su Señora celeste:

> «Los escuadrones y los coros y las cohortes de los hijos de la luz,
> la multitud de los ángeles con los coros ardientes en llamas,
> los ígneos Serafines con sus densas y flamígeras alas,
> y las legiones y las cohortes celestiales,
> y los terribles Querubines uncidos al trono,
> se conmueven de admiración al cantar alabanzas a la gloria.
> Los coros de Gabriel ardientes en llamas
> alternaban en muchos puntos las formas de estos.
> Los coros de Miguel llenos de movimiento con sus alas vibrantes
> festejan, se alegran, disfrutan hoy exultantes de alegría».
> (Iacobus Sarugensis, *Homilia de sancta Dei Matris Dormitione et sepultura)*[3].

San Ambrosio de Milán (339 – 397) incluso ve en la propia Virgen a la directora de ese coro celestial en un pasaje lleno de belleza:

> «Entonces María, cogiendo también ella el pandero, convocará a los coros de las vírgenes que cantan al Señor por haber transitado por el mundo sin [haber probado] los frutos mundanos. Entonces cada una de ellas exultará diciendo: 'Y entraré en el altar de mi Dios, y ante Dios que alegra mi juventud (Ps. 42, 4)'». (AMBR. virg. 2, 2, 17; PL XVI, col. 211)[4].

Muchos son los autores que refieren la celeste exaltación de la que, desde entonces, es objeto María. Así, san Idelfonso de Toledo (607 – 667) exlama: «Me congratulo con los ángeles, me alegro con las voces angélicas, exultante con los himnos de los ángeles,

---

[2] *«Audite laudes in curru Dei, et cantinelas virgineae Matris! In curru potentia sua, et in Maria amor suus! Cherub laudat timore plenum; puella mater blanditur».* Álvarez Campos, S., ed., op. cit., vol. 2, p. 517. Traducción al español de J. M. Salvador González.

[3] *«Turmae chorique atque filiorum lucis cohortes,*
angelorumque multitudo cum choris flamma ardentibus,
Seraphim ignea cum densis flammigerisque alis
et cum legionibus cohortibusque coelestium,
terribiliaque Cherubim throno subiuncta,
commoventur admiratione ad gloriam laudibus concinendam.
Gabrielis chori flamma ardentes,
multifariam eorum alternabant formas.
Michaelis chori motuum pleni cum alis vibrantibus
agunt festa, collaetantur, gaudent hodie exultantes». Álvarez Campos, S. ed., op. cit., vol. 5, p. 97. Traducción al español de J. M. Salvador González. Una versión inglesa de esta traducción ha sido publicada en Salvador González, J. M. y Perpiñá García, C., op. cit., p. 81.

[4] *«Tunc etiam Maria tympanum sumens choros virginales citabit cantantes Domino quod per mare saeculi sine saecularibus fructibus transierunt. Tunc unaquaeque exultabit dicens: 'Et introibo ad altare Dei mei, et ad Deum qui laetificat iuventutem meam (Ps. 42, 4)'»* Álvarez Campos, S., ed., op. cit., vol. 3, p. 143. Traducción al español de J. M. Salvador González.

complaciéndome con los pregones de los ángeles, me congratulo con mi Señora, me alegro con la madre de mi Señor» (Idelphonsus, *De virginitate perpetua Sancte Marie adversus tres infideles,* 12; PL XCVI, col. 108)[5]. Por la misma época, Theotecnos (s. VII) escribió que María fue asumida a los cielos por su hijo «para que con confianza se alegre junto a Él con los coros de los ángeles, con mutitud de profetas, con los apóstoles, dirigiendo el canto ella misma, que es maestra, profetisa y alegría de las vírgenes» (Theotecnus, *Encomium Assumptionis sanctae Deiparae*)[6]. San Juan Damasceno (675 – 749) también dijo que: «los Principados exultan, las Dominaciones se regodean, las Potencias se alegran, los Tronos festejan, los Querubines cantan alabanzas, los Serafines proclaman gloria. Pues no es para ellos una gloria exigua el glorificar a la madre de la gloria» (Io.D. *Homilia II in Dormitionem B.V. Mariae*, 2; PG XCVI, col. 723)[7]. San Anselmo arzobispo de Canterbury (1.033 – 1.109), en su plegaria para la fiesta de la Asunción, la alaba por haber sido «Exaltada sobre los coros de los ángeles, gozosa, gloriosa y eterna reina de los cielos, donde ayudas a todos los que te glorifican como Señora e invocan con frecuencia tu santo nombre con humilde plegaria» (Anselmi, *Oratio XL. Ad Sanctam Virginem Mariam in Assumptione eius;* PL CLVIII, col. 966)[8].

No cabe duda, pues, de que la intelectualidad eclesiástica no escatimó palabras para glorificar a María. No obstante, hubo que esperar hasta finales del siglo XII para que en Occidente se desarrollara una devoción específicamente mariana que viera en la Virgen, a un mismo tiempo, a la madre de Dios, la Reina de los Cielos, la maestra de las vírgenes y el instrumento para la redención humana concebido en el principio de los tiempos. Destaca especialmente san Bernardo de Claraval (1.090 – 1.153), gran defensor de la dignidad real de María y de su maternidad virginal. En su segunda homilía sobre las excelencias de la madre de Cristo, afirma que, en la Jerusalén celeste, todas las vírgenes

[5] *«Gratulatus ego cum angelis, laetatus cum vocibus angelicis, exsultans cum angelorum hymnis, gaudens cum angelorum praeconiis, gratulor cum Domina mea, laetor cum matre Domini mei».* Álvarez Campos, S., ed., op. cit., vol. 6, p. 742. Traducción al español de J. M. Salvador González.

[6] «*ut ubi paratus ei est a Filio locus, cum fiducia apud eum laetetur cum choris angelicis, cum multitudine prophetarum, cum apostolis cantum ducens, ipsa magistra et prophetissa, gaudium virginum».* Álvarez Campos, S., ed., op. cit., vol. 4/2, pp. 377-387. Traducción al español de J. M. Salvador González.

[7] *«choros agunt Angeli, plaudent Archangeli, Virtutes concelebrant, Principatus exsultant, Dominationes oblectantur, Potestates Laetantur, Throni festum diem agunt, Cherubim laudes canunt, gloriam Seraphim praedicant. Non enim id exiguae gloriae ducunt, cum matri gloriae gloriam tribuunt».* Traducción al español de J. M. Salvador González.

[8] «*Exaltata super choros angelorum gaudens et gloriosa in perpetuum regina coelorum, ubi adjuvas omnes qui te dominam glorificant, et sanctum nomen tuum humili prece frequentant».* Traducción al español de J. M. Salvador González. Una versión inglesa de esta traducción ha sido publicada en Salvador González, J. M. y Perpiñá García, C., op. cit., p. 82.

entonarán un «cántico nuevo», pero que la melodía y los versos más hermosos serán prerrogativa de María, pues a ella le corresponde haber sido madre de Dios:

> «Que aquel nuevo cántico, que solo se concederà á las vìrgines cantar en el Reyno de Dios, le cantarà tambien la Reyna de las vìrgines con ellas, ò mas bien, la primera de ellas, nadie lo duda. Mas yo juzgo, que à mas de aquel cantar que (como he dicho) la serà comun con todas, aunque con solas las vírgines, alegrarà tambien on otros mas dulces y mas hermosos versos la Ciudad de Dios, cuyas suavìsimas, y armoniosas voces, y melodia ninguna, aun de las mismas vìrgines, serà digna de compones ò imitar; porque con razon serà prerogativa suya cantarlos sola, quando ella sola se glorìa en el parto, y parto divino. [...] Verdaderamente Dios [...] habiendo de dar à su Madre en el Ceilo una gloria singular, procurò prevenirla en la tierra con singular gracias, por la qual inefablemente concibiese intacta, y paríese incorrupta» (Bernardus Claraevallensis Abbas, *Sermones de Tempore, De laudibus Virginis Matris,* 2, 1; PL LXXXIII, col. 61)[9].

Este concepto no era enteramente nuevo. En el Cristianismo, la música del cielo es símbolo de la beatitud celestial. San Agustín ya habla en su comentario del salmo 32, de ese cántico nuevo que la humanidad entonará en el Reino de Dios tras haber sido redimida por Cristo (in psalm. 32, 3; PL XXXVI, col. 283), seguramente teniendo en mente el pasaje apocalíptico de los 144.000 vírgenes en el monte Sion en torno al Cordero místico que simboliza el sacrificio de Cristo para salvación de la humanidad (Ap 14, 1-4). Aun así, resulta significativo que san Bernardo mencione explícitamente a la Virgen María como el único medio a través del cual es posible la salvación. Por esa misma época, la polifacética abadesa Hildegard von Bingen (1.089 – 1.179) también atribuye a María un papel fundamental dentro de la historia sagrada. El acontecimiento fundamental en esta historia es la encarnación de Cristo, a la que quedan supeditados todos los demás momentos del relato bíblico, ya sean anteriores o posteriores a ésta[10]. Hildegarda, quien no por casualidad buscó el apoyo de san Bernardo[11], concibe en sus

[9] «*Novum quidem canticum illud, quod solis dabitur in regno Dei cantare virginibus, ipsam virgium Reginam cum caeteris, imo primam inter caeteras esse cantaturam, nemo est qui ambigat. Puto autem illam, praeter illud quod solis licet, cum omnibus tamen vrginibus ei, ut dixi, commune erit, dulciori quodam atque elegantiori carmine laetificanturam esse civitatem Dei. Cujus utique dulcisonos depromere vel exprimere modulos ne ipsarum quidem virginum ulla digna invenietur, qui soli merito decantandum servabitur, quae sola de partu, et partu divino gloriatur. [...] Deus siquidem [...] Matrem suam singulari in coelestibus donaturus gloria, singulari in terris praevenire curavit et gratia, qua videlicet ineffabiliter et intacta conciperet, et pareret incorrupta*». Bernardo de Claraval, santo, *Sermones de san Bernardo abad de Claraval, de todo el año, de tiempo, y de santos traducidos al castellano por un monge cisterciense, el P. Mro. Fr. Adriano de Huerta....,* tomo primero, Joseph de Navas, Burgos, 1791, p. 54.

[10] Flisfisch, M. I. trad. y Vv. Aa. intr., *Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales,* Trotta, Madrid, 2003, p. 27.

[11] Flisfisch, M. I. trad. y Vv. Aa. intr., op. cit., p. 16. Hildegarda consiguió el apoyo de san Bernardo, quien era entonces una de las figuras más importantes dentro de la Iglesia. Un punto en común entre ambos autores es la importancia de la virginidad y su relación con la música. Esta relación también se trasluce en los escritos de la santa, destacando la asociación que realiza entre la virginidad y los cánticos

escritos y en sus composiciones litúrgicas a María como la materia prístina (*Symphonia* 10, vv. 6; *Symphonia* 54, vv. 21-23) fecundada por la acción vivificante del Espíritu Santo o primer movimiento circular del cosmos[12]. Esta fecundación tiene como resultado el misterio de la Encarnación[13] y también es expresada en términos musicales:

> «Pues tu vientre tuvo el goce,
> cuando toda la sinfonía celestial
> resonó desde ti» (*Symphonia* 56, vv. 19-21)[14].

> «Amadísimo Hijo, a quien engendré en mis entrañas
> por la fuerza de la envolvente rueda
> de la santa divinidad,
> que me ha creado […]
> y ha plantado en mis entrañas
> toda clase de música
> en toda multitud de tonos» (*Symphonia* 71, vv. 1-9)[15].

Tal y como puede observarse, estos textos marianos trascienden la narración evangélica y se centrar en exaltar a María *per se* en virtud a su maternidad divina, relacionándola con la música cósmica que, al igual que ella, proviene de Dios. Como no podría ser de otra manera, María se encuentra bien presente en las primeras imágenes conservadas que incluyen ángeles ya inequívocamente músicos. Se trata de miniaturas a página completa que representan la Gloria de la Jerusalén celeste, donde los ángeles músicos acompañan los coros de apóstoles, profetas, santos, mártires, vírgenes y bienaventurados que entonan el cántico nuevo en torno a Cristo en Majestad y su madre María, también entronizada. Así ocurre en los ya citados manuscritos del *De civitate Dei* conservado en la Biblioteca Laurenciana (inicios del s. XII) y en el *Salterio de Gloucester* (primer cuarto del s. XIII) [fig. 11]. Como ya se ha señalado, son imágenes conceptuales, caracterizadas por la ausencia de referentes espaciales y temporales y

---

de la Jerusalén celeste al comentar el pasaje de los 144.000 vírgenes del Apocalipsis (*Scivias* 2, 5; PL CXCVII, col. 481).

[12] Para Hildegarda el Espíritu Santo es la entidad que insufla la vida y el primer movimiento del cosmos (*Symphonia* 8, vv. 1-3); un cosmos basado en el movimiento circular (*Symphonia* 4, vv. 1-4; *Symphonia* 71, vv. 3-4) cuyo origen se halla en la voluntad divina (*Symphonia* 70, vv. 10-14). Dicha concepción cósmica resulta muy semejante a la existente en la *Jerarquía Celeste* del Pseudo Dionisio Aeropagita (s. V-VI), que a su vez es una de las primeras fuentes donde se menciona la actividad canora de los ángeles.

[13] Hildegarda incluso llega a realizar un interesante paralelismo entre la Encarnación de Cristo a través de la Virgen María, los cánticos celestes de alabanza a Dios y la música litúrgica. Para ella el nexo de unión entre todas estas ideas es justamente el Espíritu Santo (*Liber epistolarum* 47; PL CXCVII, col. 221).

[14] *«Venter enim tuus gaudium habuit / cum omnis celestis symphonia / de te sonuit»*. Flisfich, M. I. trad., op. cit., p. 309.

[15] *«O fili dilectissime, / quem genui in visceribus meis / de vi circueuntis rote / sancte divinitatis, / que me creavit […] / et in visceribus meis / omne genus musicorum in omnibus tonorum constituit».* Flisfich, M. I. trad., op. cit., p. 391.

organizadas de acuerdo con conceptos mentales, conformando diagramas esquemáticos. La clara disposición jerárquica de las figuras permite describir un camino de salvación que parte de los santos y mártires, continúa por María mediadora de la humanidad ante Dios y llega al propio Cristo en Majestad, rodeado de las angélicas armonías que visualizan la perfección de la creación divina. Entre ellas destaca la miniatura correspondiente a la última de las visiones del *Scivias* de Hildegard (*Hildegardiskodex*, ca. 1.180, fol. 229r), donde los coros de los ángeles y los bienaventurados acompañan a una Virgen figurada ya como una Reina de los Cielos, con su corona, orbe y el cetro, [fig. 10]. Con esta sencilla imagen conceptual se quería visual la compleja narración de Hildegarda, repleta de implicaciones teológicas y construida en torno a la *Symphonia de sancta Maria* que se entona continuamente en los cielos:

> *«Deinde vidi lucidissimum aerem, in quo audivi in omnibus praedictis significationibus mirabili modo diversum genus musicorum in laudibus civium supernorum gaudiorum [...] Et sonus ille ut vox multitudinis in laudibus de supernis gradibus in harmonia symphonizus, sic diccebat: O splendissima gemma, serenum decus solis tibi infusum est, fons saliens de corde Patris, qui est unicum Verbum ejus per quod creavit mundi primam materiam [...]. O tu suavissima virga frondens de stirpe Jesse, o quam magna virtus est quod divinitas in pulcherrimam filiam aspexit, sicut aquila in solem oculum suum figit cum supernus Pater claritatem virginis attendit, quando verbum suum in ipsa incarnari voluit. Nam in mystico mysterio Dei illustrata mente virginis, mirabiliter clarus flos ex ipsa virginde prodiit»* (*Scivias* 3, 13; PL CXCVII, col. 729-730).

La imagen conceptual diagramática de los coros de bienaventurados de la Jerusalén celeste y sus complejas connotaciones salvíficas había surgido en el seno de la intelectualidad eclesiástica, destinada a un reducido grupo de privilegiados. Normalmente, cuando se trataba de evocar la redención humana en la decoración de las portadas y los muros de los templos, se recurría a programas visuales más directos, donde se pudiera hacer hincapié en la narración evangélica y en las historias de la Virgen y Cristo. Hubo que esperar hasta el siglo XIV para que la música de los ángeles se insertara claramente en la imagen mariana. En ello jugó un papel el cambio de espiritualidad llevada a cabo por las órdenes mendicantes en el medio urbano, quienes humanizaron y emocionalizaron el discurso religioso[16]. Este nuevo panorama impulsó el

[16] Este fenómeno contaba con importantes precedentes como san Anselmo de Canterbury, quien, a mediados del siglo XI escribió su tratado *Cur Deus homo?*, llegando a la conclusión de que era necesario que Dios participara de la condición humana para lograr que la humanidad se salvase. Vauchez, A., *La espiritualidad del occidente medieval: (siglos VIII y XII)*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 73 (1ª ed. Presses Universitaires de France, 1975). De esta manera, la llamada teoría de la *satisfacción* ofrecía una

desarrollo de un renovado culto mariano y la creación de una rica literatura hagiográfica y devocional, que narraba la historia de Cristo y su madre María con todo lujo de detalles y anécdotas. Una vez más cabe destacar el importante papel de obras como la *Leyenda dorada*, donde además se citan autores eclesiásticos como argumento de autoridad. Es de suponer que los sermones de los oficiantes también contribuyeron a transmitir un mundo de implicaciones teológicas hasta entonces desconocidas por muchos fieles. Seguramente, en muchos casos se utilizarían las imágenes como recurso explicativo. La existencia de esa rica tradición literaria, oral y visual en la que se mostraba la participación de la música celeste en los episodios evangélicos, fomentó la inclusión del ángel músico en los diferentes tipos conceptuales marianos durante la llamada Baja Edad Media. Probablemente, al menos en principio, la inclusión de la música angélica en la imagen mariana cumplía un papel simbólico, evocando conceptos teológicos tan importantes como la armonía cósmica, la naturaleza divina de Cristo, la redención de la humanidad, y la constante presencia de Dios en el plan de salvación humana trazado desde el principio de los tiempos. Ello no quiere decir que la tradición cultural no acabara convirtiendo la figura del ángel músico en un recurso de gran valor decorativo y/o compositivo.

El sistema *Iconclass* ordena esta amalgama de imágenes marianas atendiendo a la postura de la Virgen −entronizada, de pie o sentada sobre el suelo−, al ámbito espacial de representación −en la tierra o en el cielo−, y a otros particulares que atañen a la relación que mantienen madre e hijo, como por ejemplo la lactancia materna. En todas ellas, la inclusión de las angélicas armonías contribuye a la glorificación de Cristo y su madre en un espacio y un tiempo más allá de los límites de la existencia humana. En la imagen conceptual de la Virgen María suelen primar los instrumentos de sonoridad suave e íntima o *música baja*, especialmente los cordófonos y el órgano portátil en calidad del instrumento litúrgico por excelencia, sin olvidar el canto angélico, muy importante en la producción artística franco-flamenca y germánica. En ciertas ocasiones

explicación racional a la encarnación de Cristo. Se abre así el camino a una nueva religiosidad en la que lo que prima es el elemento afectivo y voluntarista y que encuentra su máxima expresión en los escritos de san Bernardo de Claraval. Sin embargo fue el franciscanismo quien hizo de la devoción a la humanidad de Cristo y de su imitación el elemento central de su experiencia religiosa. Véase Balderas Vega, G., *Jesús, cristianismo y cultura en la Antigüedad y en la Edad Media*, Universidad Iberoamericana, México, 2007, p. 508. En este punto también cabe mencionar el proceso de vulgarización y popularización de los modelos culturales antes reservados a la aristocracia, lo cual se tradujo en una simplificación y esquematización de las formas y en una progresiva penetración de los valores puramente afectivos en el contenido. Duby, G., *Hombres y estructuras de la Edad Media*, Siglo Veintiuno, Madrid, 1977, p. 201. Sobre la relación entre esta nueva espiritualidad y la proliferación de la música angélica en la imagen mariana, véase Rodríguez Suso, M. C., op. cit., pp. 14-17.

también se observa la presencia de los grandes aerófonos, si bien casi siempre aparecen provistos de orificios digitales o mecanismos de modificación del sonido que hacen de ellos instrumentos melódicos. Cuando esto ocurre, la imagen se reviste de un carácter más ceremonial, posiblemente con la intención de exaltar a María como Reina de los Cielos. En los siguientes capítulos trataremos de desentrañar cuáles son los principales tipos marianos que incluyen la música angélica, así como las posibles razones de dicha inclusión. En primer lugar, analizaremos la imagen de la Virgen con el Niño con sus principales tipos y variantes: entronizada (*Iconclass* 11F42), *Maestà* (*Iconclass* 11F621), de la Humildad (*Iconclass* 11F43131), de pie (*Iconclass* 11F41), representada en el cielo o sobre las nubes (*Iconclass* 11F5) y la Virgen de la leche (*Iconclass* 11F41231; *Iconclass* 11F726). Seguidamente trataremos la inclusión de los ángeles músicos en la figura de María sin el Niño y su relación con la Inmaculada Concepción (*Iconclass* 11F232).

IV. I. LA VIRGEN CON EL NIÑO

La Virgen con Cristo niño en brazos o sobre las rodillas es, sin duda, la imagen conceptual que con mayor frecuencia incluye la presencia de la música angélica. La principal dificultad que presenta su estudio es el problema de la clasificación de los tipos marianos, ya que en algunos casos estos se entremezclan y dan lugar a figuraciones de difícil clasificación, como suele ocurrir en las representaciones de la Virgen de la Leche. Es por ello que en este apartado trataremos la imagen de la *Maria Lactans* en último lugar, ya que se trata de un tipo transversal que puede superponerse fácilmente sobre otras representaciones de la Virgen como madre de Cristo.

1. La Virgen con el Niño entronizada

El tipo de la Virgen entronizada (*Iconclass* 11F42) se halla destinado a mostrar el privilegio real de María debido a su importante papel como madre de Dios hecho hombre. En ocasiones, la exaltación de la Reina de los Cielos también se realiza en términos musicales, incluyéndose la música de los ángeles. Una obra interesante es el frontal de altar de la Iglesia de Santa Úrsula en Colonia, datada hacia el 1.170 y conservada en el Schnütgen Museum de Colonia (Inv.-Nr. G 564). En su centro muestra a la Virgen María con el Niño entronizada, coronada y encerrada en una mandorla

tetralobular que es flanqueada por cuatro ángeles que hacen sonar diversos instrumentos de cuerda: un salterio de doble ala, una guitarra medieval, un cordófono frotado con arco apoyado sobre el hombro y un arpa portátil [fig. 267]. Las pinturas no son, lógicamente, del siglo XII, sino que han sido datadas en el siglo XIV[17] o, según la opinión más extendida actualmente y refrendada por el propio museo, hacia 1.420. Los últimos estudios han señalado también una importante restauración de 1.884 que seguramente explicaría las peculiaridades de las figuras, las cuales están delineadas en negro y presentan color únicamente en rostros y manos. Por todo ello es difícil saber a ciencia cierta cómo era la decoración de este frontal a inicios del siglo XV y, mucho más aún, cuál fue su aspecto original en el siglo XII y si ya incluía algún elemento musical. Se ha sugerido incluso la posibilidad de que, en un principio, en el centro apareciera Cristo, en cuyo caso seguramente lo haría como Pantócrator y rodeado del Tetramorfos en lugar de ángeles músicos[18]. Así pues, aunque esta obra no es un ejemplo temprano de la inclusión de la música celeste en la imagen de la Virgen, sí que puede servir para ilustrar el cambio de espiritualidad operado durante los siglos XIV y XV y la gran importancia religiosa que adquirió desde entonces la figura de la Virgen, convirtiéndose en el centro de todas las plegarias.

Todo apunta a que las primeras imágenes marianas con ángeles músicos surgen en área sienesa hacia el 1.330, aproximadamente en el mismo momento en el que las primeras asunciones enriquecidas con música celestial –exceptuando la de la Catedral de Vitoria– también fueran gestadas allí. Coincide esta época con el auge del tipo iconográfico de la *Maestà* (*Iconclass* 11F621: *'Regina Coeli', 'Regina Angelorum', 'Maestà' ~ Madonna*), esto es: la Virgen con el Niño entronizada y acompañada de santos y santas, uniéndose a ellos frecuentemente los ángeles. Es este el momento en el que las ciudades de la Toscana, orgullosas de su independencia política y económica, buscan en la *Madonna* a su protectora. Los gobiernos cívicos encargan entonces grandes frescos y tablas con la imagen de la Virgen María y el Niño rodeados de los patriarcas, profetas y santos y santas que gozaban de la devoción local. Estas obras, inauguradas con grandes fiestas urbanas en las que también participaba la música[19], eran realizadas por los mejores

[17] Hammerstein la data a inicios del siglo XIV. Hammerstein, R., *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters,* op. cit., p. 224.
[18] Hammerstein también señala este paralelismo. Véase ibid.
[19] Uno de los casos más famosos es, sin duda, las fiestas cívicas celebradas en Siena con motivo del emplazamiento de la Maestà de Duccio en la Catedral de la ciudad en 1.311. Según las crónicas, la tabla fue llevada hasta el templo en una gran procesión en la que participaron todos los ciudadanos portando antorchas, mientras sonaban las campanas y se cantaba el Gloria. Gracias a los libros de cuentas, se sabe

artistas del momento, los cuales se esforzaron por introducir en ellas las últimas novedades pictóricas en iconografía, composición, modelado plástico y perspectiva. Una de estas novedades fue poner instrumentos musicales[20] en manos de los ángeles adorantes que aparecen de perfil o de espaldas al espectador. Estos no sólo tenían un gran valor decorativo, sino que también remitían a una nueva espiritualidad que, sin desdeñar la teología antigua, gustaba recrearse en los aspectos más humanos, anecdóticos y emotivos de los personajes sacros, tal y como puede observarse en la literatura piadosa de la época. Su presencia evoca también la vida musical de los ambientes urbanos y su participación en las procesiones religiosas y otras celebraciones paralitúrgicas, aunque ello no quiere decir que necesariamente fueran estos los instrumentos que se tocaban en tales ocasiones. Aparte de su gran atractivo visual, el instrumento es un objeto tridimensional que ayuda a la construcción visual del espacio en un momento en el que lograr la perspectiva mimética era el caballo de batalla de la pintura toscana y la manera mediante la cual el pintor mostraba su pericia técnica. Entre los ejemplos más tempranos[21] destaca *La Maestà* del sienés Ambrogio Lorenzetti pintada para la iglesia agustiniana de San Pietro all'Orto en Massa Marittima (ca. 1335) [fig. 24], una de las primeras –si no la primera– en incluir la música angélica. En su iconografía llaman la atención las alegorías de las tres virtudes teologales –Fe, Esperanza y Caridad– aposentadas en los diferentes niveles de una escalinata en cuya cima se encuentra la Virgen con su hijo en brazos y las mejillas muy juntas. A ambos lados de la escalinata, casi en primer plano, se sitúan simétricamente cuatro ángeles músicos. Los dos de atrás tocan un salterio trapezoidal y el laúd[22]; y los dos de delante tañen sendos cordófonos frotados con arco y apoyados sobre el hombro, muy similares a los representados en ese momento por Giotto y su escuela. El instrumento de cuerda es representado, al mismo tiempo por su anverso y reverso, dejando ver toda una serie

que las autoridades urbanas pagaron a cuatro músicos para el evento. Kempers, B., «Icons, altarpieces and civic ritual in Siena Cathedral», en Hanawalt, B. A. y Reyerson, K. L. ed., *City and spectacle in Medieval Europe*, University of Minessota Press, Minneapolis, 1994, p. 110.

[20] Los ángeles de la pintura del *Quattrocento* suelen portar toda una serie de objetos simbólicos como incensiarios, libros, platos y jarrones con flores que cumplen la misma función espacial y compositiva que los instrumentos musicales. No obstante, los instrumentos pronto se evidenciaron como los más idóneos para construir el espacio tridimensional, una ventaja pictórica a la que cabe añadir toda una serie de implicaciones teológicas relacionadas con la música celeste.

[21] Algnos de ellos han sido recogidos por Luca Seravalle en su catálogo. Véase Serravalle, L., op. cit.

[22] Fabio Galgani lo identifica como guitarra medieval –él lo designa como cítola, aunque esto no sería lo más apropiado– o laúd. Debido a las dimensiones de la parte de la caja sonora que queda visible, me inclino más por éste último. Galgani, F., *Gli strumenti musicali nella Maestà di Ambrogio Lorenzetti a Massa Marittima. Analisi storica e ricostruzione*, Massa di Marema. Centro Studi Storici Agapito Gabrielli, Massa Maritima, 2000, p. 36. La publicación incluye la reconstrucción de los cuatro instrumentos.

de detalles: caja sonora oblonga con los bordes redondeados y el fondo plano, con sus oídos en forma de c, su puente y su cordal bien representados; mástil corto con detalles decorativos en taracea, clavijero plano con cinco clavijas dispuestas sobre él y otra más en el lateral en la que se anuda una sexta cuerda que, al no pasar por el diapasón, hace las veces de bordón. Este tipo de instrumento, experimentó múltiples cambios a lo largo del siglo XIV hasta que, a finales del siglo XV dio lugar a la vihuela de arco, caracterizada por las escotaduras de su caja armónica. El interés por ofrecer aquí una descripción tan exhaustiva tal vez esté relacionado con el deseo de mostrar las últimas tendencias en construcción de instrumentos, contribuyendo a la "modernidad" de la tabla de Lorenzetti. Por otra parte, esta primitiva vihuela de arco juega un papel importante en la tridimensionalidad de la obra: se trata de un objeto que ocupa el espacio, situándose entre el espectador y el resto de personajes –vihuela de la derecha−, y entre los ángeles y las demás figuras –vihuela de la izquierda−. Su angulación marca, además, las líneas de profundidad que rigen la composición. Atendiendo a la presencia de las virtudes teologales, Sharon Dale ha relacionado la *Maestà* de Massa Maritima con la teología de san Agustín[23]. No sería, pues, extraño incluir la música celeste aquí, ya que, como ha quedado expuesto en el primer capítulo de esta tesis, san Agustín se interesó enormemente por la especulación musical y su relación con la aritmética y la teología, concibiendo incluso unas «almas bienaventuradas y santas» encargadas de recibir y transmitir la ley de Dios (mus. 6, 17, 58; PL XXXII, col. 1193). Dale observa en la tabla de Lorenzetti la visualización de la Jerusalén celeste según las ideas de san Agustín, siendo la *Madonna* la propia personificación de la ciudad de Dios[24]. Algo que tampoco resulta descabellado, pues, como ya se ha visto en el preámbulo teórico, uno de los elementos propios de la visualización del Paraíso es la música celestial.

No por caso, durante la segunda mitad del siglo XIV encontramos ángeles músicos en *Madonne* entronizadas de aquellos mismos autores que los incluyeron en otras imágenes marianas como la Asunción, la Coronación y, con algo menos de frecuencia, la Natividad. Destaca especialmente uno de los discípulos de Giotto, el florentino Bernardo Daddi (ca. 1.280 – 1.348), en torno a quien se formó toda una escuela de

[23] Dale, S., «Ambrogio Lorenzetti's 'Maesta' at Massa Maritima», *Notes in the History of Art,* 28, n. 2 (Winter 1999), pp. 8-9.
[24] Ibid., p. 9. Dale cita concretamente el *Enchiridion: «Hoc etiam promissum est resurgentibus sanctis, quod erunt aequales angelis Dei (Luc xx.36). Ita superna Jerusalem mater nostra, civitas Dei, nulla civium suorum numerositate, fraudabitur, aut uberiore etiam copia fortasse regnabit»* (enchir., 29; PL XL, col. 246).

colaboradores y seguidores. La tabla central de su ya citado *Políptico de San Pancrazio* (1.335-1340, Florencia, Galleria degli Uffizi) ya muestra a los ángeles músicos en primer plano, bajo la monumental figura de la Virgen con el Niño [fig. 268]. Nuevamente se observa la disposición simétrica de los instrumentos –esta vez una vihuela muy similar a la pintada por Lorenzetti[25] y el órgano portátil− que muestran a un mismo tiempo su anverso y reverso. Del mismo autor conservamos la tabla central del *Políptico del Carmine*[26], realizado por la misma época (ca. 1.340, Milán, Museo Diocesano), donde dos ángeles tañen sendas vihuelas de arco muy similares a las anteriormente vistas. Su alumno Puccio di Simone repitió el mismo esquema en su *Virgen con el Niño y ángeles* conservada hoy en Pasadena (ca. 1.350, Norton Simon Museum of Art) [fig. 269], prueba irrefutable de la transmisión de modelos iconográficos a través de las relaciones de aprendizaje y trabajo establecidas entre los artistas de la época. Aunque la vihuela parece ser el instrumento preferido de estas representaciones, pronto se introdujeron otros. Muy próxima a Bernardo Daddi es *La Virgen entronizada* de autor desconocido conservada en la Pinacoteca Nacional de Siena (primera mitad del s. XIV, n. de cat. 73)[27], en la que los ángeles tocan, además del órgano portátil y el salterio, dos chirimías. Algunos de los autores del Gótico internacional que también incluyeron la música angélica en este tipo iconográfico fueron Taddeo Gaddi (ca. 1.300 – 1.366), Antonio Veneziano (activo del 1.369 al 1.388), Spinello Aretino (ca. 1.350 –1.410), Niccolò di Pietro Gerini (documentado del 1.368 al 1.415), Agnolo Gaddi (ca. 1.350 – 1.396) y Gherardo Starnina (ca. 1.354 – 1.413), todos ellos inscribibles en la escuela florentina e influenciados de alguna manera por Giotto. A continuación citaremos algunas de las obras conservadas. Taddeo Gaddi, quien trabajó en el taller de Giotto del 1.313 hasta la muerte de su maestro en 1.337, pintó hacia 1.350 el Políptico de la Iglesia de Santa Felicita (Virgen con el niño, cuatro ángeles y los santos Santiago el Mayor, Juan Bautista, Lucas y Felipe), en Florencia, en cuya tabla central los ángeles ofrecen búcaros con flores a la Virgen entronizada y, en primer plano, tocan el órgano portátil y un doble aerófono de tubo recto y orificios digitales que probablemente evoca el *aulós* de la Antigüedad. Su discípulo, Antonio Veneziano, realizó una *Virgen con el Niño entronizada y ángeles* (ca. 1.384-1.386,

[25] Existen, sin embargo, pequeñas diferencias: los oídos de las vihuelas de Bernardo Daddi se encuentran en la parte superior de la caja y tienen el clavijero en forma de hoja, ligeramente inclinado −al menos en la de la derecha− respecto al plano de la caja sonora. Este último detalle organológico es realmente curioso y tal vez se deba a las dificultades de representar este instrumento en perspectiva.
[26] Los santos propios de la *Maestà* aparecerían en las tablas laterales del políptico.
[27] Imagen reproducida e instrumentos identificados en Seravalle, L., op. cit., Tav. 4.

Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum), en la que llaman la atención dos ángeles representados de cara al espectador cantando y tañendo un salterio trapezoidal y otro de media ala. De Spinello Aretino, discípulo de Taddeo Gaddi, conservamos una *Virgen con el Niño entronizada y ángeles* realizada entre 1.371 y 1.410 (Roma, Pinacoteca Vaticana, inv. 186) que incluye el laúd y la vihuela de arco, y otra *Madonna* homónima pintada hacia 1.384 (Harvard, Fogg Museum, inv. 1917.3) con los mismos instrumentos[28]. Niccolò di Pietro Gerini fue otro de los seguidores del revival de la escuela giottesca que se dio a finales de siglo. De él y de su taller, conservamos varias tablas con este tema[29]: citaremos aquí una conservada en el Fitzwilliam Museum de Cambridge (*Virgen y Niño*, ca. 1.404, Object Number 2018) −con salterio trapezoidal y laúd−; y otra realizada por su taller y actualmente en el Lindenau Museum de Altenburg (*Virgen entronizada con ángeles y santos*, ca. 1390-1395, inv.-Nr-68) –con los mismos instrumentos. Agnolo Gaddi, hijo de Taddeo Gaddi, también produjo varias *Madonne* entronizadas con ángeles músicos[30] representados de espaldas, con la particularidad de que la inclinación de éstos es tan mínima que apenas deja ver sus instrumentos. En la National Gallery of Art de Washington se conserva su políptico *Virgen entronizada con santos y ángeles* (ca. 1.380-1.390), donde se adivinan el laúd[31] y el salterio. Gherardo Starnina se formó con Antonio Veneziano y Agnolo Gaddi. Entre sus *Madonne* sobresale la *Virgen con el Niño y ángeles músicos* realizada hacia el 1.410 (Los Ángeles, J. Paul Getty Museum, inv. 82.PB.108) [fig. 270]. Contiene cuatro ángeles músicos a los pies de la Virgen, dos de espaldas al espectador y dos de frente. Los dos primeros prácticamente tapan con su cuerpo sus instrumentos: el laúd y una alargada guitarra medieval con mango curvado. Los que quedan detrás de ellos tocan un doble aerófono con cuatro orificios digitales –posiblemente la flauta doble, aunque no se observa el bisel− y una vihuela de arco. El tañedor de vihuela ha sido representado con la boca entreabierta y los ojos vueltos hacia el cielo, como si estuviera cantando al son del instrumento. Los ángeles cantores con música escrita también aparecen de manera muy ocasional en estas primeras obras italianas, como ocurre en la pintura de Gentile da

[28] En este caso, del laúd apenas queda visible un fragmento de su caja sonora, por lo que también podría tratarse de una guitarra medieval.

[29] Algunas de ellas se encuentran actualmente o han pasado por el mercado del arte. Trafalgar Galleries (Londres) conserva una *la Virgen con el Niño entronizada*. *La Virgen con el Niño con los santos Pablo, Esteban(?) y Antonio Abad, tres santas mártires y cuatro ángeles músicos* se vendió en Sotheby's (Londres) el 06/12/2006 como lot. 27. Ambas obras presentan dos ángeles músicos que tocan el salterio trapezoidal y la vihuela de arco.

[30] Existe al menos otra Virgen con el Niño y ángeles músicos realizada hacia el 1.390 y conservada en una colección particular. En la obra los dos ángeles del primer plano tocan el salterio y la vihuela de arco.

[31] El instrumento presenta clavijero doblado hacia atrás, algo típico de los laúdes, mientras que la guitarra medieval suele tenerlo en forma de hoz.

Fabriano (ca. 1.370 −1.427). Gentile realizó su tabla *Virgen con el Niño y ángeles músicos* hacia 1.405-1.410, en un periodo de su vida marcado por su traslado de Venecia a las regiones de Las Marcas y a Umbria, aunque algunos lo ubican al final de su estancia florentina (ca. 1.424-1.425) debido a su composición volumétrica que indicaría la influencia de Massaccio. La obra proviene de la Iglesia de San Domenico en Perugia y actualmente se conserva en la misma ciudad, en la Galleria Nazionale dell'Umbria. La tabla muestra un lenguaje artístico diferente al de las obras florentinas ya vistas, pues la figura de la Virgen se sienta sobre un trono vegetal mediante el cual parecen fusionarse las iconografías de la Virgen entronizada y la Virgen de la Humildad. Del fondo dorado emergen, apenas visibles, dos ángeles que sostienen la corona y otros cuatro que portan lirios[32], símbolos del privilegio real de María y de su pureza, respectivamente. Bajo los pies de la Virgen queda la hierba de un prado florido y diminutos ángeles que sostienen una larga cartela con música escrita en notación cuadrada y el texto cantado del *Regina coeli laetare alleluia*[33], una conocida antífona mariana asociada al tiempo pascual en la que se felicita a la Virgen por la resurrección de su hijo –no por caso Cristo niño sostiene una granada en sus manos como símbolo de fertilidad pero también como prefiguración de su Pasión. De Gentile conservamos una obra muy similar, actualmente en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York conocida como *Madonna Davis* (ca. 1.410) [fig. 271] que sigue el mismo esquema compositivo –exceptuando el detalle de la granada− y reproduce la misma partitura, con el añadido de que sobre los brazos del trono aparecen dos angelitos tocando el arpa de mano y el órgano portátil. Gentile también realizó al menos una obra en la que la música celeste proviene de los instrumentos de los ángeles, si bien lo hizo con un planteamiento muy original. Se trata de la *Virgen con el Niño y san Nicolás, santa Catalina de Alejandría y un donante* para la Iglesia de san Niccolò en Fabriano (ca. 1.395, Berlín, Staatliche Museen, Gemäldegalerie) [fig. 272], una de sus primeras pinturas, encargada para la Iglesia de San Nicolás o Santa Catalina en Fabriano antes de su marcha a Venecia. Nuevamente, la escena acontece en un prado. Tras el trono de la Virgen, se alzan dos árboles repletos de angelitos coronados y pintados con el color rojo –asociado a los serafines– que tocan sus instrumentos de oro. El árbol de la izquierda, un roble, contiene aquellos de sonoridad suave o "música baja": el arpa, el laúd, el

[32] Slawomira Żerańska-Kominek ha señalado estós particulares de la composición, apenas visibles por el mal estado de la obra. Żerańska-Kominek, S., «Bird-like angels making musik in Mary's Garden: Gentile da Fabriano's Madonna and Child with saints», *Music in Art*, 37, 2012, p. 180.

[33] A pesar del mal estado de conservación, todavía puede leerse su inicio: *[Regi]na celi leta[r]e [quia quem maruisti] Portare Alleluja resurrexit dicut dixit alle[l]uja [o]ra pro [nobis]*.

salterio, el órgano portátil, la guitarra medieval, el rabel y el pandero. El árbol derecho, un laurel, muestra otros de mayor intensidad o "música alta": tres chirimías, una bombarda, una rueda de campanas −*Zimbelstern*− accionada con la mano, un par de nácaras y una gaita. Slawomira Żerańska-Kominek ha interpretado estos árboles como como el árbol del conocimiento y el árbol de la vida creados por Dios en el jardín del Edén (Gen, 9); y a sus ángeles como una alusión al canto de los pájaros, manifestación metáfora terrena de los cánticos angélicos que continuamente alaban a la Virgen en el Paraíso celeste[34]. Para ello cita algunos textos poéticos medievales en los que se aprecia esta bella metáfora sonora:

> «Luego entré en el jardín [...] y, cuando estuve dentro, me regocijé lleno de alegría. Creedme, pensé que estaba realmente en el paraíso terreno. El lugar era tan delicioso que parecía pertenecer al mundo espiritual [...]. Había muchos pájaros cantores, reunidos todos juntos, por todo el jardín. [...] Estos pájaros que describo llevaban a cabo un bello servicio: cantaban una canción como si fueran seres espirituales. Sé bien que cuando los oí me llené de alegría, pues un hombre mortal nunca ha oído una melodía tan dulce. Era tan dulce y hermosa que no parecía la canción de un pájaro; podría compararse más bien con la canción de las sirenas del mar, quienes tienen el nombre de sirena debido a sus claras, puras voces» (Guillaume de Lorris, *Le Roman de la Rose,* ca. 1.230, vv. 635-678)[35].

> «Vi un jardín, lleno de ramas floridas,
> sobre un río, en un arroyo verde, [...]
> con flores blancas, azules, amarillas y rojas, [...]
> En cada rama escuché cantar a los pájaros,
> con voz de ángeles en armonía; [...]
> De instrumentos de cuerda acordados,
> oí tañer una dulzura tan arrebatadora,
> que Dios, el hacedor y señor de todo,
> creo que nunca había escuchado mejor.
> El mismo viento, que no podría ser menor,
> producía en las verdes hojas un suave sonido
> que acordaba con la canción de las aves en el aire»

[34] Żerańska-Kominek, S., op. cit., pp. 177-190. Cabe añadir que, en la tradición cristiana, el Paraíso terrenal es atributo de la Virgen María, considerado como su lugar de residencia a partir de la interpretación de ciertos versículos del *Cantar de los Cantares* (Ct 4, 12). Véase Żerańska-Kominek, S., op. cit., p. 183-184.

[35] Texto citado en Żerańska-Kominek, S., op. cit., p. 186. Extraído de la edición inglesa Dahlberg, C. trans., *The Romance of the Rose,* Princenton University Press, Princenton, N.J, 1995, p. 39. El texto ha sido traducido aquí al español pero comparándolo previamente con el poema francés, consultado en la edición Didot, F., *Le Roman de la Rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meung. Nouvelle édition revue et corrigée,* Libraire de Firmin Didot Frères, Fils et Cte, Paris, 1864, pp. 21-22. En el texto francés no se habla explícitamente de ángeles sino el de *espéritables: «Tant estoit li leus déleitables, / qu'il sembloit estre espéritables»* (vv. 641-642); término que se ha intentado respetar en esta tesis, traduciéndolo como «seres espirituales».

> (Geoffrey Chaucer, *Parlament of Foules,* segunda mitad del s. XIV, vv. 183-203)[36].

Slawomira ha explicado la posición central de los ángeles tañedores de órgano portátil y la rueda de campanas atendiendo a razones simbólicas. El órgano portátil se asocia frecuentemente con la iconografía mariana y también suele representar la idea de la armonía y las proporciones armónicas del universo; mientras que la inusual representación de la rueda de campanas[37], tendría un análogo significado, aludiendo ambos a la concordancia armónica de los instrumentos contenidos en ambos árboles[38]. La estudiosa también se detiene en la importancia simbólica del número de ángeles contenidos en cada árbol, 7; la misma cantidad de músicos angélicos que aparecen a los pies de las *Madonne* de Gentile[39].

Poco antes de la muerte de Gentile, Masaccio realizó su *Virgen con el Niño entronizada y cuatro ángeles* como tabla central de un gran retablo conocido como *Políptico de Pisa,* ejecutado para la capilla del notario Giuliano di Colino en la iglesia carmelita de dicha ciudad (1.426, Londres, National Gallery) [fig. 273]. La tabla sigue el esquema compositivo tradicional, aunque en ella ya se aprecia las innovaciones renacentistas, como la volumetría casi escultórica de las figuras y el uso de un único punto de fuga. Los dos ángeles músicos aparecen sentados a los pies de la Virgen, ocupando el espacio entre ésta y el espectador. Tañen sendos laúdes, vistos desde ambos lados gracias al magistral estudio perspectivo. Uno de ellos alza la cabeza, tal vez a punto de empezar a cantar, mientras que el otro la baja, atento al sonido de las cuerdas. No mucho después, otro artista del primer Renacimiento, Fra Angelico, produjo su famoso *Tabernaculo de los Linaioli* (1.432-1.433, Florencia, Museo Nazionale di San Marco), encargado por el gremio de trabajadores del lino para su sede en dicha ciudad. Su panel central es una original Maestà, ya que esta vez los ángeles no se encuentran a los pies de la Virgen, sino que lo enmarcan. Mientras que la figura de la *Madonna* es maciza y algo rígida, los

[36] Texto citado en Żerańska-Kominek, S., op. cit., p. 186. Extraído de la edición inglesa Benson, L. D., *The Riverside Chaucer: Parliament of Fowls,* Houghton Mifflin Co., Boston, 1987 (3ª ed.), pp. 387-388.
[37] Slawomira señala que la rueda de campanas era, normalmente, un registro del órgano que se accionaba mediante un pedal, produciendo un tintineo continuo. La estudiosa cita como uno de los pocos ejemplares de *Zimbelstern* manual un ejemplar conservado en el Museo Nacional de Historia ubicado en el Castillo de St. Fagans en Wales. Żerańska-Kominek, S., op. cit., p. 190, nota al pie 27.
[38] Żerańska-Kominek, S., op. cit., p. 187.
[39] Ibid., pp. 187-188. Sin decantarse por ninguna opción, la autora recuerda que el número 7 se encuentra relacionado con las siete trompetas del Apocalipsis, las siete virtudes, los siete dones del Espíritu Santo, los siete gozos y los siete dolores de la Virgen, las siete esferas celestes, entre otros, a los que podría añadirse los siete días de la creación del mundo, incluido el jardín del Edén.

diez ángeles músicos aparecen mucho más flexibles y muestran poses muy diversas al tiempo que hacen sonar sus instrumentos orientándolos hacia la Virgen: aerófono cónico de tubo corto con orificios digitales –probablemente una chirimía–, pandero con sonajas, trompeta en "s", un cordófono frotado apoyado sobre el hombro con caja piriforme, tres cuerdas y clavijero en forma de hoz –tal vez la representación de un rabel–, órgano portátil, címbalos, salterio, otro pandero visto desde el reverso, otra trompeta en "s" y un tambor cilíndrico de doble membrana [fig. 274]. Como puede observarse, durante el periodo que media entre las últimas décadas del siglo XIV y las primeras del siglo XV se produjeron tanto polípticos con multitud de santos como tablas de formato más reducido y carácter más íntimo pobladas por unos pocos personajes en torno a la Virgen.

Ian Woodfield, uno de los pocos estudiosos que ha intentado explicar la génesis de este tipo iconográfico, ofrece una curiosa explicación para las imágenes de la Virgen con el Niño entronizada realizadas a principios del siglo XV. Según Woodfield, los tronos de estas obras son magníficas estructuras góticas adornadas con numerosos pináculos, torrecillas y repisas sobre los que pueden aparecer ángeles músicos con el objeto de ofrecer una alabanza musical a María y su hijo. Debido a la creciente influencia del Renacimiento italiano, estos elaborados sitiales habrían dado paso a un tipo de silla mucho más simple, mientras que los ángeles músicos, visualizados ahora en una escala similar a la de la *Madonna*, eran demasiado grandes para ser colocados sobre el trono y por ello se optó por disponerlos arrodillados ante él o flanqueándolo[40]. Es cierto que los ángeles músicos suelen aparecer muy cercanos al trono de María y que existen imágenes en las que se posan sobre éste como si fueran aladas esculturas de carne y hueso. Es el caso de la *Virgen con el Niño entronizada con el donante Vulciano Belgarzone di Zara* (Niccolò di Pietro Veneziano, ca. 1.394, Venecia, Gallerie dell'Accademia) donde dos ángeles forman parte del trono de María y tañen sendas guitarras medievales de caja alargada y mango en forma de hoz. En la parte superior, las diminutas figuras del arcángel Gabriel y la Virgen se apoyan en los salientes del respaldo y, tras éste, surgen los bustos de angélicos tañedores de salterio, órgano portátil y laúd o guitarra medieval [fig. 275][41]. En ocasiones, el sitial desaparece y los ángeles

[40] Woodfield, I., op. cit., p. 74.
[41] Durante el siglo XV, existen muchas otras obras en las que los ángeles músicos se posan sobre el trono de la Virgen. Citemos por ejemplo: la *Virgen de Mosén Sperandeu de Santa Fe* del llamado Maestro de Lanaja (1438-1439, Madrid, Museo Lázaro Galdiano), el tríptico de la *Virgen con el Niño entre los santos Amelio, Lorenzo, Albino y Amico* (1458, Turín, Galleria Sabauda), la tabla central del políptico realizado

siguen flanqueando a la *Madonna* como tema decorativo, apareciendo en el marco de los retablos y las entrecalles de los trípticos, tal y como se ve en el ya mencionado Tabernáculo de los lineros de Fra Angelico[42]. No obstante, si bien resulta indiscutible la presencia de ángeles músicos labrados como tema decorativo en las cátedras, sillas de coro e incluso en la rejería de las iglesias góticas, sus primeras inclusiones en la imagen mariana denotan un interés espacial que, por fuerza, los ubicaba en la parte inferior del cuadro, ocupando el lugar entre el espectador y la *Madonna*. Posteriormente fueron introduciéndose otras variantes en la colocación de los ángeles. De esta manera, los ángeles músicos también pueden aparecer posándose en el sitial de María, asomándose por la parte superior del respaldo –una característica muy veneciana–, o dejándose ver por detrás del trono. Incluso pueden apiñarse junto a la Virgen hasta hacer desaparecer por completo su asiento, como es el caso de *La Virgen del Rosario,* tabla central del Políptico Malavolti, pintado por Giovanni di Paolo en 1.426 para la Iglesia de San Domenico en Siena (Castelnuovo Berardenga, Iglesia dei Santi Giusto e Clemente)[43].

El tipo iconográfico de la Virgen entronizada con ángeles músicos también fue cultivada en el área franco-flamenca y germánica. En un primer momento y a diferencia de la pintura italiana, los tipos conceptuales marianos con ángeles músicos preferidos en estos territorios fueron la Virgen con el Niño de pie y la Virgen de la Humildad. Por el contrario, la Virgen entronizada tardó algo más en introducirse. Los primeros ejemplos los hallamos en manuscritos, destacando la Virgen de la Leche entronizada del llamado *Misal de Turín-Milán,* que en realidad formaba parte de las *Très belles heures de Notre-Dame de Duc Jean de Berry* producidas por el taller de los hermanos van Eyck (ca. 1.380, Turín, Museo Civico d'Arte Antica, ms. 47) [fig. 276]. Se trata de una imagen destinada a visualizar el privilegio real de María, coronada aquí por los ángeles. Incluso

por Vincenzo Foppa para la destruida Catedral de Savona (1490, Savona, Oratorio di Nostra Signora di Castello), y la *Virgen con el niño* tallada por Francesco Filiberto di Alessandria para el Convento dei Capuccini en Valenza Po en la región del Piemonte (segunda mitad del s. XV, Torino, Galleria Sabauda). En no pocas ocasiones se los coloca detrás del reposabrazos, como ocurre en la *Virgen de los ángeles* de Enrique Estencop (1391-1392, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya) y el *Retablo de la Corona* de Tomás Giner y Arnaldo de Castellnou para la Iglesia de Santa María la Mayor de Erla en Zaragoza (ca. 1466).

[42] Otros interesantes ejemplos de esta práctica son *Altar de la Virgen del Rosal* de Martin Schongauer (1.473, Colmar, Iglesia de los Dominicos), con sus ángeles músicos tallados en la madera. Incluso la *Virgen de las rocas* de Leonardo da Vinci estaba originalmente rodeada por ángeles músicos que fueron pintados por miembros de su taller como Ambrogio de Predis, quien probablemente se encargó de pintar la tabla del ángel vestido de rojo con un laúd conservado en la National Gallery de Londres (ca. 1.490-1.499).

[43] Sus cuatro ángeles tocan el órgano portátil, el arpa, el salterio y la viuela de arco. El resto parece cantar, entreabriendo sus bocas.

el propio Cristo Niño recibe una corona triple que remite a la Santísima Trinidad. La escena es rodeada por un encuadramiento de ángeles músicos que tocan la guitarra medieval, la gaita, un cordófono piriforme frotado con arco con el clavijero doblado hacia atrás y un aerófono cónico con orificios digitales que posiblemente sea una chirimía. Las miniaturas decoran el *incipit* de la antífona *Salve sancta parens enixa puerper Regem qui coelum, terammque regit in saecula saeculorum...,* alusiva a la realeza de maría. La letra S que lo inicia también ha sido decorada con dos ángeles que tañen el arpa y el órgano portátil. Bastante más tardía es la miniatura del folio 37v del *Libro de Horas de Isabel la Católica* (ca. 1.450, Madrid, Real Biblioteca, II/Tesoro), atribuido a Guillaume Vrelant por algunos. La imagen muestra a la futura reina arrodillada ante la Virgen con el Niño. Próximos a María, aparecen dos angelitos flotantes que tañen el arpa y el salterio, mientras que a sus pies quedan otros dos de tamaño algo mayor que tocan el laúd y el órgano portátil [fig. 277]. Estas miniaturas son un buen ejemplo de la progresiva incorporación de la música angélica en el tipo mariano. Primero los ángeles músicos se limitan a enriquecer la imagen con un marco musical, posteriormente se introducen en la escena como etéreas figuras que flotan en torno a los personajes sacros y, finalmente y con el paso al arte monumental, llegan a adquirir un tamaño y una solidez similar al resto de los personajes representados.

El salto a la pintura sobre tabla debió acontecer en el segundo tercio del siglo XV. Desde un principio, se prefiere un número reducido de intérpretes, normalmente dos, que se agrupan a uno y otro lado del trono. En ellos resulta notable el dominio absoluto de los instrumentos de cuerda, del órgano portátil y del canto. Hans Memling (1.430 − 1.494) es probablemente el artista flamenco que más cultivó la inclusión de los ángeles músicos en la imagen mariana. Una de sus primeras obras en este sentido es la *Virgen con niño entronizada con dos ángeles músicos* pintada hacia 1.465-1.470 (Kansas-City, Nelson-Atkins Museum of Art). En ella ya se observan los recursos propios de Memling en estas imágenes: el fondo paisajístico −normalmente un *hortus conclussus* como alegoría de la virginidad de María−, los ángeles insertos de manera natural en el espacio y representados en una escala muy similar a los personajes sacros y la gran relevancia que de los instrumentos de cuerda –en este caso un laúd− y, con algo menos de frecuencia, el órgano portátil. Sin embargo, la primera pintura en la que Memling plasma su personal tratamiento de este tipo es la tabla central del llamado *Tríptico Donne*, encargado en 1.470 por Sir John Donne, soldado y diplomático de la corte de Gales (ca. 1.478,

Londres, National Gallery)[44] [fig. 278]. Llama la atención la interacción del Cristo niño con los ángeles músicos, ya que uno de ellos deja de tañer su instrumento –una vihuela de arco– y tiende una fruta al pequeño, detalle iconográfico que suele asociarse con la aceptación del sacrificio para redimir a la humanidad. Esta relación establecida entre el ángel músico con el pequeño Jesús llega a ser una constante en la pintura mariana de Memling, como se aprecia en la *Virgen con el Niño y ángeles* (ca. 1.480, Washington DC, National Gallery of Art)[45] y en la *Virgen entronizada con ángeles músicos* (ca. 1.480, Florencia, Galería de los Ufizzi)[46], donde este gesto queda bajo la atenta mirada de María. En la *Virgen y el Niño con un ángel, san Jorge y un donante* (ca. 1480, Londres, National Gallery) es el propio niño quien, sin dejar de posar la mano sobre las sagradas escrituras, tiende la mano hacia el ángel que toca el laúd en su dirección [fig. 279]. El esquema compositivo ofrecido por Memling tuvo gran éxito y fue tomado como modelo para otras representaciones similares de la virgen entronizada como el *Tríptico Sedano* (ca. 1.490-1.495, París, Museo del Louvre)[47] y la más novedosa *Virgen entre Vírgenes* (1.509, Ruán, Musée des Beaux-Arts)[48] [fig. 280], ambas de Gerard David (ca. 1.460 – 1523). También destaca la *Virgen con el Niño entronizada, con cuatro ángeles* de Quentin Massys (ca. 1495, Londres, National Gallery)[49], donde además la Virgen es coronada. Una de sus máximas expresiones es la anónima tabla central del gran *Políptico de la Vida de la Virgen* realizada hacia 1.500 para la Catedral de Évora en Portugal y conservada hoy en el museo de dicha ciudad [fig. 281]. Se trata de una magnífica Virgen en majestad coronada por los ángeles y rodeada de cantores e instrumentistas que tocan el laúd, el salterio, la vihuela de arco, la flauta dulce, el arpa y el órgano de pie. El retablo, de grandes dimensiones, influyó notablemente sobre la llamada pintura luso-flamenca. Otra obra flamenca interesante es un pequeño *Tríptico de la Virgen con el Niño entre ángeles músicos* producida en Amberes y conservada en la Capilla Castillo de la Mota en Medina del Campo, Valladolid (ca. 1.511), con ángeles que tocan el laúd y el rabel. Se ha discutido si la pintura pertenecería a Hans Memling o a Jan van Eyck, aunque en la actualidad se opta por considerarla obra de un artista desconocido. Igualmente cabe citar el tríptico de la *Sagrada familia con ángel músico, Santa Catalina de Alejandría y Santa Bárbara* del Maestro de Frankfurt (ca. 1.510-1.520, Madrid,

[44] Los ángeles tañen vihuela de arco y órgano portátil.
[45] Los ángeles tañen la vihuela de arco y un arpa de pie apoyada sobre el suelo.
[46] Los ángeles tañen la vihuela de arco y un arpa de pie apoyada sobre el suelo.
[47] Con laúd y arpa de mano.
[48] Con laúd y rabel.
[49] Con ángeles que tañen el laúd y el arpa.

Museo del Prado) [fig. 282][50] interesante por la importante presencia de san José, quien sostiene aquí un vaso con el vino que prefigura la sangre derramada de Cristo en su futuro sacrificio.

El tipo de la Virgen con el Niño entronizada no sólo es propio del área italiana y franco-flamenca, sino que también tuvo una gran presencia en toda Europa, incluyendo de manera muy especial la península hispánica. En el catálogo de retablos marianos tardomedievales en la Corona de Aragón realizado por Jordi Ballester i Gibert puede observarse el éxito de esta representación, que predomina claramente sobre los demás, mencionándose unas 96 obras, lo cual significa un 68% de las obras catalogadas por Ballester[51]. Los primeros ejemplares se datan a partir del 1.350 y muchos de ellos provienen del taller establecido por los hermanos Serra en Cataluña. Sirvan como ejemplo la *Virgen con el Niño* realizada como parte central de un retablo destinado a la Catedral de Tortosa (Pere Serra, ca. 1.385, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya) [fig. 283][52]. A finales del siglo XIV, este tipo se difunde por el resto de la Corona de Aragón y se adapta al gusto autóctono, observándose una interesante mezcla de influencias italianas y flamencas que da lugar a lo que conocemos como Gótico internacional. Resulta especialmente interesante el caso de la pintura valenciana de la primera mitad del XV, en cuyo seno surgen composiciones de gran originalidad y profundidad teológica como la cimera del famoso *Retablo del Centenar de la Ploma* de Valencia, atribuida normalmente a Marçal de Sax (ca. 1.420, Londres, Victoria & Albert Museum) [fig. 284]. En ella se aglutinan diversos tipos iconográficos conceptuales de la Virgen con el Niño: entronizada (*Iconclass* 11F421), ensalzada como Reina de los Cielos (*Iconclass* 11F621), y coronada por los ángeles, por Cristo y por el Espíritu Santo (*Iconclass* 73E795; *Iconclass* 73E792). A ellos se añade la representación de la Virgen de la Leche (*Iconclass* 11F41231; *Iconclass* 11F726), que, como veremos, a su vez puede evocar el nacimiento de Jesús y/o la Huida a Egipto de la Sagrada Familia. Junto a los ángeles cantores que leen un rollo de música escrita se observa un nuevo elemento: la

[50] Con un ángel que tañe el laúd.
[51] Ballester i Gibert, J., «Retablos tardomedievales con ángeles músicos procedentes del antiguo Reino de Aragón. Catálogo», op. cit. El gran éxito de este tipo iconográfico se evidencia en que, junto a obras realizadas para las principales sedes eclesiásticas, existen obras de carácter local.
[52] Otras Vírgenes entronizadas con ángeles músicos producidas por el taller de los hermanos Serra son la tabla central del *Retablo de los Gozos de la Virgen* de Abella de la Conca (ca. 1.375, Seu d'Urgell, Museu Diocesà d'Urgell), la *Virgen con el Niño* (segunda mitad s. XIV, Siracusa, Museo Nazionale di Palazzo Bellomo) y la tabla central del *Retablo de todos los Santos* (finales del s. XIV o inicios del XV, Barcelona, Museu Diocesà). Las imágenes de las obras y la descripción de los instrumentos que aparecen en ellas pueden verse en Ballester i Gibert, J., «Retablos tardomedievales con ángeles músicos procedentes del antiguo Reino de Aragón. Catálogo», op. cit., pp. 186-189.

presencia ocasional de aerófonos de música alta, normalmente chirimías, para magnificar a la madre de Dios. Mª Carmen Rodríguez Suso ha señalado la tendencia a exaltar de esta manera a la Virgen una vez entrado el siglo XV, observando en ello un mayor control de la religiosidad por parte de las autoridades políticas y eclesiásticas[53]. Efectivamente, a partir del 1.400 se observan pinturas donde la llamada música alta hace acto de presencia, como ocurre en *La Virgen y el Niño con ángeles* (s. XV, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya)[54] y una *Virgen y Ángeles* conservada en la Colección Parmeggiani (s. XV, Reggio Emilia)[55]. Ambas son de escuela aragonesa y presentan exactamente los mismos instrumentos musicales, destacándose dos chirimías y una trompeta en "s" o bastarda situadas tras el trono de María. La escuela aragonesa parece tener una predilección por incluir este tipo de instrumentos[56], como puede observarse en *María, Reina de los Cielos* de Blasco de Grañén, el llamado "Maestro de Lanaja" (1.437-1.439, Zaragoza, Museo de Bellas Artes) [fig. 285], donde, junto con los usuales cordófonos[57] aparecen una chirimía y una bombarda. Tal y como indica el título de la obra del Maestro de Lanaja y sin desdeñar la interpretación de Rodríguez Suso, la presencia de la música alta en estas imágenes parece ir asociada a la visualización del privilegio real de María, ya que en todas ellas la Virgen aparece coronada. Y aún más evidente resulta en el caso de la tabla central del retablo mayor de la colegiata de Santa María de Borja pintado por Nicolás y Martín Zahortiga (1.460-1.465, Borja, Museo Diocesano) que cuenta con seis chirimías [fig. 286]. En ella, se añaden a los pies de la Virgen un nutrido grupo de santas hilando y cosiendo, un tema que parece remitir al episodio apócrifo en el que las doncellas de Jerusalén hilan el velo del templo, recibiendo María en suerte el escarlata y el púrpura como prefiguración de su reinado en

[53] Rodríguez Suso, M. C., op. cit., pp. 31-33.

[54] Imagen reproducida en el catálogo de Jordi Ballester. La pintura incluye «diez ángeles músicos: cinco a la izquierda tañendo dos chirimías, una trompeta bastarda, un órgano portativo y una fídula; y cinco a la derecha, tres de ellos cantores con un libro de música y los dos restantes tañendo un arpa y un laúd». Ballester i Gibert, J., «Retablos tardomedievales con ángeles músicos procedentes del antiguo Reino de Aragón. Catálogo», op. cit., pp. 132-133.

[55] Imagen reproducida en el catálogo de Jordi Ballester. En ella se observan exactamente los mismos instrumentos que en el caso anterior. Ballester i Gibert, J., «Retablos tardomedievales con ángeles músicos procedentes del antiguo Reino de Aragón. Catálogo», op. cit., pp. 136-137.

[56] No obstante, también existen otros ejemplos de escuela valenciana como la tabla central del *Retablo dedicado a San Nicolás* iniciado por Jacomart y terminado por Reixach (s. XV, Barcelona, Insitut Amatller d'Art Hispànic) –con tres chirimías, cordófono frotado, arpa y laúd–; escuela mallorquina como la tabla central del Retablo de la Virgen atribuida a Rafael Moger (finales s. XV, Palma de Mallorca, Iglesia de la Santa Cruz) –con tres chirimías, laúd, arpa y canto–; y catalana como *La Virgen con el Niño* del Maestro de Son (segunda mitad s. XV, Museo de Lleida) –con laúd y trompeta en "s". Véase las imágenes en Ballester i Gibert, J., «Retablos tardomedievales con ángeles músicos procedentes del antiguo Reino de Aragón. Catálogo», op. cit., pp. 161, 169 y 189.

[57] Estos cordófonos son: rabel, guitarra medieval, vihuela de arco, arpa de mano, órgano portátil y laúd. Cabe señalar que los primeros cuatro son tañidos por ángeles aposentados sobre el trono de María.

los cielos (Prot. 10, 1-2; Ps. Mt. 8, 5). Junto a estas obras, tenemos otras mucho más tradicionales como el retablo central de un anónimo *Retablo de los gozos de la Virgen* conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia (ca. 1.440-1.450) –con rabel, guitarra medieval, arpa y laúd. Pero tampoco hay que olvidar un puñado de pinturas en las que únicamente se escucha los cánticos de los ángeles, los cual en principio denotaría la influencia flamenca. Esta fue la opción preferida por algunos pintores como Joan Reixach (doc. en Valencia, ca. 1.430-1.484), cuyos ángeles despliegan rollos de notación cuadrada ante el espectador. Son excelentes ejemplos de ello la tabla central del *Retablo de San Martín* (Segorbe, Museo Diocesano) [fig. 287] y la tristemente desaparecida *Virgen y el Niño* de la Iglesia Parroquial de Albal[58], la cual hoy conocemos por fotografías del Arxiu Mas del Institut Amatller. En cuanto a la llegada de influencias flamencas e italianas a la Corona de Aragón, cabe tener en cuenta diferentes factores. Uno de ellos fue el viaje de algunos pintores a tierras extranjeras como hizo Lluis Dalmau, de cuyos pinceles surgió la *Virgen dels Consellers* (ca. 1.443-1.445, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya) con sus ángeles cantores que recuerdan vivamente a los de Hans Memling [fig. 47]. Pero éste sería la excepción, ya que lo más frecuente sería la venida de artistas extranjeros como Marçal de Sax y Paolo da San Leocadio. Este último llegó a Valencia con el séquito del cardenal Rodrigo de Borja –futuro Papa Alejandro VI− e introdujo en la ciudad el Renacimiento italiano. De su taller surgió la *Virgen de Gracia* (1.482-1.484) [fig. 288], actualmente conservada en la iglesia de San Miguel de Enguera, donde se observa la adaptación de los elementos italianos al gusto valenciano del momento y donde destaca especialmente la distinción entre dos tipos de vihuelas −vihuela de arco y vihuela de mano− diferenciadas ya no solo por su praxis ejecutiva sino también por su forma.

Volviendo al desarrollo diacrónico del tipo, durante el siglo XIV y la primera mitad del XV la Virgen entronizada compartió protagonismo con el de la Virgen de la Humildad, cuyas representaciones llegaron a situarse en un mismo plano de importancia. Sin embargo, a partir del 1.450 ya podemos considerar a la Virgen entronizada como el tipo mariano predilecto. Surgen obras muy diversas que se mueven entre la tradición y el

[58] En la vecina localidad de Catarroja existía otra obra similar realizada por un artista de segunda o tercera fila que claramente imita el estilo de Reixach. Esta es una prueba más de la gran difusión de este tipo iconográfico en tierras valencianas. Para un análisis de la obra, véase González Tornel, P., López Català, E. y Perpiñá García, C., «Arte y arquitectura religiosa de Catarroja» en Alba Pagán, E. dir. y Hermosilla Pla, J. coord., *Catarroja: Historia, Geografía y Arte (II),* col. Història i Geografia Local, Facultat de Geografia i Història, Universitat de València, 2015, pp. 244-248.

deseo de incorporar novedades, algo que se observa también en el aspecto de los ángeles, su disposición y la elección de los instrumentos que tañen. Por ejemplo, un artista responsable de la renovación pictórica del *Quattrocento* como es Cosimo Tura muestra a la Virgen rodeada de ángeles-muchachos que, en una disposición simétrica y siguiendo un recorrido ascensional, tañen,[59] un curioso órgano de pie que queda en primer plano y representado de perfil –con sus tubos dispuestos en espiral, su teclado y su fuelle– dos laúdes–uno representado siendo afinado y otro tañido–, y dos cordófonos frotados con arco apoyados sobre el brazo. Detalles como que uno de los laúdes esté siendo afinado y que la forma de la caja de resonancia de los otros dos cordófonos recuerde a una lira antigua quizá hagan referencia a un sentido simbólico evocador de la armonía de las esferas. (*Virgen entronizada con el Niño,* 1.474, Londres, National Gallery). Y a poco que busquemos encontramos ejemplos tan curiosos como el fresco mariano de la iglesia de la abadía benedictina de los santos Nazzario y Celso en San Nazzaro Sesia (Novara), datado hacia 1.464. En él se representa a la Madonna entronizada y arropada por 3 ángeles cantores que extienden rollos con música escrita –por lo que es difícil descartar la influencia germánica. El grupo se halla contenido en un reducido espacio formado por una bóveda de cañón que apoya sobre cuatro pilares. Sobre aquellos que quedan visibles para el espectador, se apoyan dos angelitos-putti que tocan dos instrumentos bien inusuales para este tipo de representaciones y que suelen asociarse a la música popular: la flauta de tres orificios y el tambor, y la vihuela de rueda o zanfoña. El fresco queda flanqueado por dos santos que, sin entrar en la composición, contribuirían a recoger la devoción de los fieles y a mediar entre ellos y la Reina de los Cielos. Este elemento anuncia una nueva necesidad de representación que, a partir del último tercio del siglo XV dio lugar a diferentes soluciones que desembocaron en la llamada *sacra conversazione* (*Iconclass* 11F611). Se trata de representaciones unificadas en un solo interior arquitectónico en las que, por mediación de la Gracia divina, hombres y mujeres santos que vivieron en diferentes épocas y lugares se reúnen en un mismo espacio para honrar a Cristo niño en brazos de su madre, quien aparece entronizada, sobreelevada y destacada mediante una pérgola, cúpula, bóveda de cuarto de esfera o cubrición similar. A sus pies se suelen situar uno, dos o tres ángeles que cantan y/o tañen instrumentos, significando la armonía del universo o *harmonia mundi*. La mayoría son cordófonos que revisten de una especial importancia

[59] Estos son: dos laúdes, y dos cordófonos frotados con arco y apoyados sobre el brazo cuya caja de resonancia tiene una curiosa forma que aprece remitir a una lira antigua, mientras que el clavijero tiene forma de hoz.

simbólica como la *lira da braccio*, instrumento noble de resonancias clásicas, órficas y davídicas[60], y sobre todo el laúd, instrumento polifónico igualmente apreciado[61] que además permite el canto simultáneo. Katherine Powers los ha relacionado con la praxis musical propia de la devoción laica, señalando diversos actos performativos: los servicios paralitúrgicos en las cortes, las procesiones de las cofradías urbanas y el drama sacro[62]. Powers los asocia especialmente al canto de las *laude*, composiciones religiosas de origen florentino bien difundidas en el norte de Italia a partir de finales del siglo XV, cuyos principales temas eran la exaltación de la Virgen y las plegarias penitenciales dirigidas a Cristo[63]. En líneas generales, puede decirse que esta variante surgió en territorio véneto de la mano de Giovanni Bellini y muy pronto conoció una rápida difusión por el norte de la península itálica. No por caso una de las primeras tentativas la realizó su cuñado, Andrea Mantegna. En su *Políptico de San Zeno* (1.457-1.460, Verona Iglesia de San Zeno) [fig. 289], Mantegna rodea a la Virgen entronizada de ángeles instrumentistas y cantores que se disponen en dos niveles diferentes siguiendo el perfil de la escalera que sobre eleva a la Madre de Dios. Destaca el aspecto infantil de los ángeles-putti, el contraste de sus coloridas vestimentas con la desnudez de Cristo niño, la atenta lectura de sus libros de música y el afinado de uno de los laúdes del primer plano. Una obra magistral pero a la que todavía le falta de un par de ingredientes: la visualización de la música celeste como *axis mundi* y una verdadera unificación espacial del conjunto ya que, aunque el interior arquitectónico es el mismo, los santos que acompañan a la Virgen se sitúan en tablas diferentes y la separación visual se realiza mediante columnas que coinciden con la arquitectura representada en la pintura. Así pues, Bellini será el verdadero consolidador de este tipo iconográfico, haciendo de él uno de los principales instrumentos de su fama y fortuna. Su primer retablo unificado o *pala* que incluye la música angélica lo conocemos solamente a través de una estampa del 1.900, puesto que actualmente se haya perdido: se trata de la *Pala de Santa Catalina de Siena* pintado hacia 1.474-1.475 para la Iglesia dei Santi Giovanni e Paolo, que mostraba a los pies de la Madonna entronizada tres ángeles

[60] Powers, K., «The lira da braccio in the Angel's hands in Italian Renaissance Madonna Enthroned Paintings», op. cit., pp. 24-25.
[61] Powers, K., «Music-making angels in Italian Renaissance painting: symbolism and reality», op. cit., p. 59.
[62] Powers, K., «The lira da braccio in the Angel's hands in Italian Renaissance Madonna Enthroned Paintings», op. cit., p. 25.
[63] Powers, K., «Music-making angels in Italian Renaissance painting: symbolism and reality», op.cit., p. 59.

cantores anápteros que sostienen un libro[64]. Su siguiente obra de gran formato, llamada *Pala del Santo Job*, contiene tres ángeles muy similares, esta vez intérpretes de instrumentos de cuerda: dos laúdes y un rabel (Venecia, Gallerie dell'Accademia, ca. 1.480) [fig. 290]. Mientras que en su *Pala de San Zacarías* (1505, Venecia, Iglesia de San Zaccaria) la música de los cielos se expresa únicamente a través de la *lira da braccio* [fig. 291]. Pero puede que su obra más famosa sea el *Tríptico dei Frari* (1.488, Venecia, Iglesia de Santa Maria Gloriosa dei Frari), apareciendo a los pies de la Madonna dos ángeles músicos que, a diferencia de los anteriores, presentan alas bien visibles y adquieren un aspecto claramente infantil [fig. 51]. El esquema compositivo ideado por Bellini conoció un gran éxito y difusión, surgiendo muchas otras pinturas similares tanto en la disposición de las figuras como en los instrumentos musicales escogidos.

A partir del 1.480, la producción de *sacre conversazioni* debió de ser abundantísima, conservándose en la actualidad una gran cantidad de obras. Algunas parecen ser una evolución de las Vírgenes con el Niño entronizadas del *Trecento* y *Quattrocento* como ocurre con la curiosa *Pala Bertoni* (ca. 1483, Faenza, Pinacoteca Comunale), donde cuatro ángeles músicos –dos laúdes, un rabel y un aerófono de tubo ligeramente cónico con orificios digitales−circundan a la *Madonna* marcando los límites el espacio tridimensional que ésta ocupa. Pero la mayoría siguió el nuevo modelo propuesto por Bellini. Algunos de los primeros artistas que recogieron de buen grado esta propuesta fueron Giovanni Battista Cima da Conegliano y Bartolomeo Montagna, quienes seguramente entraron en contacto con el maestro veneciano. De Cima de Conegliano conservamos al menos tres *sacre conversazioni* donde los ángeles tocan, sentados o de pie, la *lira da braccio*, el laúd y el rabel[65], siendo quizá el ejemplo más famoso la llamada *Pala di Conegliano* (ca. 1.492-1.493, Conegliano, Catedral), cuyos ángeles cantan y tañen simultáneamente sus instrumentos [fig. 292]. Bartolomeo Montagna y su taller también fueron prolíficos en este sentido, existiendo en la actualidad varias *sacre conversazioni* firmadas por él[66]. Entre ellas destacan las conservadas en Vicenza (ca.

[64] Puede verse una imagen de la tabla en Gentili, A., *Giovanni Bellini*, col. Art Dossier, Giunti Editore, 1998, p. 14.
[65] Otras *sacre conversazione* con ángeles músicos de Cima da Conegliano son el *Retablo Montini* (ca. 1.506-1.507, Parma, Galleria Nazionale) –con *lira da braccio*; y *la Virgen con el Niño entronizada con santos* conservada en la Galleria dell'Accademia (ca. 1.496-1.499, Venecia) –con *lira da braccio* y laúd.
[66] Otra obra no mencionada en el texto es aquella conservada en la Iglesia de Santa Maria in Vanzo de Padua (ca. 1.520) –con *lira da braccio y laúd*. Además, existen otros muchos retablos de autoría dudosa

1.485, Pinacoteca di Palazzo Chiericati) –con rabel, laúd, y un enigmático tercer ángel silencioso– y en Milán (1.499, Pinacoteca de Brera) −con dos laúdes y una *lira da braccio*− [fig. 293]. Esta última obra, llamada en realidad *Virgen con el Niño entronizada entre los santos Andrés, Mónica, Úrsula y Segismundo* –puesto que la denominación *sacra conversazione* resulta demasiado genérica y ha de ser sustituida por los nombres de los santos y santas que aparecen en ella− es un buen ejemplo del complejo discurso teológico y salvífico que encierran estas imágenes. Al colocarse a los pies de la Madonna entronizada, la música angélica contribuye a la creación de un eje central o *axis mundi* que conecta el cielo –la bóveda de cuarto de esfera– con la tierra –el espacio donde se hallan los santos. El ángel músico se sitúa en un plano intermedio, con los pies en el suelo pero manteniendo cierta relación con el pedestal que eleva a la Madonna, sentándose o apoyando un pie sobre este. Su ubicación espacial refleja perfectamente el papel simbólico que cumple, visualizando la *harmonia mundi:* las relaciones armónicas perfectas sobre las que se sustenta la creación. Esta armonía celeste proviene de la divinidad, representada aquí como Cristo niño en brazos de su madre. El ángel músico es, pues, mediador entre la tierra y el cielo, entre la materia y el espíritu, entre lo humano y lo divino[67]. Por ello, en no pocas de estas imágenes el aspecto simbólico prevalece claramente sobre la práctica musical y el ángel no aparece tañendo su instrumento, sino afinándolo o «acordándolo» para que la armonía celestial sea posible, como es el caso de uno de los ángeles lautistas del retablo del Montagna. Por otra parte, la disposición de los ángeles músicos a la altura de los fieles facilitaba la interrelación con estos, invitándoles a loar a Cristo y su madre a través de la devoción y la plegaria[68]. Probablemente este complejo discurso solo era accesible para unos pocos, mientras que el resto de los fieles se quedaba, únicamente, con la idea de exaltación mariana y la emocionalización del discurso religioso a través de la música piadosa y la humanización de Cristo representado como un niño de corta edad en brazos de su madre. La desaparición de las alas de los ángeles en todos estos casos y su apariencia de muchachos tal vez haya contribuido a acercar la imagen sagrada al mundo terrenal del espectador y a que este pudiera relacionar más fácilmente la música angélica con las prácticas musicales paralitúrgicas de la época. De Bartolomeo Montagna también cabe

que evidencian una gran proximidad con el lenguaje artístico del autor y que tal vez sean obra de su taller o de sus seguidores.

[67] Sobre los ángeles músicos como mediadores entre la armonía divina y la naturaleza creada, véase Bussagli, M., op.cit., pp. 276-277.

[68] Powers, K., «The lira da braccio in the Angel's hands in Italian Renaissance Madonna Enthroned Paintings», op. cit., pp. 26-27.

mencionar dos tablas de la Virgen con el Niño y tres ángeles músicos conservadas en el Museo de Bellas Artes de Lyon (finales del s. XV o inicios del XVI) que presumiblemente formarían parte de un políptico desmembrado, otra de las posibilidades para representar la *sacra conversazione*. La tabla de los ángeles [fig. 294] resulta interesantísima, ya que estos tañen dos flautas dulces y un pandero con sonajas, muestra de la diversificación del *ensemble* angélico, ya que cada autor adaptó el modelo belliniano según sus propios intereses artísticos y, más importante aún, atendiendo al gusto del comitente en cada caso. También llama la atención el dúo musical –rabel y gaita– que interpetan los ángeles-putti de Macrino dell'Alba en obras como el *Políptico de la Cartuja de Pavía* (1.496, Pavía, Iglesia de Santa Maria delle Grazie) [fig. 295]. Otro de los autores que hizo suyo rápidamente el esquema de Bellini fue Luca Signorelli, con una obra tan temprana como la *Pala de San Onofre* (1.484, Perugia, Museo dell'Opera del Duomo), donde un ángel alado y prácticamente desnudo afina un laúd pulsando una de sus cuerdas y escuchando con atención mientras acciona la clavija correspondiente. Una personalísima interpretación de Luca dio lugar a la impresionante tabla conservada en el Museo estatal de arte medieval y moderno de Arezzo (1.519-1.523), una obra encargada por la Confraternidad de San Jerónimo. Esta vez el espacio inferior queda ocupado por el Rey David cantando y tañendo su salterio –un ejemplar de doble ala y tres rosetas–, mientras que los ángeles músicos –nuevamente con laúd y *lira da braccio*– se sitúan a los lados de la Virgen. Su carácter alas de colores, amplias vestimentas y rasgos adolescentes anuncian ya cuál va a ser la apariencia de los ángeles músicos de la escuela de Umbría.

Resulta difícil hacer una selección entre la ingente cantidad de sacre *conversazione* con ángeles músicos producidas durante las primeras décadas del siglo XVI. Sin embargo, continuaremos refiriéndonos a algunas de ellas para hacernos una idea de la continuidad y variación del tipo iconográfico a lo largo del tiempo y del espacio. Por ejemplo, la *Madonna del Rosario* de Benedetto Coda (1.513, Rimini, Galleria Nazionale) muestra a tres ángeles leyendo el libro de partituras que uno de ellos porta sobre el regazo; uno de ellos tañe atentamente el laúd mientras que el otro ha dejado de tañer el rabel [fig. 296]. Incluso encontramos obras que, aunque en líneas generales siguen el mismo esquema compositivo, prácticamente eliminan el carácter musical de los ángeles situados a los pies de la Madonna. Así suele ocurrir cuando dirigimos la mirada hacia la región Toscana. Por ejemplo, en la *Virgen del baldaquino* de Rafaello Sanzio (ca. 1.508,

Florencia, Galeria Palatina del Palacio Pitti) los ángeles se limitan a leer una estrecha cartela cuyo contenido es apenas visible para nosotros. Aun así, cabe tener en cuenta que el famoso pintor dejó inacabado el lienzo por su repentina marcha a Roma y que éste solo fue terminado tiempo después. Por su parte, la *Virgen entronizada con cuatro santos* de Rosso Florentino (1.518, Florencia, Galería de los Ufizzi), muestra a dos ángeles-putti que leen atentamente un libro abierto que, siendo muy imaginativos, podría contener música escrita aunque en realidad su contenido nos es del todo desconocido. Sin embargo, el pintor florentino que cultivó la iconografía musical en este tipo de obras fue, sin duda, Fra Bartolomeo. El propio Giorgio Vasari ya nos refiere el carácter melómano de este artista, que *«diede opera alle cose di musica, & di quelle molto dilettandosi, alcune volte, per passar tempo, usava cantare»*[69]. Su gran obra iba a ser la *Virgen con el Niño, santa Ana i los santos protectores de Florencia* llamada *Pala del Gran Consiglio* o *Pala della Signoria*, un gran óleo sobre tabla encargado en 1.510 por la República de Florencia para decorar el altar de la salta del Gran Consejo recientemente construida en el Palazzo Vecchio. Durante los dos años siguientes el artista trabajó incansablemente en ella, realizando multitud de dibujos. No obstante, los trabajos se interrumpieron con la caída del gobierno republicano y el retorno al poder de los Medici, quedando inacabada en la fase del dibujo con claroscuro que todavía se conserva en el Museo Nazionale di San Marco. La obra tiene un alto contenido político que ya fue referido por Vasari, pues en ella aparecen todos los santos protectores de la ciudad junto con aquellos santos en cuyas festividades Florencia había logrado sus principales victorias[70]. A los pies de la escalera juguetean dos angelitos desnudos que parecen recoger la influencia de aquellos que aparecen en la *Madonna del Baldaquino* de Rafaello, a quien había conocido personalmente. No obstante, si atendemos al diseño preparatorio conservado en el Getty Museum (object number 85.GB.288) resulta evidente que la idea inicial era que estos tuvieran en sus manos cordófonos, probablemente laúdes, una citación de los grandes retablos bellinianos que el artista seguramente tuvo ocasión de contemplar en su viaje a Venecia realizado en 1.508. Finalmente, Fra Bartolomeo resolvió dotar de instrumentos musicales a los ángeles de la

[69] Vasari, G., *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori, et architettori... Primo volume della terza parte,* Appresso i Giunti, Fiorenza, 1.568, p. 40.

[70] Ibid., p. 41. La presencia central de Santa Ana se relaciona con el día de la expulsión del despótico Gualtieri VI di Brienne, más conocido como el *Duca di Atene,* en 1.434 y, según parece, debía corresponder a la estatua del Salvador encargada a Andrea Sansovino, en cuya festividad habían sido expulsados los Medici unos años antes en 1.494. Rasario, G. «Opere d'ispirazione savonaroliana a San Marco», en Scudieri, M. y Rasario, G., *Savonarola e le seue 'reliquie' a San Marco. Itinerario per un percorso savonaroliano nel Museo,* Firenze Musei, Giunti, Firenze, 1999, p. 112.

parte superior incluyendo además del laúd, la vihuela de arco y sendas flautas pensadas para ser tañidas al mismo tiempo. Estas figuras, captadas desde diferentes ángulos debieron suponer un esfuerzo extra al artista, pues les dedicó varios diseños previos que luego conservó para su reutilización como el *Estudio de un querubín volador tocando el laúd,* (Róterdam, Musée Boijmans Van Beuningen, I 563 N 117 recto (PK)) [fig. 297]. Por lo tanto, podría decirse que, para Fra Bartolommeo, sus ángeles músicos eran una cuestión esencialmente de forma, destinada a demostrar su pericia y modernidad. Vasari alaba especialmente otra de sus obras con música angélica: el *Matrimonio místico de santa Catalina de Siena con santos* o *Pala Pitti* pintado para la Iglesia de San Marco (1.512, Florencia, Galleria Palatina) [fig. 298], donde dos ángeles tañen un laúd y una vihuela de arco en todo similares a las que aparecen en la *Pala del Gran Consiglio*:

> *«Evvi un San Bartolommeo ritto, che merita lode gradissima, insieme con due fanculli, che suonano uno il liuto, & l'altro la lira; all'un' de quali hà fatto raccorre una gamba, & posarvi su lo strumento: le man' poste alle corde in atto di diminuire, l'orecchio intento all'armonia, & la testa volta in alto, con la bocca alquanto aperta, d'una maniera, che chi lo guarda, non può discredersi di non havere a sentire ancor la voce. Il simile fa l'altro, che acconcio per lato con un orecchio appoggiato alla lira, par che senta l'accordamento, che fa il suono con el liuto, `& con la voce mentre che facendo tenore egli con gli occhi a terra va seguitando, có tener fermo & volto l'orecchio al compagno, che suona & canta, avvertenzie & spiriti veramente ingegnosi, & cosi stando quelli a sedere, e vestiti di velo, che maravigliosi, & industriosamente dalla dotta mano di fra Bartolomeo sono condotti [...]»*[71].

A pesar de las reticencias florentinas, de las cuales Fra Bartolomeo es la gran excepción, las resonancias musicales de este tipo continuaron especialmente activas en el norte de la península itálica, adaptándose los ángeles y su música al cambio estético conocido como Manierismo. Veamos algunos ejemplos. En la *Pala de Susegana* relizado Giovanni Antonio de' Sacchis "il Pordenone" (ca. 1.525, Treviso, Iglesia parroquial de Susegana) el cambio de gusto que afecta al fondo arquitectónico apenas incide sobre el ángel músico que, dotado de amplias vestiduras, afina atentamente su laúd en una posición algo artificiosa e incómoda [fig. 299]. Sin embargo, en la *Virgen con el Niño entre los santos Martín y Mauricio* de Gaudenzio Ferrari (doc. 1.475-1.546) (Turín, Galleria Sabauda), es un pequeño ángel-putti el tañe un instrumento del que difícilmente puede surgir sonido alguno: se trata de un arpa donde clavijero y mástil se unen en una sola curva formando una D −¿alusión al rey David?− y que además se halla desprovista

[71] Vasari, G., *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori, et architettori... Primo volume della terza parte,* Appresso i Giunti, Fiorenza, 1568, p. 38.

de cuerdas. Como ya se ha visto en el capítulo dedicado a la evolución del tipo, representar instrumentos que nada tienen que ver con realidad musical de la época es un recurso muy propio de Ferarri aunque aquí ya no puede suponerse que decidiera dejar esta arpa sin cuerdas porque difícilmente serían visibles desde el suelo. Esta elección pictórica seguramente debe responder a una razón simbólica: tal vez expresar que la música del cielo se encuentra más allá de las leyes que rigen la física terrena y las sociedades humanas. Otra pintura curiosa también conservada en la Galleria Sabauda es la *Virgen con el Niño entre los santos Juan y Lucía* de Octaviano Cane (doc. 1.509-1.570) [fig. 300], En ella, dos juguetones ángeles infantiles aparecen en un lateral junto a los pies de la Virgen, perdiendo la composición en simetría lo que gana en espontaneidad. Uno de ellos sostiene el arco de una *lira da braccio* casi tan grande como él. De tener que tañerla no tendría más remedio que colocarla entre sus piernas como si fuera un *lirone.* No obstante, el *lirone* solo se diferenciaría de la lira a partir de finales del siglo XVI. Existe pues, una cierta ambigüedad en el instrumento que remite no sólo al gusto por introducir en las pinturas instrumentos que sorprendan y reten intelectualmente al espectador sino también por plasmar en las artes visuales las novedades organológicas en un momento en el que existe un gran interés por investigar y crear nuevos instrumentos.

La influencia de la *sacra conversazione* también llegó a otras regiones como Alemania, Flandes y la península hispánica, si bien la tendencia sería continuar con las composiciones propias de la tradición pictórica autóctona, como puede observarse en la *Virgen con el Niño rodeada de ángeles, san Vicente Ferrer y san Jerónimo* – y habría que añadir a san Juan Bautista Niño (Maestro de Cabanyes o Vicent Masip atr., primer tercio s. XV, Madrid, Museo Lázaro Galdiano), cuyos ángeles adolescentes se sitúan detrás del trono de la Virgen y tocan la trompeta en "s", dos chirimías y una vihuela de mano de reducidas dimensiones. Caso diferente es el de Albrecht Dürer, quien en su altar de la fiesta del Rosario o *Rosenkranzaltar* (1.506, Praga, Národní galerie) [fig. 301] parece haber interiorizado completamente la propuesta italiana a raíz de su segunda estancia en Venecia[72]. Dürer se debió fijar especialmente en dos pinturas de Giovanni Bellini: la ya mencionada *Pala de San Zaccaria* [fig. 291] y la *Pala Barbarigo* (1.488, Murano, Iglesia de San Pietro Martire) [fig. 302], una pintura

[72] Crawford Luber, K., *Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance,* Cambridge University Press, 2005, p. 112.

expiatoria[73] en la que el Doge Agostino Barbarigo es presentado a la Madonna por san Marco, patrón de la ciudad, bajo la atenta mirada de su epónimo san Agustín. La obra, pensada para ser exhibida en el palacio familiar de los Barbarigo, sólo puede entenderse a la luz de las peculiares características de Venecia, entonces la única república de la península itálica. Dos ángeles músicos completan la escena tañendo los instrumentos habituales: *lira da braccio* y laúd. El *Rosenkranzaltar* fue encargado a Dürer en Ausgburg por Jacob Fugger, importante banquero que mediaría entre el papa Giulio II y el emperador Maximiliano I y para procurar la coronación de este último. Gracias a Fugger, Durero fue acogido en Venecia por la floreciente comunidad de mercaderes alemanes establecida allí y que se encontraba activa en el Fondaco dei Tedeschi. El contrato fue renovado para que el destino final de la pintura fuera la iglesia San Bartolomeo en Rialto, donde la comunidad alemana se reunía como la Confraternidad del Rosario y promovían esta advocación mariana. En la pintura, el Papa y el Emperador han depuesto sus coronas del poder temporal y reciben de manos de la Virgen y el Niño otras hechas con rosas que simbolizan el poder espiritual. A su vez, la Virgen es coronada por dos ángeles con una gran corona que eclipsa a todas, pues ella es la verdadera emperatriz del cielo y la tierra. Entre el Papa y el futuro Emperador media un ángel músico tañedor del laúd, símbolo de la *harmonia mundi* y, probablemente, del equilibrio entre el poder temporal y el espiritual. De esta manera, la fastuosa tabla de Durero parte de la *sacra conversazione* para construir un discurso político coteáneo en el que, excepto en el caso de santo Domingo de Guzmán –promotor de la devoción al rosario–, los santos son sustituidos por retratos de importantes personalidades de la religión y la vida política veneciana, mezclándose la devoción popular, la religiosidad oficial, los intereses de los comerciantes alemanes en Venecia y un correcto –aunque no entusiasta– reconocimiento del autogobierno veneciano. El propio Duero se autoretrató en el margen izquierdo de la tabla sosteniendo un papel con la fecha de la obra, su nombre y anagrama, sumando a los intereses colectivos sus aspiraciones personales: conocer personalmente a Maximiliano. Por encima de todo ello destaca, como ya se ha mencionado, el deseo de lograr un consenso político que diera fin a la larga rivalidad entre papado e imperio y que asegurara los intereses de la Serenísima República Veneciana, los cuales peligraban desde que, en 1.453, Bizancio

[73] Agostino sucedió en el cargo a su hermano Marco, quien había fallecido después de mantener una agria disputa con él. Según parece, fue considerado responsable de la muerte de Marco, por lo que se vio impelido a realizar toda una serie de acciones políticas y encargos artísticos públicos y privados para demostrar su lealtad como continuador de los ideales de su hermano ante los habitantes de Venecia y su propia familia. Olivari, M., *Giovanni Bellini*, Scala, Firenze, 1990, p. 36.

había sido definitivamente conquistada por los turcos y la ciudad de la laguna se había convertido en una posesión muy deseable tanto a nivel económico como estratégico. Aunque en 1.502 Venecia había contado con el Papa Pío III para derrotar a los turcos en la Batalla de Santa Maura, el nuevo Papa Giulio II no parecía ser afín a continuar con esta alianza. Efectivamente, las buenas intenciones expresadas en el *Rosenkranzaltar* caerían rápidamente en el vacío. A pesar de la presencia del ángel lautista, los años siguientes fueron todo lo contrario a la armonía universal que éste encarna. En 1.508 el papado y el Sacro Imperio Germánico, junto con otras potencias, se unieron en la Liga de Cambrai contra la República de Venecia. Decidido a que la ciudad rebelde acatara la voluntad papal, el pontífice la excomulgó y castigó militarmente en 1.509. Sin embargo Giulio II acabaría firmando la paz y retirándose, momento en el que la Serenísima, haciendo gala de su experta diplomacia, supo sembrar la disensión entre los miembros de la Liga, que se disolvió en 1.510. Así fue como, tras unos años repletos de disonancias, la *harmonia mundi* volvió a oírse sobre la laguna.

Con la llegada de la época tridentina y la Contrarreforma, la Virgen con el Niño entronizada dará paso a la Virgen con el Niño representada en el cielo o entre nubes, un tipo iconográfico mucho más idóneo para transmitir la importancia de María como personaje sacro clave de la religiosidad católica.

2. La Virgen de la Humildad

Otro tipo iconográfico mariano donde se incluyó de manera muy frecuente la figura del ángel músico es la Virgen de la Humildad (*Iconclass* 11F43131) con sus correspondientes variantes. En todas ellas el elemento común es la Virgen con el Niño en su regazo, sentada sobre el suelo directamente o con la mediación de un cojín. Se trata de una imagen conceptual en la que se visualiza la modestia de María, virtud que alabó en ella san Bernardo sobre todas las demás, pues sin ella no habría sido posible la encarnación de Cristo.

> *«Laudabilis virtus virginitas, sed magis necessaria humilitas. Illa consulitur, ista praecipitur. Ad illam invitaris, ad istam cogeris [...]. Illa ergo remuneratur, ista exigitur. Potes denique sine virginitate salvari; sine humilitate non potes. Potest, inquam, placere humilitas, quae virginitatem deplorat amissam; sine humilitate autem (audeo dicere) nec virginitats Mariae placuisset [...]. Si igitur Maria humilis non esset, super eam Spiritus sanctus non requievisset, nec impraegnasset*

> *[...]. Et si placuit ex virginitate, tamen ex humilitate concepit. Unde constat, quia etima ut placeret virginitas, humilitas procul dubio fecit»* (*Sermones de Tempore. De laudibus Virginis Matris* 1, 5; PL LXXXIII, col. 59).

No obstante, el tipo de la Virgen de la Humildad parece tener su origen en un episodio narrativo. Aunque los estudiosos han barajado varias posibilidades[74], normalmente se apunta a la Huida a Egipto[75]. Este episodio, escuetamente citado por la Biblia canónica, sí que presenta una cierta relevancia en los evangelios apócrifos de la infancia de Jesús, los cuales se centran especialmente en la parada que la Sagrada Familia realiza en medio del largo viaje para descansar en medio de un paraje natural (Ps. Mt. 20, 1-2). Así pues, la Virgen de la Humildad visualizaría el momento en el que la joven y humilde madre se ve obligada a exiliarse con su hijo neonato, sufriendo las penalidades propias del viaje, atravesando parajes agrestes −si bien lo que muestra el arte visual son siempre jardines de aspecto amable− y teniendo hacer un alto en el camino para reposar e, incluso, alimentar al pequeño, lo cual la liga estrechamente a la Virgen de la Leche[76]. De hecho, las primeras imágenes de la Virgen Humildad con ángeles músicos que hallamos en el arte visual italiano participan al mismo tiempo del tipo de la *Madonna Lactans.* Destaca entre ellas la *Virgen de la Humildad con el Padre Eterno, el Espíritu Santo y los doce apóstoles* de Cenni di Francesco (ca. 1.375-1.380, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza)[77] [fig. 303], donde María es sobrevolada por ángeles tañedores de instrumentos de cuerda y de grandes aerófonos con orificios digitales. Se trata de una imagen peculiar, ya que en realidad, la gran mayoría de las Vírgenes de la Humildad se caracterizan justamente por rodearse de música baja, con una clara preferencia por los cordófonos y siguiendo un esquema compositivo muy semejante al tipo de la Virgen entronizada. Sirva de ejemplo *La Virgen de la Humildad* de Fra Angelico (1.433-1.435, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza)[78] −cuyos ángeles tocan el órgano portátil y el laúd− y la *Virgen de la Humildad* de Domenico di Bartolo (1.433, Siena, Pinacoteca Nazionale) –con una vihuela de arco y de nuevo el órgano portátil [fig. 304]. En este último caso, la presencia de la música probablemente tenga que ver con la inscripción

[74] Por ejemplo, desde el punto de vista formal, es frecuente relacionarla con las imágenes natalicias de artistas italianos de inicios del XIV donde se suele representar a la Virgen sentada en el suelo según la tradicional fórmula asiria. Blaya Estrada, N., «La Virgen de la Humildad. Origen y significado», *Ars Longa*, 6, 1995, pp. 167-169.
[75] Blaya Estrada, N., op. cit., p. 169. Véase también Rodríguez Suso, M. C., op. cit. p. 18. Aunque en este caso la autora se refiere a la Virgen de la Leche, la explicación también resulta idónea para la Virgen de la Humildad.
[76] Véase Rodríguez Suso, M. C., op. cit., pp. 9-10.
[77] Actualmente en depósito en el Museo Nacional de Arte de Cataluña.
[78] Actualmente en depósito en el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

que sobrevuela la escena: el *incipit* del himno *Ave Maris Stella*, cantado en las vísperas de las festividades marianas. Otro ejemplo de la primera mitad del s. XV es la *Virgen de la Humildad* de Sano di Pietro (Montalcino, Museo Civico e d'Arte Sacra), flanqueada por pequeños ángeles flotantes que hacen sonar un cordófono frotado con arco, laúd y órgano portátil. Como puede observarse, se parte del gusto por los fondos dorados para ir introduciendo paulatinamente la ambientación vegetal propia de este tipo iconográfico. Una de las obras italianas donde las figuras se abren al espacio natural es la *Virgen de la Humildad y ángeles músicos* de Benedetto Bembo (doc. 1.462 – 1.489) conservada en el Museo Amadeo Lia (La Spezia). En ella, seis diminutos ángeles músicos circundan a la Madonna tocando dos laúdes –afinando uno de ellos−, un arpa, un dulcimer, un salterio trapezoidal y un rabel. El conjunto es sobrevolado por seis cantores que sostienen un libro abierto. Todo ello recuerda vivamente al arte franco-flamenco y hace pensar en la posible influencia de las miniaturas sobre la composición final. En este sentido, tampoco puede olvidarse la aportación de Stefano da Verona, pintor de origen francés pero de formación lombarda que supo trasladar los modelos compositivos de las miniaturas a la pintura sobre tabla, convirtiéndose así en un exponente del gótico internacional en Italia. A él −o a su maestro Michelino da Besozzo− se han atribuido dos interesantes y tempranas Vírgenes de la Humildad. La primera (*Virgen del rosal*, ca. 1.420 o 1.435, Verona, Museo di Castelvecchio), que incluye cuatro ángeles en torno a un libro donde no se aprecia escrito alguno, por lo que no puede asegurarse que estén cantando. Pero en la segunda (*Virgen con el Niño y ángeles en un jardín con un rosal*, ca. 1.430, Worcester, Worcester Art Museum) [fig. 305], los ángeles ya se agrupan alrededor de un libro de música mientras que sus compañeros tañen el arpa, un cordófono frotado con arco, un aerófono de tubo cónico y lo que parece ser unas nácaras y un instrumento de cuerda pulsada. Más arriba, cercanos a la imagen de Dios Padre que envía la paloma del Espíritu Santo, dos grupos de tres ángeles cada uno despliegan cartelas con notación cuadrada y cantan sus alabanzas. En ambos casos, el bello jardín poblado de pájaros, ángeles y rosas remite a la tradición desarrollada al norte de la península itálica.

En el caso del área franco-flamenca y germánica, el tipo de la Virgen de la Humildad con ángeles músicos parece tener sus orígenes en las imágenes de la Virgen con el Niño en el Jardín del Paraíso u *hortus conclusus*, un espacio agradable y cerrado que viene a simbolizar la virginidad de María. Estas hermosas representaciones parecen también

remitir al paraíso celeste, por lo que no es extraño encontrar en ellas la presencia de la música interpretada bien por las santas que acompañan a María, o bien por los propios ángeles. Igualmente cabe atender a la interacción del pequeño Jesús con el elemento musical. Así, en el *Jardín del Paraíso* pintado por un anónimo maestro de Frankfurt que toma su nombre de esta obra (ca. 1.410, Frankfurt, Museo Städel) [fig. 306], una figura femenina identificada como Santa Catalina de Alejandría tiende un salterio de doble a Cristo niño para que éste lo haga sonar. Muy semejante resulta la tabla de *María en el Jardín del Paraíso* del llamado Maestro de San Lorenzo (ca. 1.420, Colonia, Wallraf-Richartz Museum), donde son los ángeles quienes ofrecen el instrumento al pequeño y le ayudan a tañerlo [fig. 307]. El citado Maestro sería también el autor de la *Virgen con el Niño y ángeles músicos* (1.415-1.430, Frankfurt, Catedral de Sankt Bartholomäus) [fig. 308], donde ya se representa de manera clara a los ángeles como intérpretes de la música celestial presentando un variado *ensemble* de cuerdas compuesto por arpa portátil, guitarra medieval, cordófono frotado con arco y salterio de doble ala. Una característica peculiar de estas primeras imágenes es que, a pesar del carácter humilde de la representación, María ya aparece coronada como reina de los cielos, algo que no ocurre en el caso italiano. Esta vez el objeto de interés del Niño es la florecilla que le tiende a la virgen. Como puede observarse, las rosas, símbolo del amor virginal, son un elemento importante de estas representaciones, surgiendo muy pronto la variante de la Virgen del Rosal, propia del área germánica (*Iconclass* 11F4231). Este tipo también puede enriquecerse con la música angélica, siendo el caso más famoso el de la *Virgen del Rosal* de Stephan Lochner (ca. 1450, Colonia, Wallraf-Richartz Museum), con diminutos ángeles que tocan el órgano portátil, el laúd, la guitarra medieval y el arpa [fig. 309]. En este caso, la presencia conjunta de las rosas, la música celestial y los frutos ofrecidos por los ángeles probablemente articulan un discurso en torno a la maternidad virginal de María; un discurso de pureza subrayado por la gran joya que porta sobre su pecho, en la que no por caso se ha representado un unicornio recostado sobre el regazo de una dama, el cual podría a su vez remitir al ya analizado tipo de la Virgen del Unicornio [fig. 156]. También aparecen ángeles músicos esculpidos en el marco de madera tallada y policromada que rodea el *Altar de la Virgen del rosal* del alemán Martin Schongauer (1.473, Colmar, Iglesia de los Dominicos). Esta vez los ángeles no se limitan a tañer los instrumentos habituales −guitarra medieval, cordófonos frotados con arco y arpa portátil− sino que aquellos se hallan en la parte superior también hacen sonar el tamboril y los címbalos, instrumentos que resultan más

apropiados para la Coronación que se efectúa en la parte superior. En la cima del arco, un ángel sostiene una larga cartela que tal vez contenga música escrita. Entre 1.470 y 1.480, Hans Memling también cultivó el tipo de la Virgen de la Humildad con ángeles músicos, empleando los mismos recursos ensayados en sus Vírgenes entronizadas. Una de sus primeras Vírgenes de la Humildad es el pequeño *Díptico de Jean de Cellier* (ca. 1.475, París, Museo del Louvre). Se trata de una *Virgo inter virgines* en la que las santas que circundan a la María son identificadas en base a sus correspondientes atributos. Así, santa Catalina se distingue no sólo por la rueda dentada de su suplicio, sino también por sus esponsales místicos con Cristo Niño. Por su parte, Santa Cecilia tañe el órgano portátil que la tradición pictórica le asocia. Pocos años después, Memling o un seguidor repetiría este esquema compositivo en la *Virgen del Rosal* del llamado *Díptico de Munich* (1.480, Munich, Alte Pinakothek) [fig. 310] sustituyendo a las santas por ángeles e incluyendo su música[79] con un tratamiento del todo semejante al que reciben sus Vírgenes entronizadas: el claro predominio de los cordófonos, la importancia del órgano como instrumento evocador de la música litúrgica y la interacción del niño con los intérpretes angélicos a través del fruto de la pasión-redención. Encontramos los mismos elementos en su *Virgen y el Niño entre dos ángeles* conservada en el Museo del Prado (1.480-1.490), donde la música queda reducida a una vihuela de arco.

La Virgen de la Humildad con ángeles músicos también alcanzó una gran difusión e importancia en la península hispánica. Destaca la Corona de Aragón, quien recibió el tipo por vía italiana[80], pudiéndose datar los primeros ejemplos, según Rodríguez Suso, a finales del siglo XIII[81], si bien la gran difusión comenzaría a partir de la segunda mitad del XIV de la mano de los hermanos Serra. Si consultamos el catálogo de retablos marianos de Jordi Ballester, observaremos que al menos 15 de ellos responden a este tipo[82] y que la mayoría se encuadran entre finales del XIV e inicios del XV. Generalmente, este tipo iconográfico se asoció a la representación de la Virgen de la Leche, como ocurre en Valencia desde época muy temprana. Sin embargo, en Cataluña y Mallorca también existen otras Vírgenes de la Humildad donde no aparece la lactancia. Citemos a continuación algunas de ellas señalando sus principales características. La *Virgen con el Niño* del mallorquín Francesc Comes (finales del XIV

[79] Órgano portátil, laúd, arpa y vihuela de arco.
[80] Blaya Estrada, N., op. cit, p. 163. Rodríguez Suso, M. C., op. cit., p. 18.
[81] Rodríguez Suso, M. C., op. cit., p. 18.
[82] Algunas de ellas han sido mutiladas, por lo que resulta difícil saber si la Virgen originalmente se sentaba en el suelo.

o inicios del XV, Pollença, Museo Municipal), cuya cabeza es circundada por ángeles que tocan el órgano portátil, el laúd, los címbalos, la flauta travesera, del rabel y la guitarra medieval. La *Virgen y el Niño y ángeles músicos* del catalán Jaume Cabrera (primer cuarto del siglo XV, Vic, Museu Episcopal) [fig. 311], curiosa imagen donde el Cristo niño juega con un jilguero sujeto por un cordel mientras los ángeles tocan el arpa, la vihuela de arco, la flauta dulce y el laúd. Y la *Virgen de la Humildad* de Rafael Destorrents (ca. 1.430, Barcelona, Museu Diocesà) [fig. 312] muestra la modestia de María sentándola a los pies de su trono, detrás del cual los ángeles ofrecen un concierto de canto, laúd, flauta dulce y guitarra medieval mientras el Niño juega con una paloma.

Mª Carmen Rodríguez Suso, explica el éxito de este tipo iconográfico en la Corona de Aragón a la luz de la acción de las órdenes mendicantes en el medio urbano como predicadores y comitentes de arte visual mariano, pues fueron los responsables de la vulgarización de los modelos culturales y de la humanización y emocionalización del discurso religioso durante los siglos XIV y XV[83]. La autora relaciona los ángeles músicos de estas imágenes con una llamada al orden y a la armonía social en un momento en el que la sociedad experimenta profundos cambios estructurales e ideológicos. Los ángeles músicos remitían, así mismo, a la ordenación celestial descrita por autores como el pseudo Dionisio el Aeropagita y a la justificación del orden social establecido. De esta manera los ángeles músicos visualizarían un ideal de consenso social, una «teoría política al servicio del orden del Estado»[84]. La estudiosa también relaciona los instrumentos de música baja con un sentimiento apaciguador y con el intento de domesticar la agresividad colectiva en una sociedad donde la violencia del antiguo sistema feudal sería sustituida por una serie de expresiones de aparato que darían lugar al ritual cortés, el cual también impregnó los nuevos modos de vida urbanos[85]. Sin embargo, ya entrados en el siglo XV, en la imagen mariana vuelve a destacar la presencia de los instrumentos altos de resonancias heráldicas que, según Mª Carmen Rodríguez Suso, remitirían a la necesidad de un control centralizado para garantizar la deseada armonía social[86]. Al mismo tiempo, la posición de María torna a elevarse con la reaparición del trono o baldaquino, añadiéndose incluso escalones, y sus sencillas vestiduras suelen transformarse en los atuendos de la moda cortesana de la

[83] Rodríguez Suso, M. C., op. cit., pp. 14-17.
[84] Ibid., p. 11.
[85] Ibid., p. 29.
[86] Ibid., p. 33.

época. Tal vez el carácter cortesano que adquieren estas imágenes estaría haciendo referencia a los círculos de poder real y urbano que entonces se estaban consolidando.
En la segunda mitad del siglo XV, el tipo entró en clara competencia con la Virgen entronizada y su variante italiana de la *sacra conversazione*, descendiendo notablemente la producción de Vírgenes de la Humildad en toda Europa a partir del 1.500. En estas imágenes ya no queda tan claro si María se sienta sobre el suelo o si lo hace sobre un asiento que queda oculto bajo sus amplias vestiduras. Así mismo, surgen nuevas variantes donde los límites entre los diferentes tipos iconográficos parecen diluirse en favor de nuevos gustos artísticos. Muestra de ello es la curiosa *Virgen de las naranjas* de Gaudenzio Ferrari (1.529-1.530, Vercelli, Iglesia de San Cristoforo), una Virgen de la Humildad que sigue el esquema compositivo propio de la sacra conversación, incluyendo los angelitos que tocan un tempranísimo violín y el laúd [fig. 313]. Otra variante propia del sigo XVI fue incluir en la escena a san Juanito, como es el caso de un grácil –tal vez demasiado para ser llevado a la pintura− dibujo de Fra Bartolomeo en el que se representa a la *Virgen con el niño y san Juanito y dos ángeles* −uno de los cuales tañe el laúd− (Berlín, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett); y de un anónimo español titulado *Virgen con niño, san Juanito y ángeles músicos* conservado en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid (primera mitad s. XVI) –con la interesante presencia de la vihuela de mano. La inclusión de san Juan niño bien puede deberse a la influencia de imágenes como la *Bella Jardinera* (1.507) surgidas del pincel del divino Raffaello Sanzio. El particular estilo de Rafael también puede observarse en la *Virgen con el niño y dos ángeles* de Piero di Cosimo (1.505-1.510, Venecia, Colección Vittorio Cini), un bello lienzo en el que un sonriente ángel tañe un rabel con ayuda del propio niño Jesús [fig. 314].

Una vía intermedia entre los tipos de la Virgen de la Humildad y la Virgen entronizada fue la de la Virgen de la Escalera; es decir: María sentada directamente sobre los peldaños de una escalera, podio o estructura similar (*Iconclass* 11F732). En realidad, son muy pocas las Vírgenes de la escalera con ángeles músicos. En territorio italiano su presencia parece recoge la influencia de la *sacra conversazione* italiana, como ocurre en la *Virgen con el niño y santos Esteban y Juan Bautista* o *Madonna del Santuario* de Fra Bartolomeo (1.509, Lucca, Catedral), donde la Madonna aparece sentada sobre un alto podio a los pies del cual un ángel-putto tañe su laúd [fig. 315] y en la mucho más tardía *Virgen con el niño entre san Pedro y san Antonio Abad* de Camillo Procaccini (1.609-1.618, Milán, Iglesia de San Marco), con otro angelitos que toca el violín mientras que

su compañero prefiere mirar al cielo. Resulta más difícil localizar estas representaciones intermedias en otras áreas europeas. Destaca, como siempre, Dürer, de quien conservamos un dibujo a plumilla de *María con el Niño y un ángel* (ca. 1.518, Berlín, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett) donde volvemos a ver al celeste lautista del *Rosenkranzaltar*. Otro curioso ejemplar es el hispanoflamenco *Tríptico de la Virgen de la rosa* (seguidor de Robert Campin, s. XVI, Huesca, Museo Arqueológico) [fig. 316], evidencia de la influencia de la pintura flamenca en la construcción de imágenes marianas. Esta vez la Madre de Dios no reposa directamente sobre el suelo, sino que se sienta en un sencillo banco tapizado de vegetación que remite una vez más al *hortus conclusus*. Tras ella, dos ángeles con vestimentas litúrgicas tocan el laúd y −probablemente− el rabel.

Con la llegada de la época tridentina y la Contrarreforma, la Virgen de la Humildad será prácticamente desplazada por otros tipos marianos como la Virgen entronizada y la Virgen en los cielos. No obstante, siempre existen obras que demuestran cómo, a pesar de la tendencia general, los antiguos tipos pueden reaparecer en cualquier momento y con ellos las melodías de los ángeles. En este sentido destaca una obra de la segunda mitad del siglo XVI como es la *Virgen de Belén* de Juan Bautista Maíno que perteneció al convento de Mercedarias de Fuentes de Andalucía (Sevilla) y que hoy se encuentra en paradero desconocido [fig. 317]. Se trata de una Virgen de la Humildad coronada por los ángeles y entorno a la cual se desarrolla un nutrido concierto angélico que consiste en: cánticos –con apoyo de música escrita en libros y folios−, órgano de pie, corneta renacentista, vihuela de arco y laúd. En ella se ha señalado la influencia de *La Coronación de la Virgen* de Guido Reni[87] –que el autor pudo contemplar en su viaje a Roma− y también de estampas de Albrecht Dürer[88].

3. La Virgen con el Niño de pie representada de cuerpo entero

La Virgen con el Niño también puede ser representada de pie o de medio cuerpo (*Iconclass* 11F41). Suele aparecer coronada y/o rodeada de ángeles músicos, que normalmente tañen los mismos instrumentos de música baja propios de la imagen mariana. Este tipo suele corresponder a imágenes devocionales de pequeño tamaño y carácter privado.

[87] Efectivamente, encontramos prácticamente los mismos instrumentos musicales en *La Coronación de la Virgen* (1.602-1.603) conservada en el Museo del Prado.
[88] Ruiz Gómez, L., *Juan Bautista Maíno (1581-1649)*, Museo del Prado, Madrid, 2009, p. 93.

La Virgen con el Niño de pie fue especialmente cultivada por el arte flamenco, empezando tal vez por Jan Van Eyck, autor de la llamada *Virgen en la iglesia* (ca. 1.425, Berlín, Staatliche Museen, Gemäldegalerie) [fig. 318], en cuyo fondo, justo en el coro del edificio, aparecen dos personajes con vestes litúrgicas ante un grueso libro apoyado sobre un facistol. No se trata de oficiantes, sino de ángeles puesto que al menos uno de ellos presenta alas. Recordemos que la representación del ángel músico como eclesiástico celestial que canta o tañe el órgano resulta un recurso frecuente en el arte flamenco, y en especial en la obra de Jan van Eyck y de Hans Memling. David Gerard también trató este tipo iconográfico en una de sus vírgenes ambientadas en el *hortus conclusus* (*Virgen con el Niño y cuatro ángeles,* 1.510-1.515, Nueva York, Metropolitan Museum of Art), incluyendo ya la música instrumental[89] y la misma composición puede observarse en la *Virgen con el niño entre ángeles* del llamado Maestro de la Madonna de André (ca. 1.500, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza). Existen también otros ejemplos de la misma cronología como la *Virgen de pie con el niño y ángeles* de Quentin Massys, de la que existen dos versiones: una conservada en la Courtlaud Gallery de Londres (ca. 1.500-1509) y otra en el Musée des Beaux Arts de Lyon (ca. 1.509) [fig. 319] que únicamente difieren en el color del traje de María. En ambas, el ángel de la derecha tiende un clavel rojo[90] a María, mientras que sus compañeros de la izquierda tañen el laúd y un cordófono frotado con arco que queda oculto para el espectador. Junto a estos últimos hallamos un fruto cuya presencia obedece, obviamente, a un sentido simbólico. Las figuras se sitúan bajo un arco renacentista en cuyo trasdós puede leerse, al menos en la segunda versión, la inscripción «REGINA CELI LETARI [...] PORTARE ALELV[IA]», esto es: el inicio del himno pascual mariano en el que se felicita a María por la resurrección de su hijo. Tras ellas, se abre un fondo visualmente dividido. A la derecha se adivinan los árboles de un paraje natural. A la izquierda el interior de una iglesia gótica por la que pasea un ángel mientras un coro canta en torno a un libro abierto y detrás quedan bien visibles los cirios de la liturgia pascual. Este pequeño detalle nos anima a pensar que el himno que están cantando es justamente el *Regina Coeli*. Otro elemento[91] a tener en cuenta para la interpretación del cuadro es la relación establecida entre los ángeles del primer plano y sus respectivos fondos, que remiten a diferentes

[89] Concretamente, arpa y laúd.
[90] Posible alusión a la futura Pasión de Cristo.
[91] Existe incluso otro detalle más: la aparición en el interior de la iglesia de una estatua coronada que posiblemente remita al rey David, el músico del Antiguo Testamento por excelencia. No obstante, es difícil asegurar que lo que tiene entre sus manos sea un instrumento musical.

aspectos de la imagen mariana. Se trata, en definitiva, de una magistral imagen que sintetiza diferentes tradiciones visuales anteriormente vistas y que realiza un discurso en torno la fecunda maternidad virginal de María, la aceptación del sacrificio de su único hijo y la alegría por su resurrección.

Con el paso del tiempo, el tipo fue evolucionando hacia una representación mucho más conceptual que prescindía por completo del fondo paisajístico, de manera que se asimilaba cada vez más a la imagen de la Virgen con el Niño en el cielo. En ocasiones se añade a este y otros tipos marianos los atributos de la *mulier amicta sole* del Apocalipsis[92], lo cual no hace sino reforzar el carácter celeste de la imagen. Así, la cabeza de la *Virgen de la Leche* de Orley van Bernard (primera mitad del s. XVI, Madrid, Museo del Prado) –enriquecida con la música del arpa y los cánticos angélicos– ya aparece coronada por los rayos del sol apocalíptico. Y en la tabla central de *Retablo de la Virgen de Belén* de la antigua casa profesa jesuita de Sevilla (Marcellus Coffermans atr., 1.560, Sevilla, Iglesia de la Anunciación) [fig. 320], ya se añade el creciente lunar bajo los pies de María. En esta parecen fusionarse los tipos iconográficos de la Virgen de la Humildad –con el tema de la lactancia y la pradera de flores sobre la que se sitúa la Virgen– y la Virgen representada en los cielos –con los atributos de la mujer apocalíptica y la inexistencia de un fondo que contextualice a la imagen. Resulta curiosa la gran similitud entre esta obra y la tabla hispanoflamenca de la *Virgen de la leche* de la Iglesia de la Nuestra Señora de la Consolación de Arroyomolinos en Extremadura (s. XV), tanto por la composición de las figuras como por los instrumentos tañidos por los ángeles. Así, en la pintura extremeña, de mucha menor calidad, los ángeles tocan el arpa portátil, un triángulo con sonajas, el laúd y un cantor sostiene un libro abierto; mientras que en la tabla sevillana se añade una flauta dulce y una vihuela de arco. Así pues, todo indica que debemos apuntar a la dependencia de un mismo modelo formal, probablemente un grabado. Imágenes como estas apuntan a una transición entre los tradicionales tipos marianos y la exaltación de la Virgen en los cielos tan habitual a partir del Concilio de Trento y la Contrarreforma. Otra obra interesante que nos informa de este proceso es la *Virgen con ángeles músicos* de Abdón Castañeda procedente del Convento de la Puridad (1.610-1.620, Valencia, Museo de Bellas Artes) [fig. 321]. En este caso, la figura de la Virgen con el Niño, influenciada por los postulados contrarreformistas, ya no pretende ofrecer una imagen personal y emotiva de

[92] *«Et signum magnum apparuit in caelo: mulier amicta sole, et luna sub pedibus ejus, et in capite ejus corona stellarum duodecim»* (Ap 12, 1).

la Virgen, sino su visualización según la ortodoxia cristiana de la época. La Virgen es representada de pie en un espacio atemporal como Reina de los cielos coronada de las doce estrellas, pisando el creciente lunar y rodeada de su corte angélica. Esta vez, dado la magnificencia y el carácter real de la imagen, los ángeles músicos no tañen los acostumbrados instrumentos de cuerda, sino aerófonos más propios para una exaltación mariana: una chirimía y una flauta que, a juzgar por la praxis ejecutiva de sus tañedor, tendría tres orificios y podría ser acompañada por un membranófono como es el tamboril.

4. La Virgen con el Niño de pie representada de medio cuerpo

El tipo iconográfico de la Virgen con el Niño de pie con ángeles músicos no tuvo apenas presencia en el arte visual italiano, prefiriéndose una variante que también llegó a cultivarse con éxito en el área franco-germánica: la Virgen con el Niño representada a media figura. Esta variante fue especialmente cultivada a partir de 1.450 por la escuela veneciana para la realización de pequeñas imágenes destinadas a la devoción privada, siendo Giovanni Bellini, si no su iniciador, su maestro indiscutible. En ellas, Cristo niño suele ubicarse sobre un parapeto marmóreo que recuerda a la superficie de un sarcófago. A la fría losa de mármol se añaden otros elementos como el cojín negro, el collar o pulsera de coral, el libro cerrado del destino, el jilguero o cardelina de pecho encarnado o los frutos que identifican a María como la nueva Eva que redime el pecado original; objetos todos ellos que prefiguran el futuro sacrificio del pequeño[93]. De esta manera, María presenta al Niño para que sea adorado como Dios, al tiempo que lo ofrece como sacrificio eucarístico que posibilita la redención del género humano[94]. El parapeto, que media entre el espectador y su objeto de devoción, es el lugar donde se produce el encuentro entre el ámbito sacro y el terrenal. Es a un mismo tiempo tumba futura del Niño y altar de la misa donde se renueva cada día ese sacrificio a través del misterio de la transustanciación y el sacramento de la Eucaristía, a la cual el fiel está llamado a participar. El altar-parapeto invita también a reflexionar sobre el cuerpo de Cristo y el papel que este cumple en la redención. Para Rona Goffen, este elemento aparentemente sencillo es un equivalente metafórico del sepulcro del Salvador y del propio vientre de la Virgen, porque ambos custodian a Cristo y porque este surge transformado de cada uno de ellos: como bebé humano en la Natividad, como Salvador renacido en la

[93] Gentili, A., *Giovanni Bellini,* op. cit., p. 25.
[94] Goffen, R., *Giovanni Bellini,* Yale University Press, New Haven-London, 1989, p. 24.

Resurrección y como sacrificio eucarístico en la misa[95]. La Virgen acepta y comparte el destino de su hijo, afirmándose de este modo como corredentora de la humanidad[96]. No obstante, la perfección del plan divino de salvación se ve impregnada de los sentimientos y emociones propios de los mortales. María reflexiona sobre el futuro de su hijo, sobre su dolorosa Pasión y su terrible muerte en la cruz. Su semblante, dulce y sereno, queda levemente ensombrecido por la tristeza y la resignación. Muchas de estas imágenes incluyen la música angélica, aunque este aspecto no parece haber suscitado interés entre los historiadores e historiadoras del arte más allá del análisis organológico o la intención puramente anecdótica. En las próximas líneas se intentará realizar una aproximación a su significado, partiendo de la siguiente pregunta: ¿Qué sentido tiene incluir la música de los ángeles, siempre gozosa y exultante, en una imagen tan descorazonadora? En realidad, y como trataré de mostrar con ejemplos concretos, la presencia de la música en este tipo iconográfico obedece a razones teológicas mucho más complejas –en concreto a la doble naturaleza humana y divina de Cristo− y se halla ligada a la esperanza de salvación y redención del género humano.

Una de las primeras imágenes que incluyen la música angélica, *La Virgen y el Niño rodeados por ocho ángeles* del boloñés Marco Zoppo (ca. 1.445, París, Musée du Louvre) [fig. 322], resulta también ser una de las más sutiles. En este caso el preanuncio del sacrificio queda limitado a unos pocos elementos, el Niño mama tranquilamente en brazos de su madre y sólo la Virgen parece ser consciente de la triste realidad y dirige su mirada al espectador. Junto a los instrumentos de cuerda propios de la imagen mariana que los ángeles tañen en primer plano –un laúd y un dulcimer−, irrumpen las trompetas propias de la exaltación, tal vez en relación con el carácter regio de la Virgen coronada, o, más probablemente, como expresión sonora de regocijo ante la promesa de la salvación humana. Lo mismo ocurre en la *Virgen con el Niño* de Juraj Ćulinović llamado Giorgio Schiavone (ca. 1.460, Turín, Galleria Sabauda), en cuya parte superior dos ángeles-putti también hacen sonar las trompetas del triunfo –esta vez en su tipología en "s". Por la misma época o quizá un poco antes, Schiavone produjo otra pintura muy parecida, hoy conservada en la National Gallery de Londres (*Virgen con el Niño,* ca. 1.456-1.460), donde la música de los ángeles se introduce de manera más discreta: la decoración del arco a la romana bajo el que aparecen las figuras incluye los relieves de dos ángeles-putti que hacen sonar una lira y una trompeta recta alada. El gusto por la

[95] Ibid., p. 28.
[96] Ibid., p. 34.

recuperación de la Antigüedad podría explicar la elección de los instrumentos musicales, especialmente en el caso de la lira. Los ángeles músicos recuperan el protagonismo en otra de sus Madonne, la *Virgen con el Niño y ángeles* (ca. 1.459-1.460, Baltimore, Walters Art Museum) [fig. 323], donde son representados con un tamaño similar al de Cristo y tañendo un cordófono frotado con arco y un laúd. Es inevitable observar como esta vez un halo de tristeza empaña el rostro de todos los personajes del cuadro.

No obstante, uno de los mejores ejemplos de esta variante iconográfica es la *Virgen de la Pasión* de Carlo Crivelli (ca. 1.460, Verona, Museo de Castelvecchio), el cual probablemente pertenecía al monasterio benedictino femenino de San Lorenzo de Venecia [fig. 324]. La obra se halla repleta de elementos que remiten al futuro sacrificio de Cristo. Algunos de ellos –el sarcófago, el cojín funerario, los frutos, el jilguero− ya han sido mencionados. Otros detalles anuncian perspectivas nada amables para el pequeño. Así, sobre la columna de la flagelación se posa el gallo de la futura negación de san Pedro. Y tras los sacros personajes, un muro en ruinas se desmorona dejando ver los peores males causados por la locura de los hombres: la guerra y la muerte, significada esta última por el buitre que se posa sobre un árbol seco. Por si fuera poco, al fondo de ese paisaje desolador se puede adivinar el monte Calvario con sus tres cruces rodeado de soldados. Sin embargo, el recurso visual más evidente son los arma Christi portados por pequeños ángeles anápteros situados en primer plano: la escalera, la lanza de longinos, la jarra y la caña con la esponja empapada de hiel y vinagre, la columna de la flagelación, los tres clavos, el flagelo, la corona de espinas y la cruz. La Virgen mira a su hijito, consciente de su terrible destino. María reza al tiempo que lo rodea con sus brazos para intentar protegerlo, pues sabe que su sufrimiento será humano. El espectador también es partícipe de la humanidad del pequeño, en todo semejante a un niño. De hecho y aunque este no es el caso, las imágenes de la Virgen con el Niño realizadas en esta época evidencian un notable interés en mostrar el cuerpo desnudo de Jesús, llegando a representarse su sexo. Cristo se somete así al orden humano con todas sus miserias y dolores; solo así será capaz de redimir a la humanidad en el sacrificio. El Niño, con un ademán muy expresivo, dirige sus ojos hacia lo alto donde se encuentra el rostro de su madre pero también dos ángeles músicos tañen el arpa y el laúd. Uno de ellos alza la vista al cielo, mientras que el otro parece volverse hacia el espectador, haciéndole partícipe de la escena. Entre ellos media un jarrón del

que surge una planta con pequeñas flores que, además de marcar visualmente el eje vertical de la composición parece remitir a un significado simbólico relacionado con la vida, ya sea física o espiritual. Tal vez la actividad musical de estos ángeles tenga que ver con su tradicional inclusión en la imagen mariana, o quizás sus dulces melodías sean un elemento más de la ceremonia litúrgica donde tiene lugar la Eucaristía, sacramento en el que diariamente se renueva el misterio de la muerte y resurrección de Cristo. También es posible que los ángeles músicos de Crivelli estén evocando el cántico nuevo de los cristianos, redimidos por ese sacrificio, tal y como señalaba san Agustín (In psalm. 32, 3; PL XXXVI, col. 283). No obstante, el pensamiento musical de san Agustín resulta más complejo de lo que en principio parece. En su comentario al salmo 56, el santo de Hipona relaciona dos cordófonos, la cítara y el salterio, con la naturaleza humana y divina de Cristo en su Pasión. Esta correspondencia se realiza en función de si la caja de resonancia se halla en la parte superior –salterio– o inferior –cítara:

> «'Levántate, gloria mía', es decir, sea glorificado Jesús después de la pasión. 'Levántate, salterio y cítara' [...]. Veo que menciona dos instrumentos, pero el cuerpo de Cristo es uno solo. Resucitó una carne, y, sin embargo, resucitaron dos órganos: el salterio y la cítara [...]. ¿Qué cosa nos simbolizan estos dos instrumentos? Pulsa Jesucristo, Señor y Dios nuestro, su salterio y su cítara, y ejecutó, por medio de su carne, dos clases de obras; hizo milagros y soportó padecimientos [...]. Luego, obrando la carne cosas divinas, es salterio. Sufriendo la carne cosas humanas, es cítara» (*In psalm.* 56, 9; PL XXXVI, col. 671-672)[97].

En el siglo XV, tanto el salterio como la cítara estaban totalmente en desuso, por lo que Crivelli difícilmente podría haberlos representado. No obstante, estos instrumentos antiguos comparten con el arpa y el laúd que aparecen en la pintura ciertas características físicas: la cítara, al igual que el laúd, tiene las cuerdas paralelas a la caja de resonancia, mientras que el salterio sería un arpa triangular con las cuerdas perpendiculares a ésta[98]. Por otra parte y ya dejando de lado a san Agustín, también hay que recordar el importante papel que el laúd cumplía en las *laude* renacentistas, donde uno de los temas preferidos eran los salmos penitenciales dirigidos a Cristo[99]. Sea cual sea el referente último de estas representaciones, la presencia de la música angélica resulta lógica en una imagen que, como ésta, invita a meditar sobre el sacrificio crístico,

[97] Traducción de Robledo Estaire, L., «El cuerpo y la cruz como instrumentos musicales: iconografía y literatura a la sombra de san Agustín», *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 1, 2007, pp. 5-6. Disponible en línea en http://studiaaurea.com/article/view/v1-robledo

[98] Ibid., pp. 16-17.

[99] Powers, K., «Music-making angels in Italian Renaissance painting: symbolism and reality», op. cit., p. 59.

el misterio de su doble naturaleza y la redención de la humanidad. No puede negarse que, sobre imágenes como ésta, fluctúa un halo de tristeza. Pero igualmente es cierto que bajo ellas se vislumbra la alegría por la promesa de la salvación. Existen otros detalles en la *Virgen de la Pasión* que llaman poderosamente la atención. El paisaje que se abre a la derecha es realmente curioso. Ya ha quedado dicho que al fondo del todo se adivina el monte calvario, en torno al cual se apiñan los soldados como suele ser habitual. No obstante, los personajes del primer plano son de lo más curiosos. Justo bajo el árbol seco, un militar ha abandonado su arma, ha caído desfallecido con el rostro lívido que anuncia la muerte y es atendido por dos ancianos. El infeliz todavía se aferra a un escudo con las iniciales «RNIO»[100] que seguramente lo identifican. En las proximidades destacan varios personajes con turbante y, sobre todo, un caballo blanco montado por un niño del mismo color. La escena ocurre en las inmediaciones de un camino que conduce a una gran ciudad amurallada, de donde entra o sale otro personaje. Todos elementos parecen indicar que, para interpretar correctamente la tabla, habría que conocer muchas más cosas sobre su proceso de producción, empezando por el/la comitente y las circunstancias que motivaron su encargo. Es muy probable que este curioso paisaje tenga que ver con la historia personal del hombre o, más probablemente, mujer que encargó la obra. Aunque faltan casi todas las piezas del puzle, intentaré hacer una aproximación más remitiendo al contexto veneciano del momento. Como ya se ha apuntado anteriormente, en 1.453 Bizancio fue conquistada por el imperio turco, que rápidamente se convirtió en una amenaza para Venecia, pues sus intereses territoriales y comerciales los enfrentaban inevitablemente. Sabemos que entre 1.463 y 1.479 los otomanos se hicieron con varias posesiones venecianas en Albania y Grecia, siendo la más importante de ellas la isla de Negroponte −actualmente la isla griega de Eubea− por lo que la pintura seguramente hace referencia a este conjunto de hostilidades conocido como primera guerra turco-veneciana. En concreto, existe un episodio bélico que cuadra perfectamente con la fecha: en 1.462 el comandante otomano de Grecia central atacó y casi consiguió tomar la fortaleza veneciana de Lepanto –actualmente Naupaktos−, de gran importancia estratégica; y en 1.463 el gobernador de Morea –antiguo Peloponeso− conquistó la cercana ciudad veneciana de Argos como represalia. Ambas ciudades conservan hoy en día sendas fortalezas, siendo la de Naupaktos de construcción

[100] La tercera inicial es de difícil identificación: podría tratarse de una I pero también de otra letra similar como una T, E o incluso Z.

veneciana y con evidencias de haber sido reforzada en 1.460[101]. Quién sabe si una de esas ciudadelas es la que aparece en la pintura de Crivelli y cuál es el drama particular que se esconde tras el misterioso soldado y el no menos enigmático niño jinete. Una cosa queda clara: este episodio debió marcar poderosamente a la persona que encargó la obra ya que quiso plasmarla al lado de la Virgen y el Niño para tenerla bien presente en sus meditaciones religiosas.

Como puede observarse, las obras realizadas por Schiavone y Crivelli en los años cercanos al 1.460 son muy semejantes, sobre todo las dos últimas comentadas. Según parece, Andrea Mantegna, Marco Zoppo, Giorgio Schiavone y Carlo Crivelli fueron discípulos de Francesco Squarcione en su taller de Padua. Hacia el 1.459 viajaron a la ciudad de Zara en Dalmacia –actual Croacia−, entonces territorio veneciano. Francesco Squarcione fue uno de los primeros en cultivar la variante iconográfica que nos ocupa. Su primera obra de estas características[102] coincide en fecha con la primera realizada por Giovanni Bellini, por lo que es muy difícil saber quién fue el verdadero iniciador. Por otra parte, hay que tener en cuenta que hoy no conservamos ninguna de las *Madonne* de estas características surgida de los pinceles de estos dos maestros –Squarcione y Bellini− donde se incluya la música de los cielos. Aun así, resulta evidente que Bellini tenía intereses musicales, ya que la incluyó en varias de sus *sacre conversazioni*, mientras que los mencionados discípulos de Squarcione hicieron de los ángeles músicos un recurso habitual de su pintura. Este pequeño caso sirve como ejemplo de la transmisión de modelos y repertorios iconográficos entre maestros y discípulos y también entre los propios artistas que estaban en contacto y competían entre sí por alcanzar el mayor número de contratos, para lo cual debían ser sensibles a las necesidades de representación de la época, adaptarse al gusto de los comitentes y, al mismo tiempo, desarrollar un lenguaje propio que los diferenciara del resto. Así mismo, resulta complicado conocer hasta qué grado serían conscientes estos pintores y sus comitentes de las implicaciones teológicas y simbólicas de la música de los ángeles. Es muy posible que la elección de los instrumentos que éstos tañen tenga mucho que ver con la tradición visual y poco con la teología. No obstante, si decidieron incluirlos en

[101] Cerca de la puerta este del muro defensivo siguiente hay una torre circular y en su lado exterior hay una placa con un bajorrelieve del león de San Marco, actualmente extraído del muro, donde antaño había una segunda placa, con los escudos y la cronología MCCCCLX. Véase más información en www.lepanto1571.gr Web del municipio de Nafpaktia, 2103. Proyecto cofinanciado por la Comunidad Europea - Fondo Europeo de Desarrollo Regional.

[102] *Virgen con el niño*, 1.455, Berlín, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

estas imágenes seria porque eran conscientes de que existía una relación entre la música del cielo, la figura de María y la promesa de salvación humana a través del sacrificio de Cristo. Es cierto que, con el tiempo, la compleja relación que mantenían los ángeles músicos con la armonía de las esferas fue diluyéndose y que seguramente existirían diversos niveles de lectura que respondían al nivel cultural del espectador y de los posibles intermediarios. Sin embargo, cabe señalar que el encargo de objetos artísticos se hallaba restringido a una reducida élite que sí tenía posibilidades de acceder a la alta cultura por diferentes vías. Este acceso se hizo más amplio con la invención de la imprenta, que posibilitó una circulación más amplia de literatura[103] y tratados[104] que, en muchos casos, recogían las antiguas ideas sobre la música celeste, reformulándolas según el pensamiento del momento.

Continuador del estilo de Carlo Crivelli fue su hermano Vittore, quien también se trasladó a Zara para trabajar bajo su dirección. Posteriormente ambos regresaron a la península, trasladándose a la región de Le Marche, donde parece que establecieron talleres independientes. Si en la obra de Carlo Crivelli la música angélica es una *rara avis* magistralmente inserta en su discurso pictórico, en Vittore Crivelli se convierte en un elemento habitual de sus imágenes marianas. Vittore toma la exitosa variante iconográfica de la Virgen con el Niño representada de medio cuerpo tras el parapeto-sarcófago rodeada de símbolos sacrificiales y la adapta al formato del retablo de altar. Ahora la Virgen aparece en primer plano, sentada sobre el parapeto marmóreo y a figura entera, con lo que se fusiona con el tipo de la Virgen entronizada. Aunque ambas variantes evocan la esperanza de la redención siguiendo una misma línea simbólica, cumplen funciones sociales diferentes. La variante mariana cultivada, entre otros, por Schiavone y Carlo Crivelli es de formato reducido y pertenece a la esfera privada y es susceptible de incluir los intereses personales del comitente y su familia. La variante inventada por Vittore Crivelli se encuentra más en la línea de la *sacra conversazione*

[103] Por ejemplo, en el Paraíso de la *Divina Comedia* Beatriz se refiere al octavo cielo como un jardín de almas bienaventuradas entre las que destaca la Virgen como la rosa donde Dios se hizo carne. En el preciso instante en el que Dante puede contemplar a María, el amor divino entona una dulce melodía. Seguidamente toda la corte celestial aclama a su reina y canta el *Regina Coeli* (*Paradiso* 13).

[104] Por ejemplo, en el *De natura cantus ac miraculis vocis* de Matthaeus Herbenus de Maastricht (1.496), se habla largamente del canto que los bienaventurados entonarán junto a los ángeles en el cielo tras el Juicio Final. En el proemio del tercer libro se trasluce ese sentido salvífico: «*Angelica enim natura immortalis est, mortales vero humana; illa caelo fruens, ista fruitura. Deo itaque perennis laus exhibetur ab illis quidem inmortalibus ac infatigabilibus organis, a nobis autem mortalibus, caducis, corruptibilibus, dum illis in caelestibus choris post huius vitae miserias adiungemur*». Smits van Waesberghe, J. ed., *Herbeni Traiectensis De natura cantus ac miraculis vocis,* Arno Volk, Köln, 1957, p. 63.

con ángeles músicos iniciada por Bellini: pensada para ser colocada sobre el altar, la representación se hallaba destinada a ser expuesta ante la entera comunidad de feligreses. Su función era mediar entre la doctrina oficial de la Iglesia y las aspiraciones individuales de los devotos, mostrándoles el camino a seguir. Aún, así en ambas variantes la aparición de la música angélica cumple el mismo papel: refuerza la idea de redención-salvación y recuerda a los fieles el orden armónico del universo y la perfección del plan que Dios tiene reservado para la humanidad al final de los tiempos. La primera obra de Vittore Crivelli conservada de estas características es *La Virgen adorando el Niño y dos ángeles* producida en 1.479 para la Iglesia de San Fortunato en Falerone, ya en Le Marche [fig. 325]. En ella todavía se evidencia la construcción del tipo y la fusión de diversas tradiciones iconográficas conceptuales y narrativas. María, representada de pie, ora ante su hijo recién nacido mientras que, detrás de ella, se aprecia el parapeto marmóreo sobre el cual dos ángeles tañen sus instrumentos –laúd y rabel. En este caso las referencias sacrificiales quedan reducidas a unos pocos elementos: los frutos y hortalizas[105] y los claveles rojos que aluden la sangre de Cristo. En la cartela que queda junto al rostro de la Virgen puede leerse la inscripción «[V]oca [N]os inclite fili mi quis tuam valebit dignitatem [c]o[n]templare»[106], una probable invocación a la Madre de Dios para que cesará la peste que, desde 1.484, azotaba a la población. Una obra muy similar tanto en composición como instrumentos musicales[107] es *La Virgen adorando al Niño y ángeles músicos* (1.480-1.490, Sarnano, Pinacoteca Comunale), aunque aquí los propios ángeles músicos participan de la adoración arrodillándose y Cristo porta un clavel entre sus manitas. De la misma época parece ser la homónima obra conservada hoy en el Musée du Petit Palais Avignon, con el curioso detalle de que el ángel de la derecha hace sonar un aro de sonajas. En *La Virgen de la cinta con el Niño, ángeles músicos y los santos Lorenzo, Silvestre, Rufino*[108] *y Francisco de Asís* (1.465-1.499, Massa Fermana, Iglesia dei Santi Lorenzo, Silvestro e Rufino) [fig. 326], la variante iconográfica gana en madurez. Se trata de una tabla que originalmente se encontraba en la Iglesia della Confraternità della Concezione y que fue

[105] Cada uno de estos productos hortofrutícolas tiene su propio significado simbólico, aunque los estudiosos/as a veces difieran en él. Así, la manzana puede aludir al pecado original, el pepino a la resurrección, las cerezas al fruto del Paraíso, la granada a la Iglesia y la uva a la sangre de Cristo en la Eucaristía. Veáse Papetti, S., *Vittore Crivelli e la pittura del suo tempo nel Fermano,* F. Motta, Milano, 1997, p. 238.

[106] Vecchi, P. de, *Itinerari crivelleschi nelle Marche,* Maroni, 1997, p. 63.

[107] No obstante, hay que tener en cuenta que el rabel es sustituido por una vihuela de arco.

[108] Mientras que los santos Silvestre, Lorenzo y Francisco de Asís son de fácil identificación, resulta difícil relacionar la cuarta figura con san Rufino –primer obispo de Asís– y todo parece indicar que se trata de san Sebastián con su flecha como atributo. La presencia de san Sebastián no sería descabellada aquí, ya que es el santo protector contra la peste.

encargada como exvoto a la Madonna para pedir su protección contra la peste que la ciudad sufría desde 1.460. En ella, los símbolos del sacrificio ganan presencia –diversos frutos y hortalizas, el jilguero, el clavel que sostiene Cristo bendicente, el cojín negro sobre el cual reposa–, mientras que la cinta podría aludir la asunción de la Virgen a los cielos. María ya se sienta sobre la losa de piedra y, muy cerca de ella, los ángeles tañen arrodillados el laúd y la vihuela de arco. Bajo ella, las figuras de los santos remiten más a la tradición medieval que a las *sacre conversazioni* de la época. Se trata de los santos patrones de la iglesia parroquial junto con san Francisco –pues seguramente la confraternidad tenía un origen franciscano. Los cuatro ofrecen a la protección de la Virgen una maqueta de la ciudad al tiempo que median entre ella y sus habitantes, representados como dos grupos de fieles entre los cuales se encontrarían los propios miembros de la Confraternidad. Con la ayuda de los santos, la maqueta es rodeada por el cinto de María, en el que puede leerse, entre otras palabras, «PAX ET VITA», lo cual aumenta el sentido protector de la imagen. Otra obra de gran interés es el político *Virgen entronizada con el Niño, ángeles músicos y los santos Buenaventura, Juan el Bautista, Luis de Tolouse y Francisco de Asís* que originalmente decoraba el altar de la Iglesia de San Francesco en Fermo (1.481, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art) [327]. Su tabla central es un compendio de lo que hemos visto hasta ahora, con la peculiaridad de que el Niño aparece esta vez de pie sobre el cojín y que los ángeles músicos, situados a los pies de la Virgen, son dos adolescentes. Uno de ellos tañe un cordófono frotado con arco piriforme, mientras que el otro ha abandonado su laúd en tierra para juntar sus manos en actitud orante.

La variante de la Virgen con el Niño representada de medio cuerpo proliferó durante la segunda mitad del siglo XV por el territorio italiano. Al rozar el siglo XVI, el tema evoluciona en la escuela veneciana hacia una mayor simplicidad y melancolía, destacando la *Virgen con el Niño y dos ángeles músicos* de Alvise Vivarini (ca. 1500, iglesia del Redentore, Venecia) [fig. 328], con dos ángeles tañedores de laúd que, en una composición prácticamente simétrica, miran al cielo, mientras que el Niño se abandona lánguidamente al sueño, prefigurando su muerte. A partir de entonces la inclusión de la música angélica en estas imágenes empezará a brillar por su ausencia.

Caso diferente es el del arte flamenco y alemán, que recoge este tema entorno al 1.500, dotándolo un tratamiento más amable y estableciendo una relación más estrecha entre

los ángeles músicos y Cristo niño. De nuevo nos encontramos en la producción de pequeñas obras devocionales pensadas para satisfacer la demanda privada. Puede que una de las primeras representaciones sea la *Virgen con el Niño* del Maestro del retablo de Aquisgrán, datada hacia el 1.500 y conservada en la Alte Pinakothek de Múnich. En esta pintura los únicos elementos que remiten a la Pasión son el parapeto marmóreo y el collar de coral con el que juega el Niño. El pequeño y su madre están flanqueados por dos grupos de ángeles músicos, formado el primero por laúd y canto, y el segundo por el órgano y la flauta. Destaca en estas imágenes el interés por el fondo paisajístico que, gradualmente, va ganando importancia. La *Virgen con ángeles músicos* flamenca, datada en 1.490 y conservada en el Bode Museum de Berlín [fig. 329], muestra una curiosa interpretación del tema en la que incluso la música contribuye a prefigurar la pasión de Cristo. Sobre la losa marmórea y en primer término, un órgano positivo está siendo tocado por un ángel que observa cómo el Niño trata de alcanzarlo con su manita. No se trata de un instrumento cualquiera, pues sobre él se destaca la forma de la cruz, compuesta por uno de los tubos del instrumento y el travesaño que los sujeta a la caja, que a su vez alude a la corona de espinas. El *ensemble* musical se completa con la presencia del acostumbrado conjunto de arpa y laúd, un doble aerófono de tubo cónico con embocadura y orificios digitales, y un cordófono compuesto frotado con arco y con el clavijero plano. En el marco de la obra queda inscrita la frase «REGINA CELI LETARE ALLELUIA», *incipit* del himno mariano asociado al tiempo pascual en la que se felicita a la Virgen por la resurrección de su hijo. De esta manera no solo se significa el sacrificio de Cristo con todo su sufrimiento humano –obsérvese como esta vez ninguna parte de su anatomía queda oculta–, sino también su triunfo divino sobre la muerte. El papel de la música angélica resulta, pues, crucial para desvelar el sentido del cuadro, contribuyendo tanto a la evocación de la Pasión de Cristo como a la celebración de la redención de la humanidad y a la exaltación de la Virgen como corredentora. El éxito que alcanzó esta variante en el territorio flamenco se evidencia sobre todo en la gran cantidad de imágenes similares realizadas por Jacob Cornelisz van Oostsanen y su taller. Un buen ejemplo es *Virgen con el niño y ángeles músicos* (ca. 1.512-1.516, Rótterdam, Museum Boymans van Beuningen) aún resulta más amable, pues sólo la expresión triste de la Virgen y las cerezas del primer plano delatan el verdadero sentido del cuadro, mientras que los ángeles músicos tañen sus instrumentos de música baja en dirección al Niño, quien parece querer ir a su encuentro. Esta vez el *ensemble* está formado por un cordófono frotado con arco, flauta dulce, arpa, vihuela de rueda y

cascabeles, a los que hay que añadir las figuritas de otros dos ángeles de piedra que tocan el laúd Y lo que parece ser una flauta muy similar a la anterior. Otra bella tabla es la *Virgen con el Niño rodeada de ángeles* conservada en la Galerie Jean-François Heim de París. En ella un ángel ofrece los frutos al Niño por un ángel, quien los recibe de buen grado. En primer plano un ángel afina su laúd, mientras que alrededor de las figuras se despliega un original concierto angélico de flauta dulce, triángulo y *platerspiel* o flauta de vejiga. Aunque algunas de estas obras fueron concebidas originalmente como trípticos y han sido mutiladas. Cuando se abrían, la tabla central mostraba la imagen devocional de la Virgen y el Niño acompañados por los ángeles músicos, mientras que en las laterales aparecían los retratos del matrimonio pagante presentados por sus santos protectores −probablemente epónimos− y acompañados por los restantes miembros de su familia: a la izquierda los varones y a la derecha las mujeres. Los escudos heráldicos, que suelen decorar el anverso de las tablas e incluso pender sobre los personajes, han permitido en ocasiones identificar a los comitentes. Además, ya quedado patente en algunas la presencia del ángel lautista que afina su instrumento, tal vez una lejana reminiscencia de la armonía universal de la cual la familia quería ser partícipe. Así ocurre, por ejemplo en el *Tríptico de Pompeius Occo y su esposa Gerbrich Claesdr* (1.515, Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) [fig. 330], cuya tabla central recuerda a la anterior obra. Aquí, la verdadera música proviene de los cánticos de los ángeles de la parte superior, muy próximos a las figuras de Dios y el Espíritu Santo. Otro tríptico identificado es el de la *Virgen con el Niño y los donantes Augustin van Teylingen y su esposa Josina van Egmont* (ca. 1.518, Berlín, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Gemägalerie,), con un *ensemble* mucho más convencional formado por laúd, dos flautas dulces y canto. En el *Tríptico de la Virgen con el Niño y ángeles músicos con los retratos de Joris Sampson y Engelken Coolen y su familia* (1.518, Uden, *Museum* voor religieuze Kunst) [fig. 331] no solo aparece el matrimonio pagante, sino también todos los miembros masculinos y femeninos de la familia. La tabla central recuerda por su composición a la primera de las obras de Jacob Cornelisz comentadas, aunque aquí el despliegue musical es aún mayor. En el primer plano vuelve a aparecer el ángel que tañe el cordófono frotado con arco que tanto llama la atención al Niño. Detrás de la virgen, los ángeles afinan el laúd, cantan música escrita y tocan la flauta dulce. Pero es en las alturas, en torno a la divinidad, donde se desarrolla el verdadero concierto celeste: en el centro un grupo de cantores sostiene un gran folio con música escrita, mientras que sus compañeros, solos u

organizados en duos, tríos y cuartetos tocan instrumentos de toda clase. Como cordófonos aparecen el laúd, el dulcimer, el arpa y diferentes tipos de cordófonos pulsados. Los aerófonos son el grupo más numeroso, incluyendo diferentes tipos de trompeta –recta, en "s" o de varas, curvadas con diferentes formas–, chirimías, el cromormo, la *platerspiel* o flauta de vejiga, la flauta dulce y el órgano. Como idiófono tenemos el triángulo y como membráfono el tamboril percutido junto a la flauta de tres orificios. Por otra parte, existen algunos cuadros devocionales flamencos donde la Virgen con el Niño aparece sin ningún fondo que los contextualice, con lo que la escena queda impregnada de atemporalidad. Así ocurre con la citada tabla conservada en la Galerie Jean-François Heim. Es posible que imágenes como ésta ya estén visualizando a la Virgen en los cielos, tipo iconográfico que se tratarán a continuación. De hecho, desde el 1.400 existen también representaciones de la Virgen con el Niño de medio cuerpo que no provienen de la variante iconográfica que hemos estado analizando sino de otras tradiciones visuales. Destaca por ejemplo la *Virgen con Niño y seis ángeles* de Conrad von Soest o un seguidor (ca. 1.420, Budapest, Szepmuveszeti Muzeum) [fig. 332], con ángeles que cantan y tocan la guitarra medieval, la vihuela de arco, el órgano portátil y el arpa. Otra obra interesante aunque bien distinta es la *Virgen con el niño y dos ángeles músicos* de David Gerard (1.490-1.495, Basilea, *Öffentliche Kunstsammlung*), que recuerda vivamente a sus Vírgenes de pie tanto en la composición como en sus ángeles tañedores de laúd y rabel.

Al igual que ocurre con los otros tipos marianos, durante la época tridentina y tras la Contrarreforma, la Virgen con el Niño representada a media figura fue sustituida por su representación en los cielos. No obstante, durante el siglo XVII esta variante es empleada en ocasiones para evocar otros temas marianos donde se mezcla lo conceptual y lo narrativo. Sirvan de ejemplo la *Virgen con Niño y ángeles* de Hendrik Goltzius (1.607, Nueva York, Jack Kilgore & Co. Inc.) y la *Virgen con el niño y ángeles músicos* de Bartolomé Esteban Murillo (1.675, Budapest, Szepmuveszeti Muzeum) [fig. 333], en las que se alude a la Natividad de Cristo[109]. En el primer cuadro los instrumentos escogidos son la flauta dulce y un cordófono compuesto de caja plana y piriforme que recuerda a la guitarra medieval pero que anuncia formas y práxis mucho más modernas y que podría tratarse de una mandola pulsada con plectro, un instrumento de cuatro órdenes que en el siglo XVII se hizo muy popular y que a veces recibe el nombre de

[109] Sobre todo el en primer caso, ya que en el fondo aparece el Anuncio a los pastores.

cítara. En el segundo vuelve a aparecer el mencionado cordófono y una vihuela de arco o violín. Así pues, en estas imágenes son especialmente útiles para observar la pervivencia de un tipo iconográfico que, a pesar de su complejidad teológica, evolucionó hacia discursos más anecdóticos basados principalmente en el peso de la tradición visual.

5. La Virgen con el Niño representada en el cielo o sobre las nubes

La representación de la Virgen con el Niño en los cielos (*Iconclass* 11F5) se hizo popular en Flandes y Alemania a partir de finales del siglo XV. Partiendo de la representación de la Asunción y Coronación de María y añadiendo elementos propios de la imagen conceptual de la Virgen con el Niño, los artistas experimentaron hasta dar lugar a nuevas soluciones, algunas de ellas de una originalidad compositiva y una profundidad teológica innegables. Los principales recursos empleados para visualizar el ambiente celestial de estas imágenes son las nubes y los ángeles, que en no pocas ocasiones aparecen cantando y/o tañendo instrumentos. También puede añadirse a la figura algunos de los atributos de la *mulier amicta sole* del Apocalipsis: la mandorla resplandeciente, el creciente lunar bajo sus pies y la corona de 12 estrellas (Ap 12, 1-2). En tal caso, la Virgen queda convertida en una variante que en ocasiones se conoce como Reina de los Cielos (*Iconclass* 11F4132), apareciendo casi siempre coronada. Una de las imágenes más tempranas es la *Glorificación de la Virgen* de un anónimo maestro flamenco conservada en la Kunsthaus Heylshof de Worms (1.470). La Virgen ya aparece coronada como Reina del Cielo y con la media luna a sus pies, rodeada de ángeles que conforman una mandorla mística y la elevan separándola del breve paisaje. Los ángeles músicos se reparten entre la mandorla –laúd y cordófono frotado con arco– y el prado del primer plano, donde conforman dos grupos que tocan la flauta dulce, el órgano y el salterio, y cantan en torno a un folio desplegado. Mucho más interesante resulta la *Glorificación de la Virgen* de Geertgen tot Sint Jans (ca. 1.480, Rótterdam, Museum Boymans van Beuningen) [fig. 334]. En este caso la Virgen con el Niño queda suspendida en un espacio oscuro, atemporal, adquiriendo los atributos de la *mulier amicta sole* apocalíptica, puesto que aparece coronada, irradia luz y bajo sus pies se evidencian la media luna y el dragón. Una multitud de ángeles la rodean formando una mandorla, disponiéndose en tres elipses concéntricas que reciben de manera gradual la luz divina que de ella emana. La elipse interior está compuesta por serafines y

querubines. La segunda por ángeles portadores de las *arma Christi*, collares de coral y tres cartelas con la inscripción *Sanctus* abreviada. La elipse más externa la forman un grupo de 26 ángeles músicos que tañen toda clase de instrumentos, tanto en cuanto a sus características físicas como en su diferente intensidad sonora. Para un intento de identificación de los mismos conviene emplear el tratado de Sebastian Virdung *Musica getutscht und außgezogen* (Basilea, 1.511), donde se compendian e ilustran por primera vez muchos de los instrumentos conocidos en la época y utilizados en territorio alemán y otros lugares de Europa. En las cuatro esquinas aparecen tres instrumentos de tecla –órgano positivo y, lo que parece ser un claveciterio y un clavicémbalo− y un dulcimer. Coronan el punto más alto de la representación una trompeta recta y un laúd, instrumentos que suelen aparecer en la imagen conceptual de la Virgen, en su Asunción y su Coronación. Además de estos, encontramos muchos otros. Partiendo de la mitad superior y yendo de izquierda a derecha y de arriba a abajo encontramos: el arpa, una ristra de cascabeles, la gaita, una curiosa trompeta curvada en espiral o cromormo hiperdesarrollado, un triángulo con sonajas, unas curiosas y largas pinzas[110] metálicas cuyos extremos producirían ruido al entrechocar, un recipiente de barro en forma de vasija que es tapado con unas piezas circulares[111], una doble chirimía, una trompeta de señales o clareta, una trompeta en "s", un extraño idiófono constituido por los que parece ser una pieza de madera que es percutida con dos baquetas finalizadas en dos esferas también de madera, dos cascabeles, una vihuela de rueda, una larga flauta de tres orificios[112] y tambor cilíndrico, un plato metálico suspendido y percutido con una varilla, y una vihuela de arco. Pero lo que resulta más curioso es que el propio Cristo niño, en una posición algo forzada que parece sugerir a un paso de danza, haga sonar dos cascabeles bulbosos que Emmanuel Winternitz y Jean-Yves Bosseur han interpretado como la representación de la armonía primigenia, base de la consonancia de todos los instrumentos tañidos por manos angélicas[113]. De hecho, la relación entre el hijo de María y la música angélica es más estrecha de lo que en principio podría suponerse, puesto que el Niño, al tiempo que sacude sus pequeños idiófonos, mira en dirección a un ángel que hace sonar unos instrumentos idénticos y que, a su vez le devuelve la mirada. De esta

[110] El tratado de Sebastian Virdung menciona la existencia de idiófonos en forma de pinza entre los instrUmentos de música popular, llamados por el autor «instrumentos necios». Virdung, S., *Musica getutscht und außgezogen*, Basel, 1511, p. 30.
[111] En el tratado de Sebastian Virdung se representa un instrumento semejante con el nombre de «Hafenklopfen» o golpeo sobre la marmita. Éste también pertenece a la música popular. Virdung, S., op. cit., p. 30.
[112] Aunque la flauta de tres orificios suele ser más corta, encontramos un ejemplar de tubo largo en el tratado de Sebastian Virdung. Virdung, S., op. cit., p. 14.
[113] Winternitz, E., op. cit., pp. 141-142. Bosseur, J., op. cit., p. 34.

manera Cristo es aquí representado como divinidad generadora de la armonía del universo, mientras que los ángeles aparecen casi como cuerpos celestes que, en sus órbitas perfectas, producen la música de las esferas. El hecho de que en las dos elipses más internas no existan instrumentos musicales no contradice esta idea, ya que la presencia de los serafines que portan las cartelas con la inscripción *Sanctus* remiten al trisagio del Antiguo Testamento (Is 6, 3). Recordemos una vez más la importancia de los serafines bíblicos en la *Jerarquía Celeste* del Pseudo Dionisio, una de las principales fuentes para la construcción de la música angélica (Dion. Ar. *CH* 7, 4, 212b). De hecho, la obra de Geertgen tot Sint Jans parece recoger las ideas del Pseudo Dionisio respecto a la disposición circular de los ángeles en torno a la divinidad y la ordenación de estos seres espirituales en tres órdenes correspondientes a los tres círculos concéntricos que rodean a la Virgen con el Niño. El éxito del tipo de la Virgen Reina de los Cielos en la pintura flamenca y su tendencia a incluir la música angélica se evidencia también en obras de cronología mucho más avanzada como la *Virgen en la Gloria rodeada de profetas y sibilas* de Jan Provost (1.524, San Petersburgo, Hermitage Museum) [fig. 335]. En ella ya se aprecia la influencia de la *sacra conversazione* y el dúo instrumental, compuesto por laúd y vihuela de arco, resulta mucho más tradicional, añadiéndose también el arpa del rey David.

En Italia la experimentación para visualizar a la Virgen con el niño en el cielo fue mucho menor. Destaca por su temprana realización la *Virgen en la Gloria* de la Iglesia de San Lorenzo al Ponte en San Gimignano, Siena, de la cual se dice que su rostro fue realizado por Simone Martini hacia el 1.310, mientras que el resto se debe a una restauración de Cenni di Francesco en el 1.413 [fig. 336]. La imagen parece responder a la tipología de la Virgen de la Humildad, ya que María se sienta sobre un cojín y es agasajada con ramos de flores mientras que Cristo niño juguetea con una avecilla que acaba de coger. No obstante, la representación acontece en un escenario atemporal marcado por el azul del cielo y el resplandor dorado de la mandorla mística que envuelve la figura de la Virgen. A su alrededor se desarrolla un completo concierto angélico formado por trompetas rectas, chirimía, vihuela de arco, dos órganos portátiles, un doble aerófono cónico con orificios digitales –que, a juzgar por los carrillos hinchados del intérprete, serían dos oboes–, pandero con sonajas y gaita con bordón. Los ángeles de la parte superior coronan a María como Reina de los Cielos, fusionándose así varias tradiciones visuales marianas, por lo que es difícil saber si la música de los cielos responde a la

ceremonia de la Coronación, a la imagen conceptual de la Virgen o a ambas. No obstante, durante el siglo XV y los inicios del XVI, la mayoría de las Vírgenes con el Niño representadas en el cielo no distan mucho de la variante de la *sacra conversazione*, con la diferencia de que ahora María no aparece en tierra, sino que se eleva en el aire y flota por encima de los santos y santas que la acompañan. Una de los primeras imágenes en este sentido es la *Virgen con el Niño en la gloria con los santos Juan Bautista, Gregorio Magno, Benito de Nursia y Jerónimo* de Andrea Mantegna, también llamada *Pala Trivulzio*, realizada originalmente para decorar el altar mayor de la Iglesia de Santa Maria in Organo en Verona, en ese momento en manos de los monjes Benedictinos olivetanos (1.497, Milán, Pinacoteca del Castello Sforzesco) [fig. 337]. En ella, el artista ya ha asimilado totalmente la unificación espacial propuesta por Giovanni Bellini, dotándola de su estilo personal, e incluso añade en la parte inferior de la composición tres ángeles cantores en torno a un órgano, el cual alude al nombre de la iglesia y al emblema de su comunidad monástica pero no a los usos musicales del lugar[114]. De hecho, sabemos que en 1.501 las propias autoridades urbanas de Verona, viendo las grandes obras de renovación artística llevadas a cabo en el templo, instaron al abad para que adquiriera uno[115], lo cual finalmente se logró en 1.505[116]. Así pues, podría pensarse que el retablo de Mantegna contribuyó en algo a dicha adquisición si bien es difícil establecer en qué medida. De la misma época data la *Virgen con niño en la Gloria con ángeles músicos y los santos Juan Bautista, Joaquín, Jerónimo y Hugo* de Macrino d'Alba (1.498, Turín, Galleria Sabauda) [fig. 338]. Se trata de una pintura que acoge el esquema compositivo de la *sacra conversazione* veneciana, incluido el pedestal que hace las veces de *axis mundi* y sobre el cual se suele aposentar la Virgen entronizada. No obstante, esta vez la plataforma de piedra es ocupada por una pareja de ángeles músicos adolescentes ricamente vestidos: un lautista concentrado en su instrumento y un tañedor de rabel que eleva sus ojos al cielo. Justo arriba, un grupo angelitos formados de la

[114] Este sobrenombre no proviene del instrumento que hoy conocemos como tal –pues el órgano habría introducido en Italia después de la fundación de la iglesia– sino del nombre del barrio en el cual se encuentra. Según parece, el barrio recibe su nombre de un antiguo edificio construido junto al río Adige que recibía el nombre de *Organum* y que sería una obra hidráulica. Biancolini, G., *Cronica della città di Verona descritta da Pier Zagata. Ampliata, e supplita da Giambattista Biancolini... parte prima*, Dionisio Ramanzini Librajo a San Tomio, Verona, 1745, pp. 172-173. Atendiendo a la llamada *Iconografia rateriana*, la copia de un mapa de la ciudad realizado en el siglo X conservada en la Biblioteca Capitular de Verona (Cod. CXIV 106), podría tratarse de un gran reloj hidráulico de origen romano que, presumiblemente, contaría con algún tipo de instalación sonora.

[115] Biancolini, G., *Cronica della città di Verona descritta da Pier Zagata. Ampliata, e supplita da Giambattista Biancolini... parte prima*, Dionisio Ramanzini Librajo a San Tomio, Verona, 1745, p. 173.

[116] Paganuzzi, E. y Brugnoli, P., *La musica a Verona*, Banca Mutua Popolare di Verona, Verona, 1976, p. 432.

misma sustancia de las nubes[117] conforma un trono celeste en el que se sienta María con el Niño en su regazo. Sus figuras quedan flanqueadas por dos angelitos-putti desnudos y regordetes que también portan instrumentos. El de la derecha hace sonar un curioso aerófono con embocadura visible y largo tubo cónico y curvado sin orificios digitales, mientras que el de la derecha porta colgado un tamboril cilíndrico y sostiene en su mano izquierda la baqueta para percutir el instrumento y una flauta de tres orificios. Con la otra mano, tiende un lirio al Cristo niño como símbolo de su nacimiento virginal. La pintura no sólo es interesante por mostrar dos tipologías de ángeles músicos surgidas de dos tradiciones iconográficas diferentes, sino también por la elección de dos tipos de música distintos: la música baja y meditativa de la parte inferior y la música alta y triunfante de la parte superior. El conjunto musical se completa con la pareja de ángeles que, en primer plano, sostienen una larga cartela donde puede leerse la palabra «ANGELORUM» y que tal vez signifiquen el último ingrediente tímbrico que falta: el canto. Una década después, hacia 1.512, el toscano Fra Bartolomeo realizaba su *Virgen con Niño y los santos Sebastián, Esteban, Juan Bautista, Bernardo de Claraval y Antonio Abad* o *Pala Carondelet* [fig. 339] por encargo de Ferry Carondelet, humanista y archidiácono de la Catedral Saint-Étienne de Besançon hoy desaparecida −actualmente la obra se encuentra en la Catedral Saint-Jean de la misma ciudad. El propio comitente quiso ser representado arrodillado en primer plano y señalando hacia donde debía dirigirse la mirada del espectador. A pesar del poco tiempo transcurrido, ya se aprecia una notable diferencia con respecto a las anteriores *pale* comentadas. El pedestal ha desaparecido y María, ayudada por una nube de ángeles, flota grácilmente con su hijo en brazos por encima de las cabezas de los santos asistentes perdiendo toda conexión con la tierra, a excepción de unas pocas rosas que caen desde las alturas. Flanqueando su figura, dos angelitos desnudos igualmente flotantes tañen el laúd visto desde diferentes ángulos, recurso que el pintor utiliza para construir el espacio tridimensional y subrayar la perspectiva arquitectónica del cuadro. Tal vez la presencia de la música angélica obedece a la luneta de la obra, realizada por Mariotto Albertinelli, donde se muestra la Coronación de la Virgen por Cristo (ca. 1511, Stuttgart, Staatsgalerie). No obstante, en el dibujo preparatorio que se conserva en Róterdam (Musée Boijmans Van Beuningen, I 563 M 181 (PK)) los ángeles no parecen portar nada en las manos. Por otra parte,

[117] Para la representación de los ángeles como nubes véase García Mahíques, R., «La corporeidad aérea de los ángeles», en García Mahíques, R. y Doménech García, S., *Valor discursivo del cuerpo en el Barroco hispánico*, Anejos de Imago: Revista de emblemática y cultura visual, n. 4, Universitat de València, 2015, pp. 11-30.

sabemos que entre 1.510 y 1.512 Fra Bartolomeo estaba inmerso en la realización de la *Pala del Gran Consiglio,* en la cual había incluido ángeles voladores tañendo diferentes instrumentos, entre ellos el laúd, y que estudió su figura en diferentes bocetos que conservó para posteriormente reutilizar en obras como ésta. Algo posterior es la famosa *Virgen con el Niño y santos* de Luca Signorelli (1.519-1.523, Arezzo, Museo statale d'arte medievale e moderna) realizada para la confraternidad de san Jerónimo. Al igual que Macrino, Signorelli emplea el esquema de la sacra conversación, sobreelevando a María al sentarla sobre un trono de nubes formado por las cabecitas de los ángeles. Bajo la atenta mirada de la Virgen, Cristo niño rompe el cáliz con vino que le tiende el santo obispo –probablemente san Agustín– prefigurando de esta manera su Pasión. Junto a ellos, dos ángeles tañen el laúd i la vihuela de arco. Esta vez no son los ángeles músicos los que cumplen el papel de *axis mundi* sino la maciza figura del Rey David que, en el nivel inferior, tañe un salterio de doble ala con los ojos vueltos al cielo [fig. 340].

Desde finales del siglo XV esta representación empieza a insertarse en la imagen de santos y santas que gozan de una especial devoción local, sobre todo en lo que respecta a los/as fundadores/as de ciertas órdenes religiosas. Una de ellas es la *Estigmatización de santa Catalina*, pintada en 1.496-1.497 por Bernardino Fungai para decorar el altar de su Casa-santuario en Fontebranda, Siena [fig. 341]. En ella, el acontecimiento es observado por el busto de la Virgen con el Niño que surge en las alturas rodeada de ángeles y otras santas vírgenes como modelo femenino a seguir. Esta vez, los ángeles se apoyan sobre estrechas nubes a modo de plataformas e interpretan un completo concierto formado por vihuela de arco, arpa portátil, címbalos, órgano portátil, laúd, salterio y, en un segundo plano de profundidad, seis trompetas rectas que, en disposición simétrica apuntan hacia abajo y hacia arriba, donde se encuentra la paloma del Espíritu Santo sobrevolando la escena. Conforme avanza el siglo XVI, la Virgen aposentada entre nubes cada vez más sólidas y su séquito celeste empiezan a ocupar prácticamente todo el espacio superior. En ocasiones los ángeles la acompañan con la música de sus instrumentos como ocurre en la *Visión de san Agustín* (ca. 1520, Londres, National Gallery) [fig. 342] y en la *Virgen con el Niño y los santos Pedro, Bruno y Jorge* (1.530, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister), ambos de Benvenuto Tisi "il Garofalo". Junto con instrumentos más propios de la tradición visual como el arpa y el laúd, el Garofalo introduce otros más novedosos como la *viola da gamba.* En la *Visión de san Agustín* destaca la presencia de un gran tambor percutido al tiempo que se hace sonar una larga

flauta de tres orificios y un instrumento de teclado que podría ser un órgano aunque no se observa la presencia de tubos. Por la misma época, el artista realizó dos Vírgenes con el Niño sobre las nubes que concuerdan más con la que sería la tradición alemana y flamenca. En ellas, la atención se centra en ambas figuras, que ocupan ya más de la mitad del cuadro. En la *Virgen con el Niño en la Gloria y los santos Francisco de Asís y Antonio de Padua* (1.530, Roma, Musei Capitolini) [fig. 343] las figuras de los santos adquieren dimensiones muy reducidas y se funden con un entorno lacustre, mientras que bajo los pies de la *Virgen con el Niño en la Gloria* conservada en el Lowe Art Museum de Miami (ca. 1.535) se extiende únicamente el paisaje. La música angélica sigue interesando al pintor, quien en la primera pintura representa una cítara clásica, flauta dulce, laúd, arpa y un curioso órgano con tubos dispuestos en espiral, mientras que en la segunda obra incluye sendos cordófonos frotados con arco que, a pesar de quedar semiocultos, podemos suponer violas de gamba. Estas representaciones se harán especialmente frecuentes a partir de mediados del siglo XVI con la irrupción de las ideas tridentinas en el arte visual. Un buen ejemplo es la *Virgen con el niño en la gloria y santos Sebastián, Pedro, Catalina y Francisco*, fresco realizado por Paolo Veronese para el altar mayor de la Iglesia de San Sebastiano en Venecia (ca. 1.560) [fig. 344]. En él destaca el gesto teatral de los personajes, que miran sorprendidos la aparición de la Virgen con el Niño sobre sus cabezas. Para enriquecer musicalmente la escena Veronese escoge un *ensemble* de cuerdas frotadas: vihuela de arco, viola de gamba y un cordófono piriforme que posiblemente sea un rabel.

Como ya se ha avanzado, durante el siglo XVI las representaciones flamencas y alemanas de la Virgen en los cielos resultan bastante diferentes a esta concepción: los santos y santas brillan por su ausencia y la imagen de la Virgen, derivada de aquellas Vírgenes de la Humildad que aparecían sentadas sobre el suelo y rodeadas de ángeles músicos, adquiere un carácter intimista que invita a la devoción privada. Una de las primeras imágenes en esta línea sería la *Virgen con el Niño en la Gloria* de Albrecht Altdorfer (ca. 1518, Munich, Alte Pinakothek), donde todavía se observa una estrecha franja de paisaje bajo las nubes que sustentan a María y su séquito celeste [fig. 345]. En esta ocasión, la Virgen y el Niño son rodeados de una multitud de ángeles que se arremolinan y funden en el resplandor dorado que anuncia la Gloria divina. En el lado izquierdo un ángel tañe la corneta renacentista, mientras que sus compañeros cantan marcando el pulso y leyendo un pergamino desenrollado del que incluso se observa su

cuerda. En el derecho, otros ángeles tocan laúdes, la vihuela de arco, un aerófono de doble lengüeta y tubo corto –una dulzaina−, y el trombón de varas o sacabuche. Bajo el borde de la falda de María y entre las nubes, surgen otros dos angelitos que hacen sonar una minúscula campana de mano y un cascabel. Con el paso del tiempo, se tiende a la desaparición de toda referencia terrestre, quedando María suspendida en el cielo, envuelta únicamente por nubes y ángeles. Por ejemplo, en la *Virgen con el Niño en la Gloria de los ángeles*, plancha de cobre pintada por Hans Rottenhammer (1.601, Stuttgart, Staatsgalerie), la presencia de los sacros personajes transforma el breve paisaje inferior en un nuevo paraíso poblado de angelotes. Aquí, la visualización de la música angélica se compone únicamente de cánticos con el apoyo de libros, cordófonos –una vihuela de arco ya muy semejante al violín y laúd− y el órgano. Pero en la *Virgen en la Gloria* realizada un par de décadas antes por por Christoph Schwarz como tabla central del tríptico del colegio Jesuita de Munich (1.580-1.581, Núremberg, Germanisches Nationalmuseum), apenas ya se aprecia el minúsculo paisaje que, no por caso, parece remitir a la Huida a Egipto y a la Matanza de los inocentes. En esta imagen, María es agasajada con un *ensemble* de arpa, laúd y canto con apoyo de una cartela de música escrita en la que, una vez más, se aprecia la inscripción «REGINA COLEI LAETARE». En segundo plano, dos angelitos agitan un aro de cascabeles y otro de sonajas, mientras que, detrás de ellos, otros hacen sonar sendos aerófonos de largo tubo finalizado en un pabellón abocinado. Cabe apuntar que tanto Schwarz como Rottenhammer visitaron Venecia antes de realizar estas pinturas –el primero en 1.570 y el segundo hacia 1.595 – donde podrían haber contemplado la obra de Veronese y de otros artistas. Composiciones semejantes a estas debieron de difundirse a través de dibujos y grabados como la *Virgen entronizada en las nubes* de un seguidor de Christoph Schwarz (1.595, Colonia, Museo Wallraf-Richartz, Graphische Sammlung, Inv. Nr. Z 00161) –con vihuela de arco, arpa, laúd y corneta renacentista− o la versión mucho más sencilla de la *Virgen con el niño y ángeles músicos* atribuido a Raphael Sadeler (finales del siglo XVI o principios del XVII, Núremberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. HB 20604 Kapsel 1237) –con vihuela de mano y arpa [fig. 346]. Así mismo, también se conservan numerosos dibujos similares surgidos de la mano de Christoph Schwarz y sus seguidores que suelen circular por las subastas de arte y que actualmente forman parte de colecciones privadas.

El tema de la Virgen con el Niño en los cielos continuó con todo su vigor durante todo el siglo XVII, especialmente en territorio italiano e hispánico, máximos defensores de la promoción de los santos y las órdenes eclesiásticas. De nuevo se trata de cuadros de gran formato que expresan el ideario contrarreformista. Destaca por ejemplo la *Virgen en la Gloria con los santos Francisco y Buenaventura y la princesa Colonna Gonzaga* de Gerrit van Honthorst más conocido como Gherardo delle Notti (1.618, Albano Laziale, Iglesia de los Capuccini). Gherardo delle Notti, de formación romana y caravaggista, conocía bien la representación de los instrumentos musicales y aquí incluye el laúd, dos tipos de vihuela de arco –una tenor, ya prácticamente una viola da gamba, y una tiple– y canto. Otra obra relevante es *La Virgen entregando el rosario a Santo Domingo* de Murillo, el cual procede del convento de los Padres Dominicos de Santo Tomás en Sevilla (1.638-1.640, Sevilla, Palacio arzobispal) [fig. 347]. El lienzo incluye laúdes, arpa, vihuela de arco y cánticos. La tradición de dotar de música angélica a la aparición celeste de María se funde con el tipo iconográfico de la presentación del Rosario, el cual también suele enriquecerse con ángeles músicos por influencia de las imágenes franciscanas de la Porciúncula. Luca Giordano también cultivó la imagen celeste de la madre de Dios en el contexto de la aparición a los santos en su *Virgen con el Niño, santa Úrsula y san Fernando* realizada entre 1.595-1.596 para el monasterio del Escorial en Madrid [fig. 348]. Esta vez la música celestial –laúd, arpa y vihuela de arco– no procede de ángeles, sino de hermosas jóvenes que podrían remitir a las vírgenes del Paraíso, compañeras de santa Úrsula. En concreto, el tocado anudado de la arpista sus ojos vueltos al cielo, recuerda a las representaciones coetáneas de Santa Cecilia. La imagen no deja de tener un componente político importante, puesto que el santo agraciado por dicha aparición es el rey Fernando III de Castilla, artífice de la conquista del sur a los musulmanes. De esta manera se visualiza la lucha de la Iglesia católica contra los infieles y la herejía, así como el apoyo de la Corona española en dicha empresa. El hecho de que la escena se ambiente en el interior de una iglesia no hace sino reforzar dicha interpretación.

Por otra parte, durante los siglos XVI y XVII también son de destacar otros pequeños cuadros devocionales de carácter privado que utilizan este tipo mariano representándolo a media figura. Este uso es común a la escuela flamenca y a la italiana, siendo buenos ejemplos la *Virgen con el Niño en la Gloria* de Correggio (ca. 1.520, Florencia, Galería de los Uffizi) –con vihuela de arco y lira– y la *Virgen con el Niño con ángeles músicos*

de Anthony van Dick (ca. 1.620, New Haven, Yale University Art Gallerie) –con laúd y violín. El éxito y la continuidad del tipo de la Virgen con el Niño en el cielo no acaba en el siglo XVII. Incluso durante el siglo XVIII forma parte de los grandes frescos ilusionistas que decoran las bóvedas de los templos, como es el caso de los frescos realizados por Cosmas Damian Asam para la cúpula de la Catedral de Frisinga en 1.724 donde, a pesar de la fecha, se sigue visualizando la música angélica de la manera más tradicional: cordófonos –en ese caso un laúd− y cánticos con apoyo de música escrita [fig. 349]. Aquí, María se aposenta sobre la arquitectura fingida y la ambientación celestial queda únicamente sugerida por las nubes que la circundan

6. La Virgen de la Leche

La Virgen de la leche, también llamada *Galaktotrophousa* o *Maria Lactans* (*Iconclass* 11F41231; *Iconclass* 11F726) es, como ya se ha dicho, un tema transversal que puede aparecer en cualquier imagen conceptual mariana. Se trata del tipo iconográfico que mejor refleja la estrecha relación madre-hijo a través del asunto concreto del amamantamiento, así como la naturaleza humana de Cristo, puesto que éste es representado nutriéndose como cualquier niño de corta edad. Por sus implicaciones de humanización y domesticación de la imagen sacra, lo lógico sería asociarla con el tipo de la Virgen de la Humildad[118], lo que significa que, a pesar de ser una imagen conceptual, se halla también relacionada con los episodios de la Natividad de Cristo[119] y la Huida a Egipto de la Sagrada Familia[120]. No obstante, lo cierto es que la *Maria Lactans* puede aparecer tanto sentada sobre el suelo como entronizada e incluso de pie. Esto se debe a la doble dimensión de la Virgen de la Leche, como joven y humilde madre y como reina, el cual también tiene que ver con el propio carácter de la lactancia. Recuérdese que, desde el arte antiguo, la lactancia materna es símbolo de la transmisión del poder y el carácter divino, por lo que igualmente se halla ligada a la imagen mítica de la realeza.

Las primeras imágenes de la galaktotrophousa que incluyen la música angélica habrían surgido hacia el último tercio del siglo XIV tanto en el ámbito italiano como en el

[118] De hecho, es frecuente la confusión de este tipo con el de la Virgen de la Humildad, especialmente cuando el objeto de estudio es el arte visual de la Corona de Aragón, donde se suelen integrar ambos temas en una misma imagen. Véase Blaya Estrada, N., op. cit y Rodríguez Suso, M. C., op. cit.
[119] Nuria Blaya la relaciona con este episodio a través de los evangelios apócrifos, donde María suele aparecer como nodriza de su hijo justo después del alumbramiento. Blaya Estrada, N., op. cit., pp. 167-168.
[120] Véase Blaya Estrada, N., op. cit., p. 69 y Rodríguez Suso, M. C., op. cit., p. 18.

francoflamenco. Entre ellas, tal vez un díptico de marfil de la Virgen de la Leche entronizada con ángeles músicos del Louvre) sea la más antigua conservada (ca. 1.350-1.370, inv. OA 10010 [fig. 350]. Se trata de la hoja izquierda de un díptico perteneciente al círculo de la reina Jeanne d'Évreux en el que María es coronada mientras los ángeles tañen el órgano portátil, la guitarra medieval, el salterio y la vihuela de arco. Su dudosa procedencia –de origen inglés o francés, países que en ese momento mantenían estrechas relaciones artísticas− tampoco proporciona mucha información sobre la configuración de este nuevo tipo iconográfico. Todo hace pensar que fueron los marfiles y la miniatura los principales vehículos de su difusión, pues ya se ha visto el ejemplo del llamado *Misal de Turín-Milán* (ca. 1380) [fig. 276]. Será el arte visual italiano el que más cultivará esta representación durante el último tercio del siglo XIV, sobretodo en la pintura sobre tabla. Así surgen obras como una *Virgen con el Niño y santos* de Agnolo Gaddi (ca. 1.370, Berlín, Staatliche Museen, Gemaldegalerie), cuyos ángeles músicos –salterio y vihuela de arco− son en todo semejantes a los de sus otras Vírgenes entronizadas; y la ya vista *Virgen de la Humildad con el Padre Eterno, el Espíritu Santo y los doce apóstoles* de Cenni di Francesco (ca. 1.375-1.380) [fig. 303]. Al igual que ocurrirá en otros lugares, el asunto de la lactancia se asociará rápidamente a la Virgen de la Humildad. Baste citar un par de ejemplos sieneses. La tabla central del *Políptico Tolomei* o *Virgen de la Humildad y santos* de Gregorio di Cecco di Lucca (1.423, Siena, Museo dell'Opera del Duomo) muestra ángeles tocando el salterio de doble ala, el laúd, las nácaras, el arpa, la vihuela de arco y la flauta dulce. Mientras que la *Virgen con el Niño con dos ángeles y un donante* de Giovanni di Paolo di Grazia (ca. 1.445, Nueva York, Metropolitan Museum of Art) [fig. 351] incluye un único ángel músico que insufla un aerófono de tubo cónico con orificios digitales. Como puede observarse, la tradición italiana no consolidó una tradición instrumental propia para este tipo de imágenes, cosa que sí que ocurrió en otros lugares, como se verá a continuación.

De la península itálica, el tipo iconográfico pasó a la pintura de la Corona de Aragón[121], donde alcanzaría su gran desarrollo y difusión a partir de la segunda mitad del siglo XIV, si bien Rodríguez Suso menciona la existencia de ejemplares datados incluso a finales del siglo XIII debido al contacto con la cultura italiana[122]. La misma Rodríguez Suso comenta la producción del taller de los Hermanos Serra que, desde Cataluña, surtía de imágenes de este tipo a todo el reino, bien por la producción directa, bien por la obra de

[121] Blaya Estrada, N., op. cit., p. 163. Rodríguez Suso, M. C., op. cit., p. 18.
[122] Rodríguez Suso, M. C., op. cit., p. 18.

los discípulos formados allí como Llorenç Saragossà, a quien se atribuye su introducción en tierras valencianas[123]. De hecho, no es de extrañar que las primeras las primeras imágenes marianas con ángeles músicos realizadas en Valencia sean Vírgenes de la Leche. Resulta significativo que estos primeros ejemplares respondan a su vez al tipo de la Virgen de la Humildad, sentadas en el suelo sobre un cojín y vueltas de tres cuartos. El catálogo de Jordi Ballester recoge 9 imágenes que responden a esta categoría, procedentes de Aragón, Cataluña, Mallorca y Valencia, todas ellas datadas entre finales del siglo XIV e inicios del XV[124]. Un buen ejemplo es la *Virgen de la Leche* realizada por Saragossà para la Catedral de Albarracín (último cuarto del s. XIV, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya) [fig. 352]. En ella, cuatro ángeles tañen instrumentos de música baja descritos con gran detalle: un órgano portátil con doble hilera de tubos, un cordófono compuesto frotado con arco provisto de seis cuerdas y grandes oídos en su caja de resonancia piriforme, una guitarra medieval de triple roseta tañida con plectro, y un laúd en el que incluso sus clavijas han sido representadas. Tanto Blaya Estrada como Rodríguez Suso señalan la aparición frecuente en estas imágenes de la corona de doce estrellas y el creciente lunar a los pies, atributos de la mujer apocalíptica[125], ya que María, al igual que la mujer del Apocalipsis, tiene que huir tras el parto al desierto con su hijo neonato[126]. Sin embargo, algunas de estas obras nos han llegado mutiladas en su parte inferior, desapareciendo dichos atributos si es que alguna vez estuvieron –así ocurre con la tabla anteriormente mencionada. Sí que se puede apreciar la luna en la *Virgen de la Humildad rodeada de ángeles músicos* o *Virgen de la Leche* procedente de la Catedral de Elna, en el Rosellón, que originalmente formaba parte de un armario eucarístico (finales del s. XIV) [fig. 353]. Sus ángeles músicos son muy semejantes: un cordófono frotado con arco, laúd, guitarra medieval, órgano portátil,

[123] Rodríguez Suso, M. C., op. cit. p. 18.

[124] Ballester i Gibert, J., «Retablos tardomedievales con ángeles músicos procedentes del antiguo Reino de Aragón. Catálogo», op. cit. Las 9 obras catalogadas, ordenadas aquí por cronología, son: la *Virgen de la Leche* de Llorenç Saragossà para la Catedral de Albarracín (último cuarto del s. XIV, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya), la *Virgen con ángeles músicos* (finales s. XIV, Valencia, Museo Diocesano), una *Virgen de la Leche con ángeles músicos* de escuela valenciana (finales s. XIV, Barcelona, Colección Muñoz), una *Virgen de la Leche* de Francesc Comes, pintor de la escuela mallorquina (finales s. XIV, Madrid, Colección M. González), la *Virgen de la Humildad rodeada de ángeles músicos* (finales del s. XIV o inicios del XV, Elna, museo de la Catedral), la tabla central del *Retablo de la Virgen de la Leche* del Maestro de Cubells conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York (finales del s. XIV o inicios del XV), la tabla central del *Retablo de la Virgen* realizado por Francesc Serra o un seguidor para la Iglesia del Salvador en Valencia (finales del s. XIV o inicios del XV), una *Virgen y Niño con ángeles* procedente del círculo del Maestro de Lanaja, escuela aragonesa (segundo cuarto del s. XV, Barcelona, colección particular), y la *Virgen de la Leche* que formaba parte del retablo del Maestro de Villahermosa (s. XV, Villahermosa del Río, Iglesia de San Bartolomé).

[125] Blaya Estrada, N., op. cit, p. 170. Rodríguez Suso, M. C., op. cit., p. 18.

[126] *«Et peperit filum masculum [...] et mulier fugit in solitudinem ubi habebat locum paratum a Deo [...]»* (Ap 12, 5-6)

salterio de medio trapecio y rabel. Sin embargo, el creciente lunar no aparece en la *Virgen con ángeles músicos* procedente del santuario de Penella (Cocentaina) en Alicante, atribuida a Jaume Serra y conservada en el Museo Diocesano de Valencia (tercer cuarto del s. XIV)[127]. Tampoco lo hace en la *Virgen de la Leche* realizada a finales del XIV o inicios del XV para el retablo de la Iglesia de San Bartolomé de Villahermosa del Río (Castellón), donde además aparece un san José diminuto que remitiría más explícitamente al episodio evangélico de la Huida a Egipto[128]. Ni en el *Retablo de la Virgen de la Leche* del Maestro de Cubells, de idéntica cronología y conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York [fig. 354] donde, además, la imagen de la Humildad de la Virgen aparece asociada a la de su Coronación por Cristo, enmarcada por otros dos ángeles músicos[129]. Como puede observarse, el ambiente sonoro escogido para enriquecer estas escenas es el propio de la música baja, conformada casi siempre por instrumentos de cuerda y el órgano portátil.

Remitiendo de nuevo a la interpretación de Rodríguez Suso, la Virgen de la leche, sencilla, humilde e íntima, es la imagen devocional por excelencia de la época. Y no por ello se halla exenta de contenido teológico: por una parte María reivindica su importancia como madre nutricia de Cristo y de la Iglesia; por otra parte la lactancia de Jesús testimonia su participación del orden humano, mientras que los ángeles que suelen acompañar la escena bien podrían ser testimonio de su naturaleza divina. Recordemos además que Rodríguez Suso interpreta esta música angélica como un llamamiento al consenso social y a la pacificación colectiva. El éxito de estas figuraciones fue tal que, cuando en la pintura de la Corona de Aragón se impuso claramente el tipo de la Virgen entronizada sobre el de la Humildad a partir de la segunda mitad del siglo XV, continuó visualizándose el tema de la *Maria Lactans.* En este sentido, el catálogo de Jordi Ballester incluye 11 imágenes en las que, por otra parte, también se aprecia la influencia flamenca[130]. Entre ellas cabe destacar, por lo temprano de su realización, la del *Retablo del Centenar de la Ploma* (ca. 1.420) [fig. 284], una imagen capaz de fundir

[127] En este caso, los ángeles tañen vihuela de arco, órgano portátil, guitarra medieval y laúd.
[128] Saralegui, L. de, *La Virgen de la Leche: Subsidia iconographica. Separata de Archivo Valenciano,* Tipografía moderna, Valencia, 1928, pp. 3-4. El autor identifica al personaje como San José atendiendo a su aureola poligonal propia de los Justos de la Antigua Ley, fallecidos antes de la Redención. Los instrumentos que aparecen aquí son: un cordófono piriforme de gran tamaño frotado con arco y apoyado sobre el brazo, órgano portátil, guitarra medieval y laúd.
[129] La Virgen de la leche es flanqueada por dos ángeles que tañen el órgano portátil y el laúd o guitarra medieval. La Coronación se desarrolla en el registro superior, enmarcada por otros dos ángeles con rabel y guitarra medieval.
[130] Ballester i Gibert, J., «Retablos tardomedievales con ángeles músicos procedentes del antiguo Reino de Aragón. Catálogo», op. cit.

armónicamente todos estos tipos marianos en una imagen de gran profundidad teológica totalmente acorde a las novedades estéticas del momento propias del Gótico internacional y del clima devocional valenciano. Otra de las más tempranas es la *Virgen de la Leche* realizada por Ramón de Mur para la iglesia parroquial de Santa María de Cervera en Segarra (ca. 1.415-1.425, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya)[131]. Este mismo museo conserva otra *Virgen de la Leche* del llamado segundo Maestro de Estopiñán (Huesca) que estuvo activo durante el segundo tercio del siglo XV[132]. También procedente de Huesca es la *Virgen de la Leche* de su Museo Diocesano, atribuida a Alfonso Pérez y datada hacia 1.490-1.500[133]. Otros ejemplos a tener en cuenta son la tabla central con la *Virgen de la Leche entronizada y ángeles* del retablo de Nostra Senyora de Jesús, atribuida a Francisco y Rodrigo de Osona (finales del siglo XV o inicios del XVI, Ibiza, Santa Eulària des Riu) –interesante por mostrar en primer plano una primitiva vihuela de mano sin escotaduras y un rabel morisco– y el *Retablo de la Virgen de la Leche* del Maestro de Canapost (ca. 1.470, Girona, Museu d'Art). En este último, el tema del amamantamiento bien podría deberse a la presencia de san Bernardo de Claraval en una de las calles laterales y el milagro de su lactación. Como puede observarse, los instrumentos escogidos son los mismos que en el caso de las imágenes de la Humildad, introduciéndose ocasionalmente la flauta dulce[134]. No obstante, en algunos casos se introduce otro tipo de sonoridades. Es el caso de la Virgen del *Retablo del Centenar de la Ploma* [fig. 284] –con chirimías y cánticos– y la del *Retablo de la Virgen de la Leche, Santiago y san Matías* de la Ermita de San Feliu de Xàtiva (Valentín Montoliu y su taller, 1.468-1.486) donde, junto a la vihuela de arco –una de las primeras representaciones en pintura valenciana– [fig. 355], el arpa y los cantos de los ángeles, también se incluye una chirimía. La imagen de la *Maria lactans* entronizada con ángeles músicos no solo se cultivó en la Corona de Aragón. Existen también otros ejemplos hispánicos como *La Virgen de la Leche* del Maestro de don Álvaro de Luna, pintor hispano-flamenco castellano que trabajó en Toledo (ca. 1.4900, Madrid, Museo del Prado). Efectivamente, la influencia aquí de la pintura flamenca es innegable, puesto que, en este caso, la música se limita a los cánticos de los ángeles que sostienen un libro y un rollo con música escrita.

[131] En este caso, los ángeles revolotean tras el trono de María, tañendo 4 laúdes, un arpa de mano, el rabel morisco –frotado en posición vertical– y la flauta dulce.
[132] En este caso, dos pequeños ángeles se sientan en los extremos superiores del trono, tocando el arpa portátil y el laúd.
[133] Con ángeles a los pies del trono que tocan el laúd y rabel morisco
[134] La flauta dulce aparece en la *Virgen de la Leche* de Ramón de Mur y en el *Retablo de la Virgen de la Leche* del Maestro de Canapost.

Este panorama general quedaría incompleto sin atender a la producción franco-flamenca y germánica. En las últimas décadas del siglo XV, el tipo de la Virgen de la Leche con ángeles músicos también cuajó en dichas regiones, dando lugar a interesantes ejemplares como la *Virgen y el Niño con ángeles músicos* del Maestro del Altar de San Bartolomé (ca. 1.485-1.500, Londres, National Gallery) [fig. 356]. La imagen es, en sí misma, una fusión de los tipos de la Virgen de la Humildad –por la presencia de las flores y el gran cojín sobre el que se sienta María– y la Virgen entronizada –por la postura de la Virgen y la tela rígida que haces las veces de respaldo. En ella, un grupo de angelitos desnudos y en todo semejantes a Cristo Niño, tocan sus instrumentos de música baja: laúd, flauta dulce, un arpa con una columna y un clavijero tan curvados que difícilmente podría mantenerse en la vida real, la flauta dulce, un órgano portátil con doble hilera de tubos, un cordófono frotado con arco cuya caja de resonancia tiene una curiosa forma lobulada en su extremo inferior, y cuatro cascabeles. Resulta especialmente sugerente del cruce de miradas de estos pequeños músicos celestiales, en el que Jesús también participa. En la parte superior del trono asoman otros tres ángeles de aspecto adolescente vestidos con túnica que desenrollan una cartela en la que puede adivinarse la inscripción que remite al himno *Regina Coeli*, el cual están recitando o, más probablemente, cantando a modo de oficiantes de una liturgia celestial. Como ya se ha visto, encontramos el asunto de la lactancia en todos los tipos marianos. Así, una *Virgen con el Niño con dos ángeles músicos* realizada por el taller de Gerard David (1.498, Phoenix, Art Museum), responde a la tipología de la Virgen de pie. Por otra parte, en el arte alemán se percibe la tendencia de asociar el tema de la lactancia con el descanso en la Huida a Egipto e incluso con la Sagrada Familia, como ocurre en *La Sagrada familia con ángeles músicos* del Maestro de Frankfurt (1.460-1.533, Liverpool Museum) y la xilografía de *La Sagrada Familia y dos ángeles músicos* realizado por Albrecht Dürer en 1.511 (Londres, National Gallery, accession number 1941.1.37) [fig. 357]. En la primera los ángeles tocan un cordófono pulsado que, por la unión entre mástil y caja, recuerda a una guitarra medieval de gran tamaño, un rabel, un arpa y un aerófono de doble lengüeta. En la segunda, un angelito hace sonar el laúd mientras que su compañero ha abandonado la cornamusa. Ya se ha visto que durante el transcurso del siglo XVI, tanto la Virgen entronizada como de la Humildad dieron paso a otros tipos más afines a la exaltación de la figura de María como la Virgen en los cielos, produciéndose una lenta desaparición del tema de la lactancia debido a las ideas tridentinas y contrarreformistas, aunque todavía la encontramos en las

ya mencionadas obras de Orley van Bernard, Marcellus Coffermans [fig. 230] y en el grabado atribuido a Raphael Sadeler [fig. 346].

Como ya se ha avanzado, otro tipo iconográfico donde aparece el tema de la *Maria lactans* es la llamada *lactatio* o premio lácteo de san Bernardo de Claraval (Iconclass 11(BERNARD)342). El santo aparece arrodillado ante María Virgen quien, presionando su seno, hace salir la leche que moja los labios del santo. Según Louis Reau, éste es uno de los temas cristianos que existen antes en el arte visual que en las fuentes escritas[135]. Es comúnmente admitido que la primera referencia literaria de este tema se halla en uno de los *exempla* morales del *Ci nous dit,* escritos en lengua francesa y recopilados entre 1.313 y 1.330 por un anónimo fraile mendicante. En él se narra como el joven Bernardo, temeroso por tener que predicar ante el obispo, fue a orar a ante una imagen de la Virgen con el Niño y se quedó dormido. Fue entonces cuando tuvo la visión de María, quien le ofreció la leche de su pecho, transmitiéndole así el don de la elocuencia[136]. También se ha señalado como, hacia 1.350, otra versión del milagro conservada en los archivos de la colegiata de Saint Vorles, en Châtillon sur Seine, concibe a Bernardo recitando –o tal vez sería mejor decir cantando− el himno *Ave Maris Stella* ante la estatua. Tras pronunciar el verso *Monstra te esse matrem* (muestra que eres madre), la estatua de la Virgen cobró vida y, presionando su pecho, dejo caer tres gotas de leche en los labios del santo. No obstante, ambas leyendas parecen tener su fuente en escritos anteriores surgidos del propio Císter, especialmente los *Annales Cistercienses* de Angelo Manriquez. Las diversas variantes de este milagro y otros más relacionados con la estatua de la Virgen de la Catedral de Spira que cobra vida e interacciona con el santo son recogidas en el comentario de su vida redactado por Pinus Joannes (*Bernandus Claraevallensis Abbas - Vita Operaque. Acta Bollandiana,* 46; PL CLXXXV, col. 873-880). De esta manera María premiaba al más ardiente defensor de su papel como madre misericordiosa intercesora de la humanidad. Por otra parte, Rafael Durán[137] afirma que la fuente literaria primigenia puede encontrarse en uno de los sermones del propio Bernardo en el cual se resalta la dulzura de María diciendo de ella que *«tota suavis est, omnibus offerens lac et lanam»* −toda es suavidad y a todos ofrece leche y lana− (*Sermones de Tempore et de sanctis, Dominica infra octavam Assumptionis B. V. Mariae,* 2*;* PL CLXXXIII, col. 430). De hecho, en este sermón encontramos elementos también presentes en muchas de

[135] Réau, L., *Iconografía del arte Cristiano* 2, vol. 6, op. cit., p. 220.
[136] Jacques, B., «La lactation de saint Bernard dans un exemplum et una miniature du Ci nous dit», *Cîteaux. Commentarii Cistercienses,* 39, 1988, pp. 270-283.
[137] Durán, Rafael M., *Iconografía española de san Bernardo,* Monasterio de Poblet, 1953, p. 39.

las imágenes marianas con ángeles músicos que ya hemos analizado: el carácter musical de María ligado a su papel salvífico −*«non sola illi cantatur misericordia, cantatur pariter et judicium (Psal. C. 1)»* (col. 430)−, su superioridad respecto a los coros angélicos por los cuáles es eternamente alabada −*«quam super omnes angelorum choros, super cherubin quoque et seraphim exaltatam»* (col. 431)−, y su carácter manso y humilde, virtudes especialmente loadas por san Bernardo −*«Et quidem manifesta statis in Virgine ex hac ipsa mansuetudine virtus humilitatis elucet»* (col. 436). El texto finaliza con la asimilación mariana de los atributos de la mujer apocalíptica y la exhortación a alimentar y dar de beber a los fieles de su Iglesia:

> *«Jam te, mater misericordiae, per ipsum sincerissimae tuae mentis affectum, tuis jacens provoluta pedibus luna, mediatricem sibi apud solem justitiae constitutam devotis supplicationibus interpellat: ut in lumine tuo videat lumen, et solis gratiam tuo mereatur obtentu, quam vere amavit prae omnibus, et ornavit, stola gloriae induens, et coronam pulchritudinis ponens in capite tuo. Plena es gratiarum, plena rore coelesti, innixa super dilectum, deliciis affluens. Ciba hodie pauperes tuos, Domina; ipsi quoque catelli de micis edant, nec puero Abrahae tantum, sed et camelis potum tribuas de supereffluenti hydria tua (Gen. XXIV, 15-20)»* (col. 438)

Por lo tanto, es muy posible que escritos como éste tengan mucho que ver con la configuración de estos tipos marianos en los que, como ya se ha visto, abunda la música de los ángeles. No obstante, son muy pocas las imágenes de la *lactatio* de Bernardo en las que se incluyen la música angélica. Es posible que su presencia se deba a la actividad canora del santo en el momento del milagro. Sin embargo es mucho más plausible que los ángeles músicos se hallen ligados a la aparición mariana según una serie de tipos iconográficos ya consolidados que solían contar con el acompañamiento de los ángeles músicos y que ya han sido analizados con todo detalle en este capítulo: la Virgen de la Leche, la Virgen entronizada y la Virgen con el Niño en los cielos. En este sentido, ya se ha nombrado el *Retablo de la Virgen de la Leche* del Maestro de Canapost (ca. 1.470), en cuya calle derecha se muestra el premio láctico del santo. Del 1.480-1.485 data *La lactación de san Bernardo,* Grabado de un maestro flamenco que firma como I. A. M. von Zwolle (Ámsterdam, Rijksmuseum, inv. no. RP-P-OB-1093) [fig. 358]. En él puede observarse al santo pronunciando el verso del himno que desencadena el milagro. La virgen aparece con la luna bajo sus pies y sentada sobre un alto trono coronado por ángeles músicos de pequeño tamaño –laúd, posible chirimía y cordófono frotado con arco−, de los que resulta difícil adivinar si forman parte de la visión mariana o si pertenecen a las tallas del trono. También de ámbito flamenco es la llamada *Lactación de*

San Bernardo pintada por Jan de Beer (ca. 1.475-1.528) conservada en el Musée de Brou en Bourg-en-Bresse. En realidad se trata de la Sagrada Familia en un jardín rodeada de santos, con la particularidad de que santa Ana, la Virgen y Cristo Niño aparecen sobre un gran trono sobrevolado por dos pequeños ángeles músicos que tañen cordófonos. No aparece aquí la lactación directa, sino que María se descubre un pecho en dirección al santo, evocando de esta manera el milagro.

A pesar de que las ideas contrarreformistas no veían con buenos ojos la representación del pecho desnudo de la Virgen, seguimos viendo algunos ejemplos durante los siglos XVI y XVII algunas imágenes como la del Altar de la Iglesia de Vera de Moncayo, en Zaragoza (taller de Pedro Moreto, ca. 1.546-1.555) donde el busto de la Virgen surge entre nubes y, acompañado por un ángel arpista, muestra su seno a San Bernardo. También es de destacar el Altar realizado por Johann para la iglesia abacial de la Asunción de la Virgen en Aldersbach, más conocido como *San Bernardo arrodillado ante María es alimentado con la leche de la sabiduría* (1.619), en cuyo lado derecho pueden observarse dos ángeles cantores sosteniendo un libro de partituras y llevando la pulsación con la mano. Por último citaremos una obra muy tardía: la *Visión de Bernardo ante Cristo crucificado* afrescada por Cosmas Damian Asam en la cúpula de la Iglesia de San Bernardo en Fürstenfeldbruck (1.731) [fig. 359]. La escena queda presidida con la Virgen con el Niño haciendo brotar la leche de su pecho en dirección al santo. A sus pies, los ángeles se arremolinan sosteniendo la media luna y una gran cartela con notación cuadrada de la melodía gregoriana y el texto escrito del *Salve Regina*. Esta antífona, probablemente originaria del siglo XI, fue promovida por la orden del Císter y finalmente aprobada por Gregorio IX para ser cantada al final del rezo de las *Completas*. San Bernardo comentó en varios de los sermones esta antífona mariana y, a través de una leyenda difundida por Angelo Manriquez (Annal. Cisterc. 2, an. 1146) y posteriormente recogida en la mencionada *Acta Bollandiana* (PL CCLXXXV, col. 874), se le ha llegado a considerar el autor de la invocación final *«O clemens, O pia, O dulcis Virgo Maria»*. Estas son justamente las tres inscripciones que aparecen aquí junto a la figura arrodillada del santo.

IV. II. LA VIRGEN SIN EL NIÑO

En este último apartado trataremos sobre la inclusión de la música angélica en la imagen conceptual de la Virgen de pie y sin el Niño (*Iconclass* 11F23). Se trata de una compleja amalgama de imágenes que, partiendo de la representación de la Virgen en los Cielos, no llegan a consolidar una tradición propia tanto en la cuestión de la música celestial como en el aspecto puramente formal, ya que, de hecho, a veces incluyen la presencia de Cristo Niño. La única excepción es el caso concreto de la Inmaculada Concepción, tipología que analizaremos más adelante.

Como ya se ha visto, lo habitual en las artes visuales es que María aparezca con el Cristo Niño en brazos, significando así su papel de madre de Dios y corredentora de la humanidad. No obstante, a partir de finales del siglo XVI también tenemos algunas imágenes conceptuales marianas con ángeles músicos en las que se prefiere representarla sin su hijo. Un excelente ejemplo es la *Alegoría de la Batalla de Lepanto* de Veronese (1.571-1.573, Venecia, Gallerie dell'Accademia) [fig. 360]. La pintura, realizada para conmemorar la Victoria naval contra los turcos en la que había participado activamente Venecia, estaba destinada originalmente al altar de la confraternidad del Rosario en la iglesia dominica de San Pedro Mártir en Murano. En la parte inferior se observa la batalla, mientras que en la parte superior acontece el rompimiento de Gloria celestial. La Virgen del Rosario sin el Niño es reverenciada por los santos patronos de las tres potencias aliadas –san Marco para Venecia, san Pedro para el papado y Santiago para España– junto con santa Justina –pues la victoria tuvo lugar en el día de su fiesta– y la personificación de la Fe[138]. Tras los personajes y representados con los mismos tonos plateados de las nubes, se desarrolla un concierto angélico del que solo algunos instrumentos queda visibles para el espectador: corneta renacentista y diferentes tipos de vihuela de arco, incluyendo la viola de gamba o lirone. Ya se ha visto que Veronese gustaba de incluir este tipo de ambientaciones musicales en sus obras. Pocos años después realizaría el *Dipinto votivo del doge Sebastiano Venier* (1.577-1.578, Venecia, Palazzo ducale, Sala del Consiglio) [fig. 361], una alegoría religiosa y política en la que se sigue celebrando autocelebrando la victoria naval, que apenas se observa en el fondo, y el establecimiento de la *Pax veneta*. En primer plano y arrodillados aparecen la personificación de la Fe, el doge Sebastiano Vernier, el comandante naval Agostino

[138] Tagliaferro, G., «L'iconografia della Repubblica», en Gentili A. et. alii, *Veronese. La pittura profana*, Giunti Editore, Firenze - Milano, 2005, p. 40.

Barbarigo y san Marcos presentados por santa Justina ante Cristo bendiciente con el orbe del mundo según el tipo iconográfico del Cristo *Salvator Mundi* rodeado de ángeles músicos y otros que portan ramas de olivo alusivas a la paz conseguida. También aparecen bien visibles el León alado de San Marcos y la personificación de Venecia que sostiene el *corno* del doge sin arrodillarse ante nadie. Esta vez los ángeles cantan sosteniendo libros abiertos y tocan el laúd, un cordófonos frotado con arco de gran tamaño. Sin embargo, aquí la figura de María brilla por su ausencia. Por otra parte, hay que tener en cuenta que, la Iglesia oficial promovió la idea de que la victoria de Lepanto había sido posible gracias a la intervención de la Virgen, que había acudido en auxilio de los cristianos. El Papa Pio V instituyó su celebración con el nombre de la Virgen de la Victoria y, en 1.573, su sucesor Gregorio XIII la transformó en la fiesta de la Virgen del Rosario. Surge así el tipo iconográfico de La Virgen de la Victoria (*Iconclass* 11F4134) como expresión de triunfo de la Iglesia católica; una variante que, por las razones ya comentadas, asimila la tradición visual de la Virgen del Rosario, por lo que incluye al Niño. La Virgen del Rosario (*Iconclass* 11F623) es, a su vez, una tipología mariana que puede incluir ángeles músicos y que será tratada en el apartado de los santos, al estar estrechamente relacionada con la figura de santo Domingo (*Iconclass* 11H(DOMINIC)341). Todo este discurso viene encaminado a comprender la presencia de un concierto angélico en torno a un bello dibujo alemán de la *Virgen de la Victoria* realizado en el siglo XVII y conservado en la Graphische Sammlung del museo Wallraf-Richartz en Colonia (Inventar-Nr. Z 4773) [fig. 362]. La imagen resulta muy elocuente y es capaz de ligar la victoria sobre el turco infiel con la lucha contra la amenaza del protestantismo. En la parte inferior se vuelve a representar la famosa batalla, participando en ella los ángeles que, desde lo alto, disparan a los navíos enemigos. Sobre las nubes, María es agasajada por los ángeles, que le ofrecen los símbolos de su realeza celeste. Con una mano muestra la palma de la victoria y con la otra, sostiene a Cristo Niño en su regazo, quien el ayuda a enarbolar una gran cruz con la que atraviesa a uno de los enemigos que tiene a sus pies: ya no se trata de turcos, sino de herejes protestantes que en vano tratan de justificarse a través de sus libros –recordemos que la imprenta fue una de las principales vías de difusión de estas ideas− o su dinero. Sobre ella, los ángeles tocan el arpa, cantan con la ayuda de folios y tañen el órgano. Otro caso muy complejo es el de la Virgen del Pilar, advocación mariana española que puede aparecer sin el Niño o con el Niño pero, que al estar ligada su aparición con el apóstol Santiago el Mayor

(*Iconclass* 73F2412), se tratará igualmente en el capítulo dedicado a la imagen de los santos.

1. La Inmaculada Concepción de María[139]

A diferencia de las anteriores ejemplos, la imagen de la Inmaculada (*Iconclass* 11F232), creada por Dios libre del pecado original y antes del inicio de los tiempos para garantizar la salvación del género humano, sí que consolidó una tradición visual en la que también tienen cabida las celestes armonías. A nivel formal, puede considerarse que el tipo de la Inmaculada Concepción de María se fraguó a partir de la imagen de la Virgen Asunta y de la Virgen con el Niño en los cielos, dos tipos marianos que, como ya se ha visto, se rodearon prontamente de la música angélica. Sabemos también que, al menos desde finales del siglo XIV, muchas de estas representaciones aparecían con los principales atributos de la mujer del Apocalipsis, quien desde el siglo XII es interpretada como María madre de Jesús triunfante sobre el pecado[140]. De hecho, ya se ha visto como el primer autor en identificar a la mujer apocalíptica con la Virgen María es San Bernardo, relacionando cada uno de sus atributos con las principales virtudes marianas en un sermón donde también aparece la idea de la música como metáfora salvífica y que ya ha sido analizado en el apartado dedicada a la *lactatio* del santo (*Sermones de Tempore et de sanctis, Dominica infra octavam Assumptionis B. V. Mariae*, 15*;* PL CLXXXIII, col. 438). De esta manera, resulta común la aparición de la corona de doce estrellas, el creciente lunar a los pies e incluso el revestimiento de rayos de sol asociado a la mandorla mística, aunque cabe decir que esta adquisición no se hizo de manera gradual ni sistemática, pudiendo aparecer solo algunos de estos elementos o todos a la vez. Tal vez las primeras imágenes marianas con ángeles músicos que muestran los atributos de la *mulier amicta sole* sean las Vírgenes de la Humildad −incluyan o no la lactancia− realizadas en la Corona de Aragón a finales del siglo XIV[141]. Lo mismo podemos decir de aquellas Vírgenes Asuntas y Vírgenes representadas como Reina de los cielos, que

[139] Agradezco al Dr. Sergi Doménech García, experto en la materia, su ayuda en este apartado, en especial en aquello que concierne al caso iberoamericano. Las fuentes literarias que me ha mostrado han sido claves para el desarrollo de este discurso.
[140] El primer autor en identificar a la mujer apocalíptica con la Virgen María es San Bernardo, idea que aclarará en uno de sus sermones (*Sermones de Sanctis, Dominica infra octavam Assumptionis B. V. Mariae*, 2; PL CLXXXIII, col. 429-430).
[141] Stratton, S., *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1989, p. 40.

aparecen coronadas y con el creciente lunar bajo sus pies[142]. Todas ellas contribuyeron a difundir la música angélica en la imagen mariana y abrieron el camino hacia la visualización del tema de la Inmaculada Concepción con ángeles músicos. No obstante, ello no significa que la utilización de los atributos de la mujer apocalíptica sea sinónimo de Inmaculada Concepción[143]. Clara muestra de ello es la *Aparición de la Virgen a una comunidad de dominicos* pintada por Berruguete para el retablo de Santo Domingo de Santo Tomás de Ávila (1.493-1.499, Madrid, Museo del Prado) [fig. 363], donde difícilmente podría existir un interés inmaculista ya que los dominicos fueron los principales detractores de esta doctrina[144]. Aquí, la inclusión de la música angélica en torno a María –guitarra medieval, flauta de tres agujeros y tamboril, pandero con sonajas, chirimías y rabel− podrían responder a la historia representada: como consecuencia de los ataques de Satán, los primeros dominicos instituyeron una procesión en honor a la Virgen en la que se cantaba el *Salve Regina*. La verdadera gestación y promoción de la imagen la Inmaculada Concepción sólo acontecerá después del Concilio de Trento[145], momento en que se fusionan la figura de la Asunta, la imaginería apocalíptica y los atributos de la Virgen *tota pulchra* al servicio de la doctrina de la Inmaculada Concepción, penetrando un nuevo significado teológico en estas representaciones[146]. En esta época destaca la obra del Greco, quien incluye ángeles músicos en al menos tres de sus Inmaculadas: la *Aparición de la Inmaculada a San Juan* para la Parroquia de Santa Leocadia en Toledo (ca. 1.580-1.586, Toledo, Museo de Santa Cruz) [fig. 364], *La Inmaculada Concepción* (ca. 1.608-1.614, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza) [fig. 365] y la ya vista *Inmaculada Oballe*, también conocida como *La Asunción*, para la iglesia de San Vicente Mártir (1.613, Toledo, Museo de Santa Cruz) [fig. 232]. Estas obras no sólo evidencian los orígenes formales de la imagen de la Inmaculada, sino que además muestran una notable evolución en la concepción musical de sus ángeles. En el primer cuadro, el *ensemble* que flanquea a la Virgen corresponde a la visualización más tradicional de la música angélica en la imagen mariana: arpa, laúd y, en segundo plano y en grisalla, cánticos, interpretado todo al unísono. Sin embargo un cuarto ángel músico ya deja entrever el carácter naturalista del Greco a la hora de visualizar las celestes armonías. Se trata de un tañedor de flauta dulce que ha dejado de insuflar su instrumento y gira la cabeza hacia su compañero cantor, quien sostiene un libro de partituras al

[142] Ibid.
[143] Ibid., p. 41.
[144] Ibid., p. 5.
[145] Ibid., p. 5.
[146] Ibid., p. 46.

tiempo que marca la pulsación de la pieza musical. De esta manera el autor trasciende el concepto abstracto de la música del cielo y logra visualizar un momento concreto en la interpretación musical. En la obra conservada en el Museo Thyssen-Bornemisza, Volvemos a ver a flautista y al cantor en idéntica actitud. Pero es en *La Inmaculada Oballe*, una de las últimas obras del Greco, donde el naturalismo musical se despliega totalmente mostrando un conjunto de instrumentos que responde mucho más a la realidad musical coetánea, tanto en su tipología como en la praxis ejecutiva. La representación resulta similar a la de la *Anunciación* del Museo del Prado [fig. 60]: aparece la viola de gamba baja que debe administrar el bajo continuo, la flauta dulce y un cordófono pulsado en primer plano que podría tratarse de un laúd; un conjunto instrumental que recuerda una vez más a la música de cámara de inicios del Barroco. Sin embargo, el verdadero genio del Greco se haya sobretodo en su capacidad para mostrar un instante de la interpretación musical. Es por ello que no todos los ángeles tocan a un mismo tiempo, como es lo habitual, y solamente aparece en acción el tañedor de laúd, mientras que el flautista y el tañedor de viola —que mantiene el arco en reposo—, aguardan el momento adecuado para entrar a formar parte de la armonía angélica. Puesto que esta vez, y a diferencia de las anteriores representaciones, ningún ángel lleva el ritmo con la mano, el cruce de miradas entre los tres músicos, magistralmente representado, resulta esencial para asegurar el éxito de la interpretación. En los tres casos comentados el pintor parte de los tipos iconográficos de la Virgen en los cielos y su Asunción –y quizá ello explica la inclusión de la música angélica− para insertar en el breve paisaje inferior y de manera naturalista los símbolos propios de las letanías marianas, construyendo así una nueva imagen devocional al servicio de la Contrarreforma. Ni que decir tiene que la pintura del Greco es un caso excepcional. Lo habitual es que los pintores de esta época sigan los modelos de música angélica proporcionados por las Asunciones del momento, caracterizados por una gran variedad de ángeles instrumentistas y cantores que surgen entre las nubes y tocan todos sus instrumentos a la vez.

Europa central se muestra especialmente deudora de la imagen de la Virgen en los cielos con los símbolos astrales de la mujer apocalíptica; esto es: rodeada de la mandorla de rayos solares y sobre el creciente lunar. Este tipo iconográfico, conocido como o *Himmelskönigin* (*Iconclass* 11F4132) –María Reina de los Cielos−, tuvo un gran éxito durante los siglos XV y XVI. En algún momento, la visualización celeste de la madre de

Dios empezó a asumir algunas de las reflexiones sobre el misterio de su concepción sin mancha antes del inicio de los tiempos. Una de las muestras más evidentes de ello es un grabado de la *Virgen con el Niño sobre el creciente – Coronación de la Virgen,* Israhel van Meckenen (segunda mitad s. XV) [fig. 366]. La alusión de su triunfo sobre el pecado original viene dada por los ángeles que luchan contra los demonios que quedan bajo sus pies y, sobre todo, por la sirena-serpiente que sostiene una manzana en su mano derecha remitiendo al primer pecado de la humanidad. La sirena, emblema por excelencia de la lascivia y los aspectos sensuales de la música, se contrapone a los ángeles músicos –laúd y órgano portátil− que flanquean a la virgen. El híbrido alza su brazo izquierdo en un gesto utilizado para significar la declamación –en este caso el canto− pero nada puede hacer porque María es la única criatura a la que no afecta el pecado de los primeros padres. Ella es la nueva Eva que triunfa sobre la serpiente y consigue así redimir a la humanidad a través de su hijo Jesucristo. Si en el grabado de van Meckenen la identificación con el tema inmaculista tiene que ver con el contenido simbólico, en otras obras esta asimilación responde más a la forma. Así ocurre en una *Asunción de la Virgen* realizada por un seguidor de Marcellus Coffermans hacia la segunda mitad del siglo XVI (Filadelfia, Philadelphia Museum of Art) [fig. 367]. A pesar este título, los colores blanco y azul del vestido de María, su actitud orante, su cabello suelto y sus ojos vueltos hacia la tierra remiten más a la Inmaculada que a la Asunta. A sus lados, pequeños ángeles tocan instrumentos de cuerda frotados y pulsados. Otro ejemplo, es el panel central de un tríptico con *María Reina de los Cielos* realizado por artistas de Danzig hacia el 1.600 y conservado en la iglesia católica de San Jorge y Santa Ana de Radostowo (actual Polonia). Se trata de una composición muy sencilla en la que María es elevada por una pareja de ángeles hacia una peculiar representación de su Coronación por cada una de las personas de la Trinidad. A su alrededor los ángeles tocan el laúd, la viola de gamba, el violín y el arpa. Para comprender las transformaciones de este tipo iconográfico podemos referirnos al altar mayor realizado hacia 1.626-1.636 por Michael Hönel para la antigua Catedral de Gurk (Austria) dedicada a la Asunción, hoy iglesia parroquial. En su centro se encuentra la imagen de María rodeada por la mandorla y sobre el creciente lunar que asciende acompañada de su cortejo de ángeles hacia la Trinidad para ser coronada. Bajo ella quedan las figuras de los apóstoles. Así pues, la imagen podría perfectamente responder al tipo iconográfico de la Asunción si no tuviéramos en cuenta dos detalles. Primeramente, que no hay rastro de cama o féretro que indique la muerte de María. Y en segundo lugar que los ángeles situados a sus pies

portan cartelas con inscripciones de las letanías marianas, por lo que el sentido devocional debe de ser el propio de su Inmaculada Concepción. En la parte superior se desarrolla un *ensemble* angélico formado por violines, laúd y canto, enriqueciendo musicalmente la escena. Por otra parte, hay que tener en cuenta el conflicto religioso existente en el entorno del Sacro Imperio Romano Germánico. En 1.609 el duque Maximiliano I de Baviera fundó en Munich la Liga Católica Alemana, una coalición de Estados alemanes que pretendían defender las ideas contrarreformistas y prestarse ayuda militar mutua. La liga, que duró hasta 1.635 y participó activamente en la Guerra de los Treinta años (1.618-1.648), hizo de la defensa de la Inmaculada Concepción de María uno de los signos de su identidad. En este sentido cabe entender un grabado titulado con la inscripción «TRIUMPHUS VIRGINITATIS SANCTISSIMA DEI GENITRICIS V. MARIAE» realizado en 1.615 por Raphael Sadeler en Munich y dedicado a la duquesa consorte Isabel Renata de Lorena (*Alegoría de la Inmaculada Concepción*, Edimburgo, National Galleries of Scotland, accession number P 9532) [fig. 368]. El grabado es en realidad, una reelaboración de un dibujo de Peter Candid que muestra a la Virgen con el Niño en las nubes apareciéndose a san Benito de Nursia y san Francisco orantes, acompañada de ángeles que tocan el arpa, el laúd y el violín (Budapest, Szépművészeti Múzeum). Modificando algunos elementos de la composición, Sadeler obtuvo una imagen de diferente significado teológico que claramente respondía a las necesidades devocionales y autorepresentativas de los duques de Baviera. Los personajes que aparecen aquí no son de fácil identificación. El primero, el único que porta aureola, viste un hábito Franciscano y podría tratarse del santo, si no fuera porque es mucho más anciano, está completamente calvo –¿tal vez el profeta Isaías visualizado como franciscano?–. El hábito del segundo es blanco, por lo que remitiría a la orden cisterciense, ya que san Bernardo fue contrario a la Concepción Inmaculada[147]. Los santos ya no se encuentran en oración, sino que se sitúan de pie en animada conversación. El primero de ellos señala con su bastón tres plantas de lirio –¿una referencia a la vara de Jesé citada por Isaías (Is 11, 1)?– al tiempo que muestra la celestial aparición de María, quien también porta abundantes rosas y lirios, sobrevolada por la paloma del Espíritu Santo. Por su parte, su compañero abre los brazos en actitud de aceptación. El hecho de que María porte a su hijo en brazos se explica por el diseño de Peter Candid. Sin embargo, Sadeler concibe un concierto angélico mucho más audaz

[147] Peinado Guzmán, J. A., «Origen y desarrollo dela fiesta de la Inmaculada Concepción: la fiesta de la Concepción de María en España», *Advocaciones marianas de Gloria: Simposium (XXº Edición)*, 6/9 de septiembre de 2012, San Lorenzo del Escorial, 2012, p. 80.

formado por trombón, arpa salterio, un cordófono pulsado cuya forma recuerda mucho a la vihuela de mano aunque con el clavijero en forma de hoz, órgano de pie y arpa y laúd. El grabado de Sadeler evidencia como, durante las primeras décadas del siglo XVI, los intereses inmaculistas no siempre se visualizaron a través del tipo iconográfico de la Inmaculada Concepción y cómo estas imágenes son, a su vez, deudoras de otros tipos iconográficos donde la música angélica ya se hallaba perfectamente consolidada.

En Italia destacan conciertos angélicos más abigarrados y complejos que, como ya se dijo en el primer capítulo, funcionan como exultantes escenografías que resaltan la importancia de la Virgen María, representando simultáneamente su Asunción, su Coronación y su Inmaculada Concepción antes del inicio de los tiempos como un todo indivisible[148]. Lo habitual es encontrar estas escenas formando parte de los frescos que decoran las bóvedas de los templos, no siendo frecuente la inclusión de la música angélica en los lienzos de la Inmaculada. Aun así, existen algunos interesantes ejemplos. como *La Inmaculada Concepción* de Giovanni Battista Recchi (1.634-1.637), conservada en el lateral izquierdo del presbiterio del Santuario della Madonna de Tirano-Sondrio[149]. Aquí María incluso pisa la cabeza del dragón apocalíptico ratificando su triunfo sobre el pecado original. Su Coronación ya no aparece explícitamente, aunque la escena es presidida desde lo alto por la Trinidad. A su alrededor, los ángeles se arremolinan ordenándose en tres rangos. Aquellos que se encuentran más cercanos a la Trinidad cantan sosteniendo un libro y tañen el laúd, la flauta travesera y el triángulo. En los extremos del registro medio aparecen dos trompeteros. Por último, en el nivel inferior y más cercano al espectador, se encuentra el *ensemble* que más tiene que ver con los usos musicales coetáneos. Elena Ferrari-Barassi los interpreta como un motete concertado barroco –órgano, corneta renacentista y voz– y un grupo de cámara –violín solista y viola de gamba y arpa para el bajo continuo– o como un trío si se considera al grupo como un todo –corneta, violín y viola más el órgano y el arpa para el continuo[150]. Ferrari-Barassi también señala que, por aquel entonces, hubiera sido imposible escuchar estos instrumentos y formas musicales en el interior del templo, ya que sólo estaba permitido el uso del órgano, que no por caso adquiere una gran importancia en el lienzo. No obstante, el pintor quiso visualizar la música angélica refiriéndose al ambiente melómano que se vivía en las casas privadas, academias y oratorios donde seguramente

[148] Ferrari-Barassi, E., «Representations of Paradise in seventeenth-century Italian art», op. cit., p. 9.
[149] Imagen reproducida en ibid., p. 13.
[150] Ibid., p. 12.

la música piadosa también tendría su espacio[151]. Otro interesante aunque tardío ejemplo italiano es la Inmaculada pintada por Felice Torelli realizada en 1.710 para la iglesia de Sant'Orsola dei Mendicanti y conservada en el Museo Castelvecchio de Verona [fig. 369]. Felice Torelli fue hermano de Giuseppe Torelli, famoso compositor y violinista que contribuyó al desarrollo del *concerto grosso* y a la inclusión en él de los instrumentos de viento metal. Tal vez por ello Felice incluye aquí, junto con los habituales ángeles cantores con libros abiertos, un gran trombón de varas representado de manera bastante naturalista. En cuanto a la Inmaculada, ya aparece aquí según el habitual tipo iconográfico que se fue configurando a lo largo del siglo precedente.

Fue en ámbito hispánico donde el tipo de la Inmaculada se hizo especialmente frecuente, adquiriendo un carácter propio ligado a los intereses de la Corona y el clero español, quienes pretendían extender su culto y elevarlo a dogma de la Iglesia[152]. Tal vez esta voluntad de exaltación explique la ocasional inclusión de la música celestial en esta imagen. Son más bien pocas las Inmaculadas españolas con ángeles músicos. Una de ellas es la *Inmaculada Concepción* pintada por Ignacio de Ríes en la primera mitad del siglo XVII para la Iglesia de San Ildefonso en Sevilla [fig. 370]. La inclusión aquí del canto, el laúd y el arpa tal vez tenga que ver con la procedencia flamenca del pintor y/o la inspiración en estampas. Uno de los mayores cultivadores de este nuevo tipo iconográfico fue Francisco Zurbarán. Sin embargo, solo hemos encontrado iconografía musical en su *Inmaculada Concepción Niña* (1.656, Madrid, Museo del Prado) [fig. 371], bajo la cual una gran cantidad de angelitos sostienen folios y dos de ellos marcan el pulso con la mano como si estuvieran cantando, aunque no se observa notación en las hojas. En el extremo derecho del cuadro, otro angelito insufla un pequeño aerófono, justificando así el carácter musical de la escena. Muchas de estas obras se encuentran en conventos femeninos en los que las hijas de la élite se dedicaban a la vida religiosa de clausura y donde se profesaba una especial devoción a la Inmaculada. Así ocurre, por ejemplo, en el Convento de las Benitas de la Purísima Concepción en Toledo (construido

[151] Ibid., p. 12.

[152] Stratton, S., op. cit., p. 53. Sobre la defensa y promoción de la Inmaculada Concepción por la monarquía hispánica véase Calvo Portela, J. I., «La monarquía hispánica defensora de la Inmaculada Concepción, a través de algunas estampas españolas del siglo XVII», *Anales de Historia del Arte*, 23 (2013), Núm. Especial, pp. 155-168. Véase así mismo Hernández Soubervielle, J. A., «El celo espiritual y militar de la orden franciscana y la monarquía hispánica en una pintura de la Inmaculada de Pedro López Calderón», *Archivo Español de Arte*, 84, (2011), pp. 337-354. Y también Doménech García, S., «El órgano celeste como metáfora visual inmaculista en el Templo del Guápulo de Quito», en Zafra, R. y Azanza J. J. ed., *Emblemática trascendente. Hermenéutica de la imagen, iconología del texto,* Anejos de Imago, revista de Emblemática y Cultura Visual, n. 1, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011, pp. 263-272.

en el s. XVII), donde se encuentra una Inmaculada con un *ensemble* muy interesante [fig. 372]. Se trata de ángeles que tocan la corneta, la guitarra barroca, el bajoncillo y un arpa de tamaño grande, instrumentos coetáneos representados aquí con gran naturalismo. Una obra mucho mejor identificada es la exaltación de la *Inmaculada Concepción* para el retablo mayor de la iglesia del Convento de Nuestra Señora de la Concepción de las Mercedarias Descalzas en Madrid (Juan de Toledo, segunda mitad s. XVII). Se trata de un gran lienzo en cuyo fondo pueden apreciarse ángeles que cantan y tocan el arpa, el órgano, cordófonos frotados con arco y pulsados –probablemente vihuela de arco o violín y laúd. Durante esta época se aprecia el dominio del tipo iconográfico de la Inmaculada Concepción y su inserción en otros temas marianos. En este sentido tenemos la *Asunción de la Virgen* del techo del anteoratorio del Arzobispado de Sevilla (Matías de Arteaga, 1.663-1.669). María, visualizada como Inmaculada, asciende en medio de dos grupos de ángeles que cantan con libros abiertos y tocan, respectivamente, el laúd y la viola de gamba. Más arriba le espera la Trinidad, detrás de la cual aparece otro cantor y una corneta.

Como bien señala Sergi Doménech, esta identificación del tema inmaculista con la Asunción y Coronación de la Virgen se da tanto en las artes plásticas como en la producción literaria y homilética, también en cuanto a sus aspectos musicales. La Asunción de María tampoco estaba reconocida como dogma y pronto su defensa se vinculó a la de la Inmaculada Concepción[153]. Hacia el siglo XVII surge una interesante metáfora musical en el seno de la Iglesia hispánica que seguramente encuentra su inspiración en la frecuente aparición de la música celeste en la imagen plástica y literaria de María: la armónica disposición de todos y cada uno de sus misterios incluyendo, por supuesto, el de su Inmaculada Concepción[154]. Encontramos esta idea en la *Palestra sagrada y duelo cortesano en desagravio de la pureza mas noble, y en castigo de la groseria mas villana* (Salamanca, 1665)[155], un conjunto de 8 sermones predicados en esta ciudad para subsanar un ultraje que había recibido una imagen de la *Tota pulchra* y que fue entendido como una ofensa maculista. Como no podía ser de otra manera, su

[153] Doménech García, S., *La imagen de la mujer del Apocalipsis en nueva España y sus implicaciones culturales*, op. cit., p. 143.
[154] Doménech García, S., «El órgano celeste como metáfora visual inmaculista en el Templo del Guápulo de Quito», op. cit., p. 271.
[155] Vv. Aa., *Palestra sagrada y duelo cortesano en desagravio de la Pureza mas noble, y en castigo de la grosería mas villana. Culto religioso que consagró humilde à una Imagen ultrajada de Nuestra Señora de la Concepción la S. Iglesia de Salamanca y aora inscrive devota al inmortal católico nombre del Rey Nuestro Señor D. Felipe el Grande*, Melchor Estévez, Salamanca, 1665.

publicación está dedicada al rey Felipe IV. Cada uno de estos sermones está dedicado a un misterio mariano y el octavo sermón, escrito por Mauro de Sornoza para la Asunción, explica por qué. Para ello, el predicador se vale de un poderoso símil musical que parte de la traducción latina de la Biblia de san Jerónimo, refiriéndose en concreto al versículo 7 del salmo 86, y continua remitiéndose, aunque de manera muy simple, a la concepción matemático-cósmica que de la música tenían los antiguos. Después, Sornoza prosigue con la metáfora musical de María. Por una parte, María es el órgano celeste de alegría[156]. Por la otra, compara la figura de la Virgen con un cordófono al referir la necesaria consonancia que por fuerza ha de existir entre la cuerda prima –el misterio de su Concepción– y el resto de cuerdas, siendo especialmente importante la octava –el misterio de su Asunción. En este sentido, María es también el arpa de David:

> «Ponese David a referir las grandezas desta Soberana Princesa: y dize asi. *Sicut laetantium omnium habitatio est in te.* Estan en Maria Santissima muy bien hallados, y gustosos todos sus Misterios: y asi, quien la hiriò en el de su Concepcion purisima, la agraviò en todos los demas; con que para satisfacerla deste agravio, ha sido procidencia acertada celebrarla en todos. [...] Leio S. Geronimo en lugar de estas palabras [...] *et cantores, quasi in choris omnes fontes mei in te.* Todas las gracias, todos los privilegios, todos los misterios sagrados con que Dios adornó à Maria estan en ella como los mas perfectos Cantores en la mas bien concertada capilla, en los coros mas acordes [...]. Tienen los misterios de Maria entre si la misma consonancia, y armonia, que tiene la mas perfecta musica [...]. La consonancia musica dixo Philon, que falta toda aqualquierda voz que se desentone, o aqualquiera cuerda que se destemple *Lyra, et instrumentum musicum deficit, et si tantum unus sonus discrepet.* A Maria santissima llamò Andres Hierosolimitano, organo de alegria, *Organum laetitiae* por la consonancia, que en ella tienen todos sus misterios; luego a toda esta sagrada consonacia agrava quien la hiere en uno, como agravia toda la consonancia musica, quien desentona una voz, ò quien destempla una cuerda [...]. Hiriò alevosa mano el instrumento musico de Maria, organo mas celestial, y sonoro de la gracia, en la Imagen de su Concepcion sagrada, que es la prima de sus misterios, conque todos quedaron agraviados, y ofendidos [...]. Pero [...] el mas ofendido en estas heridas, fue el soberano misterio de la Asumpción de Maria, que es la octava cuerda deste divino instrumento, de esta soberana arpa de David [...]. Yo no se musica, pero enseñame S, Agustin, que aunque la prima suena con todas las demas cuerdas de un

[156] Como dice Sornoza, esta metáfora ya aparece en los escritos de san Andrés de Creta (s. VII-VIII) en su homilia sobre de la Anunciación y, más concretamente, en el comentario al saludo del arcángel: *«Ave, gratiosa, Dominus tecum. Avesis, gaudii organum, per quod soluta est dirarum condemnatio, ejusque loco inducta gaudii justificacio. Ave, vere benedicta, ave, illustris, ave, magnificum divinae gloriae templum»* (Andrea Cretentis, *Homiliae*, In annuntiationem B. Mariae; PG XCVII, col. 894c). También se encontramos la expresión *«organum laetitia»* en un himno mariano medieval. Así mismo, en otro himno se llama a María *«Nostri cordis organum / Nostrae carnis tympanum / Modulare dulciter»* Dreves, G. M. ed., *Analecta hymnica Medii Aevi X. Sequentiae ineditae: liturgische prosen des Mittelalters,* O. R. Reisland, Leipzig, 1891, p. 102.

> instrumento, con quien consuena con singularidad, es con la octava: *Prima consonant octave*»[157].

Sornoza finaliza su sermón relatando las excelencias de la Inmaculada Concepción de María, encuadrando en ella todos los misterios marianos y exaltando a la Virgen con numerosos títulos como «Virgen santissima, Reyna de los Angeles [..], triunfo de la gloria [...] terror, y asombro del demonio, prodigio y admiracion de la gracia, musico instrumento el mas bien templado y sonoro de los Coros Celestiales»[158].

Aun así, resulta evidente que la inclusión de la música angélica no fue algo frecuente en el arte español. Por contra, su presencia sí que resulta relevante la en los grabados. Tal vez el más completo de ellos en términos musicales sea aquél que ilustra el *Eluzidario de las grandezas de la Virgen Maria* del franciscano Francisco de Rojas [fig. 373]. En él que se muestra una alegoría de la Iglesia militante basada en la Defensa y exaltación de la Inmaculada Concepción por la orden franciscana, la monarquía española y algunos Papas y teólogos. El libro, dedicado a Felipe IV, fue publicado por primera vez en Madrid en 1.643. Ese mismo año, el monarca había convocado a la Junta Real, quien le había aconsejado que abandonara su empeño en conseguir la afirmación de la doctrina como dogma y se centrara en presionar al Papa Urbano VIII con el fin de establecer una fiesta a favor del patronazgo de la Purísima, cosa que finalmente consiguió en 1.656 para los reinos de la monarquía hispánica[159]. Como bien ha señalado Juan Isaac Calvo Portela, la composición se estructura en dos partes presididas por la figura de la Inmaculada que sirve de nexo entre ambas[160]. La parte terrenal está ocupada por una gran fortaleza que, según el estudioso, recuerda al castillo de Sant'Angelo, tal vez como una manera más de presionar al papado para la definición del dogma. La fortaleza queda rodeada por un foso del que emergen criaturas monstruosas que claramente aluden a los enemigos del catolicismo y muy especialmente a los protestantes. Tras cruzar el puente flanqueado por las estatuas de san Pedro y san Pablo, se llega a la puerta donde se lee la inscripción «Porta hec clausa erit peccato», alusiva a Ezequiel 44, 2, un versículo interpretado como prefiguración de la virginidad de María y que en este momento utilizan los católicos para significar la puerta del Paraíso cerrada a causa del pecado

[157] Sornoza, M. de, «Sermon octavo. Del misterio de la Asumpcion de Nuestra Señora», en *Palestra sagrada y duelo cortesano...*, op. cit., pp. 198-200.
[158] Ibid., p. 205.
[159] Stratton, S., op. cit., p. 80.
[160] Para un análisis más detallado de la imagen y sus filacterias, véase Calvo Portela, J. I., op. cit., pp. 159-162. Y Hernández Soubervielle, J. A., op. cit., p. 352.

original, el cual no afectó a la madre de Dios. La siguiente inscripción «Princeps sedebit in eu» alude a la continuación de Ezequiel (Ez 44, 3) y, como no podría ser de otra manera, el mencionado príncipe, identificado aquí con su nombre, es Baltasar Carlos, el heredero de la Monarquía Hispánica que fallecería pocos años después. El castillo es defendido por una multitud de monjes franciscanos que enarbolan lanzas y escudos decorados con los símbolos de las letanías marianas, atributos de la Purísima. Las torres laterales son custodiadas por Juan Duns Scoto y san Buenaventura, que portan escudos con la imagen de la Inmaculada. En el torreón central se encuentran san Francisco y el rey Felipe IV, y más arriba los papas Paulo V y Gregorio XV que sostienen los mismos estandartes inmaculistas que, por aquél entonces, portaba el ejército español en la todavía vigente Guerra de los Treinta Años. Preside el conjunto la Inmaculada Concepción, configurada ya según su tipo iconográfico, que es presentada por la Trinidad. El conjunto es flanqueado por dos interesantes grupos de ángeles músicos. Los de la izquierda tocan la corneta y cantan con el apoyo de un libro, adivinándose también otro instrumento –tal vez un laúd, al juzgar por lo que parece ser el clavijero, que sobresale por detrás– u objeto de difícil identificación. Los de la derecha hacen sonar la viola de gamba, la vihuela de arco y el trombón de varas, destacando especialmente un gran órgano ante el cual se sienta un personaje coronado, tal vez santa Cecilia. Bajo ambos grupos se despliegan pentagramas con la notación legible y el texto cantado por los ángeles, que nuevamente alude a cómo el pecado original no manchó a María[161]. A la derecha leemos «Hec est que nescivit thorum in delicto», un elogio a la castidad presente en el Antiguo Testamento (Sb 3, 13)[162] que además se cantaba en una de las antífonas del oficio Común de las vírgenes. Y a la izquierda «Hec est virga, in qua nec modus originalis, nec cortex actualis culpe fuit»[163], frase atribuida a Ambrosio frecuentemente citada por los defensores de la Inmaculada y que desde 1.476 formaba parte del oficio litúrgico inmaculista[164]. Algunos años después y en un clima de tensión religiosa con el papado se publicó el *Armamentarium seraphicum et regestum universale tuendo titulo Inmaculatae*

[161] Agradezco a Juan Isaac Calvo Portela el haberme proporcionado el texto de ambas inscripciones.

[162] *«[...] quoniam felix est sterilis; et incoinquinata, quae nescevit thorum in delicto, habebit fructum in respectione animarum sanctarum»* Trad.: dichosa es la [mujer] estéril y la sin mancilla, que ha conservado inmaculado su lecho, [porque] ella recibirá la recompensa [de su castidad] cuando [Dios] visite a las almas santas.

[163] Trad.: Esta es la Vara en la que ni hubo nudo de culpa original, ni la corteza de la culpa actual.

[164] En 1.476, El franciscano Sixto IV adopta la devoción inmaculista y aprueba un oficio litúrgico propio conocido como *Sicut lilium.* Pío V lo prohibió en 1.568, aunque poco después permite a los franciscanos retomar su rezo. No sería hasta 1.761 cuando Clemente XIII ordena, a instancias de Carlos III, que en España y las Indias se rezase este oficio y la misa Egredimini en el día de la fiesta de la Inmaculada y durante su octava. López Calderón, C., «Potuit, decuit, fecit; los Franciscanos y el culto a María», en Ferreira-Alves, N. M. coord., *Os Franciscanos no Mundo Português III. O Legado Franciscano*, CEPESE, Porto, 2013, pp. 235-236 y 239.

Conceptionis de Gaspar de la Fuente (Madrid, 1.649). La estampa que ilustra el frontispicio (Madrid, Biblioteca Nacional, 3/53883) fue realizada por Herman Paneels y de nuevo tiene estructura de fortaleza o baluarte y está dedicada a Felipe IV como defensor de la doctrina, apareciendo su escudo en medio [fig. 374][165]. El torreón es abrazado por los santos Domingo y Francisco significando la unión de ambas órdenes en la defensa del misterio. Sobre la arquitectura campea la Inmaculada según la iconografía habitual y a su alrededor los ángeles sostienen inscripciones alusivas a su fortaleza y tocan el arpa, un cordófono frotado con arco y el laúd. El conjunto queda flanqueado por dos ángeles trompeteros que proclaman a los vientos la doctrina inmaculista. De hecho, el tipo iconográfico del ángel trompetero es muy recurrente en estos grabados, asimilándose tanto a la alegoría de la Fama que es difícil distinguirlo de ésta hasta el punto que devoción religiosa y propaganda política van de la mano. Quizá el ejemplo más evidente de ello es la portada del libro *Vox haec nunciat omnes. Maria Inmaculata Concepta* del jesuita Juan Antonio Velázquez (Madrid, 1.653)[166]. La estampa, realizada por Marcos Orozco (Madrid, Biblioteca Complutense, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, BH DER 5146), muestra al propio Felipe IV en el centro, coronado de laurel por dos figuras aladas –identificados como la Fama y la Victoria−, sosteniendo el orbe del mundo y enarbolando el estandarte inmaculista. Una de ellas hace sonar un aerófono curvado –similar a los que suelen portar los trompeteros apocalípticos− del que surge el título del libro «Vox haec nunciat omnes. MARIA INMACULATA CONCEPTA», que puede traducirse como: este sonido anuncia a todos que María fue concebida sin mancha. Bajo él queda la inscripción «Credo tibi verum dicere FAMA soles Claud.», alusiva a la fama que le proporcionará al monarca la defensa del misterio. La figura del ángel trompetero que pregona el misterio de la Purísima no es exclusiva del ámbito español. Baste con citar un grabado de la *Alegoría de la Inmaculada Concepción* de Georg Conrad Bodenehr (doc. 1.673-1.710) conservado en Krems an der Donau, Austria (Graphische Sammlung Stift Göttweig) en el que un angelito hace sonar la trompeta –de tubo plegado sobre sí mismo− de la cual surge la inscripción «Virgo sine Macula Concepta». No obstante, es en España donde más proliferan, debido a la absoluta fusión de los intereses religiosos y políticos. No en vano, conseguir el reconocimiento dogmático del misterio inmaculista, habría otorgado al rey prestigio y poder por reconocérsele su influencia sobre los asuntos eclesiásticos.

[165] Para un análisis más detallado de la imagen y su contexto histórico, véase Calvo Portela, J. I., op. cit., pp. 162-164.
[166] Para un análisis más detallado de la imagen y su contexto histórico, véase ibid., pp. 166-168.

La imagen de la Inmaculada Concepción de María se difundió rápidamente por Iberoamérica. Como ya se ha avanzado, el tema inmaculista fue, durante los siglos XVI y XVII, bastión de la defensa del catolicismo. Las órdenes religiosas, especialmente los franciscanos y jesuitas, promovieron intensamente esta devoción en el Nuevo Mundo, apoyados por la Corona. Su proliferación en todas las capitales y ciudades episcopales de los virreinatos americanos se explica por la conversión de la defensa del misterio inmaculista en un asunto de Estado a través del cual se pretendía cohesionar políticamente los vastos dominios de la monarquía hispánica[167]. La gran importancia que alcanzó el tema justificaría que la inclusión de la música angélica sea aquí mucho más frecuente que en el arte español. Una de las obras que más influencia ejerció sobre el arte visual hispanoamericano fue la ya varias veces citada *Mística ciudad de Dios* de sor María Jesús de Ágreda, abadesa del convento concepcionista de esa ciudad (Madrid, 1,670). Este escrito fue decisivo a la hora de conformar la mentalidad religiosa y devocional en torno a la Inmaculada Concepción, especialmente desde ámbito franciscano[168]. Se trata de una narración en tono profético revelada por los ángeles e incluso por la propia Virgen donde se relata la vida de María con un sentido salvífico y escatológico, pues María participa activamente en el plan de salvación divino desde el inicio de los tiempos hasta las postrimerías. Queda claro que glorificar a la Virgen es glorificar a Dios. La obra está, además, repleta de música celestial en forma de cánticos de alabanza entonados por los ángeles y por la misma Virgen. Algunas de ellas proceden de la tradición establecida por los apócrifos, pero otras resultan novedosas y parecen tener su fuente en las artes visuales y en el deseo de dotar de mayor protagonismo a la madre de Dios. Por ejemplo, en el libro se dice que María también participó de la Ascensión de Cristo y cada año se le ofrecía contemplar de nuevo la Gloria divina o bajar a la tierra a gobernar la Iglesia:

> «Luego se encaminaba toda aquella Celestial procession por la region del ayre [...], y assi llegaba al Cielo Empireo estando siempre la Virgen Madre à la diestra de su Hijo santissimo. [...] luego la gran Reyna pedia licencia al Señor y descendia al Trono, y postrada ante el acatamiento de la Beatissima Trinidad hazia un Cantico admirable de loores, en que comprehendia los Mysterios de la Encarnacion, y Redencion [...]. De este Cantico, y alabanças manifestaba el Altissimo el agrado

[167] Doménech García, S., «El órgano celeste como metáfora visual inmaculista en el Templo del Guápulo de Quito», op. cit., p. 267.
[168] Doménech García, S., *La imagen de la mujer del Apocalipsis en nueva España y sus implicaciones culturales*, op. cit., pp. 208-210.

> [...], y los Santos todos respondian con otros Cantares nuevos de loores glorificando al Omnipotente en aquella tan admirable criatura [...]. De esta vision Beatifica gozaba la Reyna algunas horas de aquel dia, y en aquellas le daba el Señor de nuevo la possession de aquel lugar, que por su eternidad le tenia preparado [...]. Para mayor admiracion [..] todos los años en este dia era preguntada por el mismo Señor, si queria quedarse en aquel eterno gozo para siempre, ò bolver à la tierra para favorecer a la Santa Iglesia. [...] De manera que no una vez sola, sino muchas se privó la Divina Madre del gozo de la vision Beatifica por aquel tiempo. [...] A todas estas maravillas se seguían las peticiones, que la gran Reyna en el Cielo por la exaltacion del nombre del Altissimo, por la propagacion de la Iglesia [...] y vitorias contra el Demonio [...]. Despues de todo esto bolvian los Angeles à su Reyna al Oratorio del Cenaculo con Celestial musica, y armonia [...]» (*Mística Ciudad de Dios* 3, lib. 8, cap. 16, 683-686)[169].

También se dice que cada año recibía el Espíritu Santo y celebraba a los ángeles del cielo, ocasión en la que María dirigía el coro celestial en su oratorio:

> «[...] la venida del Espiritu Santo [...] descendía cada año sobre la misma Madre de JESUS [...]. Assistianle en este favor mucho millares de Angeles con dulcissima armonia, y canticos del Señor [...]. Para celebrar las excelencias, y santidad de la naturaleza angelica, se preparaba algunos dias [...] con nuevos canticos de gloria [...]. Y llegando el dia que tenia destinado, los combidaba à todos, y descendian muchos millares de los Ordenes, y Coros celestiales y se la manifestaban con admirable gloria, y hermosura en su Oratorio. Luego se formaban dos Coros, en el uno estaba nuestra Reyna, y en el otro todos los Espiritus soberanos, y alternando como a versos començaba la gran señora, y respondian los Angeles con celestial armonia por todo lo que duraba aquel dia. Y si fuera possible manifestar al mundo los canticos mysteriosos [...] en primer lugar alababan al ser de Dios mismo, en todas sus perfecciones [...]. Luego la gran Reyna le bendecia [...] en aver criado tantas, y tan hermosas sustancias espirituales, y angelicas [...]. A estas alabanças respondian los Angeles con el retorno [...] y todos cantaban al Omnipotente admirables loores, y alabanças, porque avia criado, y elegido para Madre suya à una Virgen tan pura, tan santa, y digna de sus mayores dones [...] porque la avia levantado sobre todas las criaturas [...] y le avia dado el dominio para que todas las sirviessen, adorassen y predicassen por digna Madre de Dios, y Restauradora del linage humano» (*Mística Ciudad de Dios* 3, lib. 8, cap. 16, 687-688)[170].

Por supuesto, toda la narración del Tránsito de la Virgen está lleno de referencias musicales, desde el anuncio de la muerte por parte del ángel Gabriel[171], hasta su

[169] Ágreda, M. J. de, op. cit., tercera parte, pp. 239-240.
[170] Ibid., pp. 240-241.
[171] «Determinò el Altissimo entretenerla, y consolarla, dandole aviso cierto de lo que le restaba de vida [...]. Para esto desechò la beatissima Trinidad al Santo Archangel Gabriel con otros muchos Cortesanos de las Gerarchias Celestiales. [...] Baxò el Santo Principe con los demàs al Oratorio de la gran Señora [...] con la musica, y presencia de los santos Angeles se puso de rodillas para oir y ver al Embaxador del Cielo, y a sis compañeros [...]. Saludó el Santo Angel con la Salutacion del *Ave Maria* [...] Oyò Maria Santissima esta embaxada [...] y postrandose de nuevo en tierra como en la Encarnación del Verbo [...]. Pidió luego à los Santos Angeles [...] la ayudassen a dar gracias por aquel beneficio [...]. Començò la gran Madre y respondieron los Seragines, y Angeles, alternando los versos de este Cantico por espacio de dòs

Dormición, procesión fúnebre, Ascensión de su alma, Ascensión de su cuerpo y posterior Coronación a los cielos, que son relatadas así:

> «[No] se puede reduzir à palabras el nuevo gozo que adquirieron este dia los Bienaventurados, cantando nuevos Canticos de loores al Omnipotente, y à la gloria de su Hija, Madre y Esposa [...]. Se ordenó una solemnissima procession con celestial musica por la region del ayre, por fonde se fue alexando para el Cielo Empireo [...]. Entraron en el Cielo los santos, y Angeles en el orden que llevaban; y en ultimo lugar iban Christo nuestro Salvador, y à su diestra la Reyna [...]» (*Mística Ciudad de Dios* 3, lib. 8, cap. 21,764 y 768)[172].

En el siglo XVII, la influencia del tipo iconográfico de la Inmaculada se observa incluso en obras que visualizan otros temas marianos, confundiéndose con ellos en la actitud de María, en su larga cabellera suela, en el blanco y azul de sus vestidos, en la adopción de los atributos de la mujer apocalíptica o en la aparición de los símbolos de la *Tota pulchra*. Es el caso de una bellísima *Asunción de la Virgen* realizada por Pedro García Ferrer para el Altar de los Reyes de la Catedral de Puebla (mediados siglo XVII), donde aparecen tanto la Asunción como la Coronación [fig. 375]. El ascenso de María, criatura sin macula creada para la eternidad desde el inicio de los tiempos, es celebrado por un coro de ángeles que cantan y tocan la trompeta, diferentes tamaños de vihuela de arco, la corneta, el laúd, el bajoncillo, el arpa, el órgano y el trombón de varas mientras que más arriba, otros compañeros celestiales ejecutan una danza circular que nunca tendrá fin. Algo similar es la *Coronación de la Virgen* de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1.638-1.711) conservado en el Museo de Arte Colonial de Bogotá. El pintor, que gustaba de introducir música en sus cuadros, incluye aquí una vihuela de mano y una vihuela de arco, antecesores de la guitarra y la viola.

De nuevo encontramos esa misma idea de concordia entre la Inmaculada Concepción y su Asunción y Coronación en tierras americanas, en concreto en un sermón dedicado al Tránsito de la Virgen que fue predicado el año 1.725 en la iglesia del Carmen de Toluca, México, pues:

> «fue conveniente armonía, que el ultimo instante del Ser de MARÍA se correspondiese con su primer instante [...], si en aquel instante inefable de su Ser se

horas continuas. Y aunque por su naturaleza, y dones sobrenaturales son tan prestos, sabios, y elegantes los Espiritus Angelicos, con todo esto la Divina Madre los excedia en todo à todos, como Reyna, y Señora à sus vasallos [...] porque en ella abundaba la sabiduria, y gracia como en Maestra, y en ellos como en discipulos» (*Mística Ciudad de Dios* 3, lib. 8, cap. 17, 700). Ágreda, M. J. de, op. cit., p. 245.

[172] Ibid., pp. 266-268.

> coronó de triunfos, quebrando la cabeza al Dragón infernal [...] en el ultimo instante de su vida de corona se su Tránsito dichoso con el mismo triunfo, quebrándose otra vez la cabeza de la Serpiente»[173].

Cabe señalar que la correspondencia entre ambos misterios marianos no era nueva, aunque sí que resultan novedosas las diversas interpretaciones musicales que se hacen al respecto. Casi un siglo antes, el teólogo Johannes Molanus ya había relacionado a la Asunta con la Mujer del Apocalipsis y la esposa del Cantar de los Cantares en su *De historia SS. Imaginum et picturarum provero earum usu contra abusus* (Lovaina, 1.568):

> «Y después de su Asunción, María se convirtió en Reina de los Cielos. La Iglesia creyó oportuno erigir una estatua real, como estaba escrito en el Apocalipsis, donde se escribe como Juan ve a esta reina, *amicta solem,* la luna bajo sus pies, una corona de doce estrellas sobre su cabeza. [...] No son incongruentes los ángeles pintados que rodean la imagen de la Santísima Virgen de la que, cuando sube a los cielos, dicen cosas maravillosas: ¿Quién es esa que se eleva por los desiertos [...]»[174].

A lo que responde el mercedario José Cubero en un sermón predicado en la Catedral de México con ocasión de la festividad de la Asunción y publicado en 1.728:

> «Oigamos a los Ángeles del día de hoy. Ven los espíritus angélicos subir a María Santísima a Coronarse a los Cielos y, admirados preguntan así: rara y peregrina Aurora, quien sois que así os exaltáis? *Que est ista, quae ascendit, sicut Aurora?* Notad, que las voces, con que preguntan los Ángeles no tienen mas respuesta, que el eco de la misma voz: *Quae est ista, quae ascendit, sicut Aurora?* Aurora, responde el eco: *Quae est ista, que ascendit pulchra, ut Luna?* Luna, el eco repite: *Quae est ista, que ascendit electa ut Sol?* Resuena el eco, Sol. Pues como no se responde a esas preguntas? Ya, ya se da la respuesta en ecos, en música, y en silencio: *Aurora, Luna, Sol.* Esto es MARÍA en su Asunción soberana, toda admiración, y toda asombro»[175].

A través de una comparación entre imágenes y textos, podemos pensar que, a lo largo del siglo XVII se dio una fértil retroalimentación entre artes visuales y producción homilética. Música angélica y armónica consonancia se observan, por ejemplo, en la

[173] San José, P. de, *Sermon del glorioso transito de la Virgen Maria Nuestra Señora, Que predió el R.P.Fr Prudencio de S. Josejp, de los Carmelitas Descalzos: El dia 13 de Agosto del año 1725 en la nueva Fiesta, que con solemnidad de tres horas celebrò en este Religiosissimo Colegio de Theologia Moral, de el Carmen, de la Ciudad de el Señor S. Joseph de Toluca....* México, s. n.
[174] Cita reproducida y traducida del latín en Stratton, op. cit., p. 43.
[175] Cubero Remirez de Arellano, J., *Musica sagrada, que aplaude la Coronacion augusta deMaria Santissima N. Sra. Sermon, que en la Santa Iglesia Metropolitana de Mexico en el dia de la Assuncion de NuestraSeñora, con assistecia de la RL. Audiencia, Tribunales, Sagradas Religiones, y muy noble Ciudad...,* Joseph Bernardo de Hogal, México, 1728, p. 4.

Inmaculada Concepción de Basilio Pacheco de Santa Cruz Pumacallao (ca. 1.670-1.690, Lima, Museo de Arte de Lima). Se trata de una bella imagen en la que la Purísima, triplemente coronada, aparece acompañada de dos ángeles que tañen dos cordófonos frotados muy semejantes al violín. Pero el detalle más interesante es, sin duda, que el músico de la derecha aparece afinando su instrumento [fig. 376]. Una de las vías a través de las cuales llegó el tipo iconográfico a tierras americanas fueron los grabados, contando algunos de ellos ángeles músicos para mayor exaltación de la Purísima. La particular composición propuesta por el grabado del mencionado *Eluzidario* sirvió como modelo casi literal para la realización de una *Alegoría inmaculista* o *Defensa y Exaltación de la Inmaculada por la Orden Franciscana y la monarquía española* que decora el coro de la Iglesia de San Francisco en Cuzco, Perú (s. XVIII) [fig. 377]. Aunque aquí las referencias a loa monarquía hispánica quedan mucho más diluidas –por ejemplo, el príncipe Baltasar Carlos es sustituido por Cristo– la fidelidad al modelo se observa incluso en la elección de los instrumentos de los ángeles. A la izquierda tenemos de nuevo la corneta –transformada ahora en un aerófono de tubo recto− los ángeles cantores con el libro y otro que sostiene un objeto imposible de identificar. A la derecha el trombón ha sido sustituido por una serie de aerófonos de tubo cónico con y sin orificios de digitación, mientras que los córdófonos se mantienen exactamente igual. En cuanto a la organista, ahora aparece claramente identificada con santa Cecilia, ya que claramente carece de alas. Esta vez la música de las cartelas no es legible. En cambio sí que puede leerse la cartela que describe y contextualiza la imagen:

> «La Yglesia que entona Abriles
> de la Concepfsion sin mancha
> España que los ensancha
> Contra los insultos viles
> Del pecado y sus confines y
> Formaron del Sayal Muchos
> Porque aquestinstante pasa
> Y con lenguas de Serapientes
> Arraigo de plumas sutiles
> Canta el Triumpho mas».

Tal vez los ángeles músicos funcionen aquí como expresión de esa concordancia que debía existir entre la glorificación celeste de la Inmaculada y su exaltación terrena por parte de la oficialidad eclesiástica. Esa misma Iglesia de la que, según la monja de Ágreda, María era la suprema gobernante (*Mística Ciudad de Dios* 3, lib. 8, cap. 16, 683-686). Se trataría, pues, de una manera más de presionar al papado para que proclamara el

dogma. Este mismo discurso se observa en otra de las pinturas que decora el Convento de San Francisco de Cuzco. Se trata de un lienzo con *Exaltación de la Inmaculada* que enmarca uno de los arcos de la portería [fig. 378]. Las esquinas inferiores son ocupadas por religiosos inmaculistas con libros y plumas, significando de esta manera su defensa de la doctrina. Destacan especialmente dos figuras aladas como los ángeles: a la derecha san Francisco –acompañado sus compañeros y la discreta figura del santo dominico Tomás de Aquino, identificado por el sol radiado sobre su pecho y posiblemente también alado[176]– y a la derecha otro franciscano que probablemente sea Juan Duns Scoto –en compañía de un Papa, un obispo y un cardenal. Sobre ellos se alza María Inmaculada victoriosa, rodeada de ángeles músicos que cantan con libros abiertos y tocan sus instrumentos –un cordófono frotado y un laúd. El paralelismo entre los alados franciscanos y los ángeles músicos es evidente: así como el misterio de la Inmaculada Concepción de María es eternamente cantado en el cielo, debe ser entonado en la Tierra por la Iglesia. Este "canto" simbólico no tenía que realizarse a través de melodías, sino mediante tratados, sermones y reuniones eclesiásticas que promovieran la doctrina. La pintura también halla su inspiración en un grabado, en concreto en aquél que ilustra la *Militia Inmaculatae Conceptionis virginis Mariae* de Pedro de Alva y Astorga (Lovaina, 1.663), si bien en éste no aparece la música del cielo[177].

Por supuesto, cada virreinato americano presenta sus particularidades. El caso concreto de la promoción de la Inmaculada en Nueva España ha sido estudiado por Sergi Doménech en su extensa tesis doctoral[178]. La primera representación del misterio de la purísima concepción de María que llegó a tierras mejicanas en el siglo XVI fue el tipo iconográfico de la *Tota pulchra*, esto es: la Virgen rodada de los símbolos de las letanías marianas. Esta imagen continuó cultivándose durante todo el siglo XVII, conjugando arcaísmo y modernidad[179]. Así ocurre en *María Reina de los Ángeles* de Blas de Torres (Ciudad de México, Museo de la Basílica de Guadalupe, inicios del s. XVII), donde la madre de Dios ya adquiere claramente todos los atributos apocalípticos [fig. 379].

[176] Su menor presencia en la obra obedece a que santo Tomás de Aquino no llegó a pronunciarse a favor de la Inmaculada Concepción al no conseguir armonizarlo con el dogma de la redención universal de Cristo: era imposible la redención de María si en ella nunca había existido pecado. Sin embargo, a lo largo de este debate él mismo suministro los principios intelectuales desde los que, posteriormente partirían otros teólogos para dar una solución a este razonamiento y así poder establecer el dogma.
[177] Para el grabado y su interpretación inmaculista, véase Doménech García, S., *La imagen de la mujer del Apocalipsis en nueva España y sus implicaciones culturales*, op. cit., pp. 320-321.
[178] Doménech García, S., *La imagen de la mujer del Apocalipsis en nueva España y sus implicaciones culturales*, op. cit., 2013.
[179] Ibid., p. 124.

Sorprendentemente, los ángeles músicos ya entran en escena. Se trata de dos grupos de figurillas diminutas que flanquean a María. El de la izquierda toca la vihuela de mano, la vihuela de arco, un arpa de pie y la corneta; y a la derecha aparecen además el laúd, la trompeta y el órgano. Sería maravilloso saber con exactitud si esta melodiosa presencia se debe a la tradición visual del artista o al ambiente musical vivido en Nueva España el cual debía ser, a todas luces, exuberante[180]. Dado el minúsculo tamaño de los ángeles, podría pensarse que éstos fueron inspirados por uno o varios grabados y que luego el pintor supo insertarlos hábilmente en la composición; pero esto es simplemente una hipótesis que, a día de hoy, no es posible comprobar. Como ocurre en el resto de Hispanoamérica, las diferentes variantes de la Inmaculada se enriquecieron, en algunos casos, con las celestes melodías. Entre estas representaciones destaca especialmente la variante de la Virgen Apocalíptica para cuya construcción se tomó el tipo iconográfico de la Mujer del Apocalipsis con sus principales atributos, incluyendo «las dos alas del águila grande» (Ap 12, 14)[181]. Este es el caso de *La Mujer del Apocalipsis* pintada por Cristóbal Villalpando hacia el 1.685 o 1.686 para la sacristía de la Catedral de México [fig. 380]. En este lienzo, los ángeles músicos acompañan tanto a María como a Dios Padre, quien aparece en la parte superior flanqueado por dos grandes órganos de pie. Como es habitual, María queda en medio de dos *ensembles* instrumentales. A la izquierda canto, flauta travesera, viola de gamba baja y arpa. A la derecha arpa, canto, laúd y otro órgano. María Elena Santos, en un estudio organológico publicado sobre este lienzo, remite a una posible visualización de la música de la época: en concreto a la importancia del canto combinado con el soporte del bajo continuo −aquí la viola de gamba baja−, y al uso del órgano a la hora de interpretar la polifonía barroca en las grandes Catedrales[182]. De hecho, Santos menciona que poco después de que Villalpando completara esta pintura, la Catedral de México fue equipada con dos órganos que debían ser instalados en las galerías[183]. Por ello, interpreta la obra como un reflejo de la música litúrgica de la época y, por extensión, de la vida musical del interior de la propia Catedral[184]; una realidad en la que, seguramente, no tendrían cabida los otros instrumentos representados. Podemos suponer que Villalpando visualizara la música

[180] Véase, en el capítulo dedicado al ángel músico cristiano, las líneas referidas al papel que adquirió la música en la evangelización del Nuevo Mundo.
[181] Doménech García, S., «Iconografia de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia», en García Mahíques, R. y Zuriaga Senent, V. F. ed., *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural*, op. cit., pp. 579-580.
[182] Santos, M. E., «Musical instruments in the 'Woman of the Apocalypse' by Cristóbal de Villalpando», *Music in Art. International Journal for Music Iconography*, 31, n. 1-2 (2006), pp. 121 y 123.
[183] Ibid., pp. 123 y 125.
[184] Ibid., pp. 121-123.

celestial poniendo en manos angélicas instrumentos que le eran conocidos, bien a través de la circulación de grabados en Nueva España o bien mediante una observación directa de la realidad musical circundante[185]. Pero el naturalismo y detallismo de los instrumentos no resulta razón suficiente como para admitir sin reservas que los ángeles músicos de la *Mujer del Apocalipsis* estén representando la praxis musical litúrgica coetánea. Por otra parte, una vez más nos debemos remitir a la metáfora de María como órgano de alegría y arpa de David, instrumento que aparece en primer plano, muy cercano a la figura de la Virgen. Si los ángeles de la *Mujer del Apocalipsis* descendieran y deleitaran al público con su música según las leyes físicas terrestres, el resultado sería poco menos que desconcertante, empezando por el hecho de que los órganos harían inaudibles los demás instrumentos de música baja. Así pues, los ángeles de la *Mujer del Apocalipsis*, al igual que la gran mayoría de las obras mencionadas en este estudio, no están visualizando la praxis musical litúrgica coetánea, sino un concepto mucho más elevado, el de la música celestial, donde la gran variedad de instrumentos de diversos tipos tañidos a un mismo tiempo funciona como la evocación de la perfecta armonía de las esferas en toda su magnificencia y esplendor metafísico. Entre 1.688 y 1.689, Villalpando recibió el encargo de pintar la cúpula de la Catedral de Puebla, la cual queda justo sobre el ya mencionado Altar de los Reyes [fig. 381]. Esta vez, el pintor no partía de cero, sino que debía ajustar su discurso al retablo preexistente, el cual ya mostraba la Asunción de la Virgen con ángeles músicos en la tabla central y su Coronación por la Trinidad en el cimacio. Villalpando resolvió crear una fastuosa composición de la Gloria celeste en cuyo centro la figura de la Inmaculada alza una custodia ayudada por dos de los siete príncipes angélicos −, mientras el resto se reparten por la cúpula−, significando así el triunfo de la Eucaristía. La aparición en este contexto de los siete príncipes angélicos, quienes gozaron de una especial devoción en Nueva España[186], también está relacionada con la música. En 1.699, el jesuita Andrés escribía refiriéndose a Amadeo de Portugal:

> «Habla este en su quinto rapto de un hymno, que oyò cantar a los Angeles en el cielo en alabanza del Verbo encarnado, y en el estan estas palabras fielmente traducidas: 'Se hallan hombres con mayor gloria que los Angeles, Angeles con mayor gloria, que hombres. El mas glorioso, y bienaventurado es aquél hombre a

[185] Ibid., pp. 123-124.
[186] Para la devoción de los siete príncipes angélicos en Nueva España y su relación con la Inmaculada Concepción, véase Doménech García, S., *La imagen de la mujer del Apocalipsis en nueva España y sus implicaciones culturales*, op. cit., pp. 437-442. Véase también las pp. 442-445 para su relación con la Eucaristía.

> que se unio Dios, despues de este la mas gloriosa, y bienaventurada es su Madre; despues de esta, los siete Angeles'»[187].

Una vez más, el misterio de la concepción sin mácula de María antes del inicio de los tiempos es aclamado por las lenguas del cielo y la tierra. En la base de la cúpula, a la, izquierda encontramos la música angélica con diversos cordófonos frotados y pulsados: viola de gamba, laúd, arpa y canto con música escrita. Pero el *ensemble* más interesante se halla a la derecha de la Virgen: en él destacan especialmente el órgano y el arpa. Este conjunto instrumental se corresponde con el grupo de los 24 ancianos del Apocalipsis que aparecen a la derecha, uno de los temas musicales de la Biblia, aunque aquí aparecen sin sus instrumentos y se limitan únicamente a ofrecer sus coronas a la Madre de Dios. Presiden la escena la figura de la Trinidad. Conformada durante la segunda mitad del XVII, la decoración del ábside de la Catedral de Puebla ofrece un completo discurso teológico de la figura de María según la mentalidad contarreformista y los intereses religiosos novohispánicos. Como ya se ha visto, la aparición en él de la música angélica dista mucho de ser un elemento anecdótico, pues cumple un papel muy específico en la retórica visual. Si en el caso de Villalpando se observa una visualización culta[188] de este complejo entramado de ideas inmaculistas y musicales, según Moreno, en el claustro alto del Convento de la Merced de Puebla se conserva una *Purísima Concepción* del siglo XVIII que hace lo mismo de una manera más simpe y acorde a la religiosidad popular. En ella se incluyen ocho ángeles que tocan violines, laúdes, tambores y trompetas, de las cuales últimas sales las palabras que completan una quintilla que remite al Trisagio bíblico, ahora releído en clave inmaculista:

> «Tu Concepción oh María
> En el Cielo y Tierra se cantan
> Diciendo con Alegría

[187] Serrano, A., *Felíz Memoria de los Siete Príncipes de los Angeles Assistentes al Trono de Dios, y Estimulo a su Utilísima Devoción Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Sealthiel, Jehudiel, Barachiel*, Juan Joseph Guillena, México, 1699, p. 216. Para Serrano, los siete príncipes son los serafines de la visión de Isaías que «no cesaban de cantar á la Divina Magestad aquel trisagio dulcissimo Santo, Santo, Santo, Señor Dios de los exercitos». Serrano, A., op. cit., p. 111. En 706 publicaría en Amberes una versión ampliada que tuvo aún mayor difusión con el título *Los siete Príncipes de los Angeles, Validos del Rey del Cielo. Misioneros, y Protectores de la Tierra, con la Práctica de su Devoción*, Francisco Foppens, Bruselas, 1707. En las páginas 15 y 78-80 vuelven a aparecer estas mismas ideas.

[188] Las ideas de la *Mística Ciudad de Dios* y los tratados dedicados a los siete príncipes angélicos de Andrés Serrano impregnan la pintura de Cristóbal Villalpando. También se tiene constancia que, en 1.707, utilizó el grabado original de la primera edición de la *Mística Ciudad de Dios* para realizar un lienzo. Doménech García, S., *La imagen de la mujer del Apocalipsis en nueva España y sus implicaciones culturales*, op. cit., p. 202. Además, cabe tener en cuenta que el pintor contaría con la orientación teológica del diseñador o diseñadores del programa iconográfico de la cabecera de la Catedral de Puebla.

Y con suave melodía
Tú eres Santa-Santa-Santa»[189].

[189] Moreno, S., op. cit. p. 50.

LOS ÁNGELES MÚSICOS EN LA IMAGEN DE LOS SANTOS Y SANTAS[1]

Como ya se ha visto en el preámbulo teórico, desde la más remota Antigüedad, resulta evidente la existencia de una estrecha relación entre música y poder político mágico-religioso, muy a menudo con connotaciones cósmicas[2]. Las evidencias arqueológicas y la mitología demuestran que el canto, la danza y la música instrumental estuvieron bien presentes desde los inicios de la historia de la humanidad. El cómputo del tiempo a través de la observación del cielo y los ciclos de las estaciones debió de ser más que suficiente para que, a través de las nociones del ritmo y la armonía, culturas muy diferentes asociaran la música con un orden perfecto que era a la vez cósmico y terrenal, capaz de regir sus vidas y garantizar la subsistencia de todo. Sin embargo, al igual que la música era capaz de mantener la estructura natural del mundo, también era capaz de trastocar sus barreras y servir de nexo de unión momentánea con la esfera de lo sobrenatural, el mundo de los espíritus y los dioses. Lógicamente, este contacto privilegiado estaba reservado a una reducida élite que detentaba el poder en virtud de su conexión con las inteligencias superiores y que justificaba las desigualdades sociales mediante su papel de mediador entre éstas y la comunidad. Como ya ha quedado dicho, las relaciones entre la música, los movimientos de los cuerpos celestes, los seres sobrenaturales alados, el pasaje de las almas al otro mundo, la existencia de un paraíso tras la muerte y los ámbitos del poder pueden rastrearse en las civilizaciones gestadas en Oriente próximo, especialmente en las culturas babilónica, caldea y persa. Incluso se ha señalado la influencia de estas civilizaciones sobre el Antiguo Testamento a la hora de configurar un cosmos móvil y sonoro donde los seres celestiales adquieren por primera vez una descripción sonora en la religión hebraica (Ez 1, 24; Ez 3, 12; Ez 10, 5; Is 6, 3), aunque todavía no puede hablarse inequívocamente de música. Como pequeño inciso

[1] Parte de este capítulo ha sido publicado como Perpiñá García, C., «Poder divino y excepcionalidad humana: la música angélica en la imagen de los santos y las santas», en Mínguez Cornelles, V. M., *Las artes y la arquitectura del poder*, Universitat Jaume I Servicio de Publicaciones, Castellón, 2013, pp. 1849-1866.

[2] Los numerosos estudios realizados sobre la relación entre música y cosmología permiten hacerse una idea del alcance del fenómeno. Véase por ejemplo Godwin, J., op. cit., donde se recogen fuentes literarias grecorromanas, cristianas y árabes. Y Schneider, quien extiende esta idea a las culturas india, china e iraní y profundiza en un sustrato cultural común donde las ideas místicas se configuraron en base a los principios astrológicos, los ritmos de la naturaleza y las proporciones matemáticas y geométricas. Schneider, M., *El origen musical de los animales-símbolo en la mitología y la escultura antiguas. Ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español*, Ediciones Siruela, Madrid, 2010 [1ª ed. Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1946], p. 59.

cabe señalar que uno de los asuntos presentes en el Antiguo Testamento donde se ha querido ver un carácter musical es el relato bíblico de los tres jóvenes hebreos, entre ellos el profeta Daniel, condenados por el rey Nabucodonosor a perecer en el horno y milagrosamente salvados gracias a la acción protectora del ángel de Dios (Dn 3, 23-25). El episodio, escuetamente narrado en el texto arameo/hebreo, se enriqueció con los llamados *Cántico de Azarías en el horno* y *Cántico de los tres jóvenes*, los cuales se incluyeron en la Septuaginta y la Vulgata de san Jerónimo, dotando al pasaje de un sentido musical. Sin embargo, en ningún texto de la Biblia se dice claramente que el ángel contribuyera a ese canto. Estas ideas sobre un cosmo sonoro también se difundieron por la antigua Grecia a partir de Pitágoras y Platón. En su *República* la armonía cósmica ya queda personificada por una criatura –una sirena– (*R.* 10, 616c-617b), pero su audición estaba vetada a los vivos, quienes únicamente podrían escucharla una vez traspasadas las fronteras de la muerte. Por eso la cosmografía descrita por Platón aparece en el relato del viaje al otro mundo de Er, guerrero muerto en combate y milagrosamente vuelto a la vida (*R.* 10, 614a-617b). En el Nuevo Testamento observamos otra mención interesante en la que se sigue la línea de las ascensiones celestes acontecidas a Ezequiel e Isaías. Se trata de una epístola de san Pablo donde el apóstol de los Gentiles habla de un hombre piadoso que fue ascendido al Paraíso escuchando allí palabras inefables:

> «Conozco a un hombre en Cristo, que catorce año ha fue arrebatado: si fue en cuerpo, no lo sé, o si fuera del cuerpo, no lo sé, Dios lo sabe, hasta el tercer cielo. Y conozco a este hombre [...] que fue arrebatado al Paraíso, y oyó palabras secretas, que al hombre no le es lícito hablar» (2 Co, 12, 2-4).

Durante la época helenística las diversas tradiciones dieron lugar a un sincretismo del que beben nuevos relatos judeocristianos de carácter escatológico y fuertes influencias gnósticas en los que ciertos profetas son ascendidos al cielo aún en vida por obra de Dios, pudiendo contemplar allí a los ángeles que cantan eternamente en su honor. Este hecho denota que la música angélica es algo exclusivo de la divinidad. No obstante, el *Testamento de Job,* escrito durante los primeros años del Cristianismo[3], ofrece una interpretación algo diferente. En este relato no es Job quien recibe el privilegio de escuchar las angélicas melodías, sino sus tres hijas, y por primera vez este contacto no se realiza ascendiendo a las alturas sino a través de ceñidores mágicos que les permiten

[3] Véase Meyer-Baer, K., «St. Job as patron of music», *The Art Bulletin,* 36, n. 1, 1954, p. 23. El artículo contiene además un resumen del relato.

entender el lenguaje de los ángeles y cantar como ellos. Job les regala además instrumentos musicales y un incensario para que puedan adorar a la divinidad y a sus celestes servidores cuando estos bajan a la tierra para llevarse su alma. Este descenso angélico evidencia la singularidad de Job a los ojos de Dios.

> «Y levantándose inmediatamente, tomó una cítara y se la dio a su hija Hemera, y dio un incensario a Kassia, y dio un tambor a Amaltheias-Kera para que ellas pudieran adorar a quien vendría para llevarse su alma»[4].

En la Biblioteca Vittorio Emanuele II de Nápoles se conserva un fragmento de un manuscrito copto del Antiguo Testamento que contiene el Libro de Job, en cuyo último folio figura una imagen de Job y sus hijas (VII-VIII, MS I B 18, fol. 4v) [fig. 382]. Seguramente, se trata de la ilustración del pasaje en el que se dice que, después de haber sufrido tanto, el patriarca tuvo 7 hijos y 3 hijas muy hermosas entre los que repartió su herencia antes de morir muy anciano (Jb 42, 13-15) (s. V, Ms I B 18, fol. 4v). En él Job aparece coronado y sus hijas se adornan con diademas enjoyadas. Las muchachas se llevan la mano al pecho en un gesto que, en el mundo antiguo, suele referirse a la declamación e incluso al canto, aunque tampoco puede asegurarse que la ilustración tenga un sentido musical.

Como ya ha sido desarrollado en el correspondiente capítulo, los Evangelios Apócrifos describen cómo los ángeles acuden en el momento de la muerte de dos personalidades que resultan claves para el Cristianismo: la Virgen María y su esposo san José. Por otra parte, los Padres de la Iglesia relacionaron constantemente la música celestial con la virginidad, partiendo para ello del pasaje apocalíptico de los 144.000 vírgenes del monte Sión (Ap 14, 1-4), con lo que, de alguna manera, su esfera de acción se extendía sobre aquellos hombres y mujeres que permanecieran castos. Sin embargo, la música angélica será en será, en líneas generales, una experiencia exclusiva de la divinidad y de la Sagrada Familia hasta la baja Edad Media, al menos en lo que a la literatura y las artes visuales se refiere. Y es en esta exclusividad donde justamente reside su poder.

[4] Para la música en el Testamento de Job véase Halperin, D., «Music in the Testament of Job», en Shalem, L., *Yuval: Studies of the Jewish Music Center*, vol. 5, The Hebrew University Magnes Press, 2011, pp. 356-364. Para esta traducción se ha utilizado las diferentes versiones citadas por Halperin en diversos idiomas, en especial la realizada en griego, así como las observaciones del estudioso sobre los mencionados instrumentos.

A partir de mediados del siglo IX empieza a extenderse tímidamente su esfera de acción. Así y como ya se ha visto, en el último capítulo de la *Musica Disciplina* de Aureliano de Réôme se recogen lo que parecen ser tradiciones mucho más antiguas en las que la experiencia angélico-musical aparece asociada a personajes y lugares de peregrinación muy concretos. Otro caso excepcional es el de la abadesa Hildegard von Bingen (1.098 – 1.179), quien en sus composiciones musicales litúrgicas también hace directamente partícipe de las armonías celestiales a san Ruperto (*Symphonia* 48, 5-9; *Symphonia* 49, 5); un hecho que se explica por sí solo si se tiene en cuenta que fue a este santo a quien dedicó el nuevo monasterio fundado en 1.148 para trasladar a su crecida comunidad y emanciparla del de Disibodenberg. Es también significativo que, en sus escritos, Hildegard conciba la manifestación apoteósica del poder divino como una sinfonía celestial en la que participan todas las multitudes de bienaventurados, profetas, apóstoles, mártires, vírgenes, santos, santas y ángeles, tal y como se observa en una de las miniaturas a página completa del llamado *Hildegardis Codex* [fig. 10]. Recordemos que Hildegarda pensaba que el origen de toda la música celestial se hallaba en el Espíritu Santo (*Liber espistolarum* 47; PL CXCVII, col. 220a). Tras el exilio del Paraíso terrenal, la humanidad había olvidado esa música del cielo y sólo unos pocos elegidos, los profetas y los sabios, habían sido inspirados por el Espíritu para rememorarla y mover a los fieles a la devoción (col. 220-221). Esta sinfonía celestial es capaz de ablandar los corazones más duros −*«dura corda emollit»*−, suscita el arrepentimiento e invoca al Santo Espíritu. (*Scivias* 3, 13; PL CXCVII, col. 736d). En 1.157, otra monja visionaria Benedictina, Elisabeth of Schönau, escribió a Hildegarda para que ésta le ayudara a responder a quienes cuestionaban la autenticidad de sus visiones. Hildegarda dio legitimidad a las experiencias de Elisabeth y a las suyas propias considerando que la divinidad escogía a ciertos hombres y mujeres para que se convirtieran en sus instrumentos (*Liber espistolarum* 45; PL CXCVII, col. 215d)[5]. A pesar de su imperfección –ella los considera vasijas de barro, puesto que son humanos−, son capaces de cantar los misterios divinos −*«sed tantum mystica Dei canentes»*− como trompetas que cantan −*«qui in tuba ipsius canunt»*−, pues «una trompeta solo reproduce el sonido y no lo produce si otro no sopla en ella»[6]. La propia Hildegarda concibe sus

[5] Para más detalles sobre este intercambio epistolar, véase Holsinger, B. W., *Music, body and desire in medieval culture. Hildegard to Chaucer*, Stanford University Press, Stanford, California, 2001, pp. 89-90. Ambas cartas han sido traducidas en Elliott, D. and Kerby-Fulton, K., «Self-Image and the visionary role in two letter from the correspondence of Elizabeth of Schönau and Hildegard von Bingen». Vox Benedictina, 2 (1985), pp. 214-223.

[6] *«sicut tuba, quae solummedo sonos dat, nec operatur; sed in quam alius spirat, ut sonum rendat».*

visiones como el sonido de una trompeta pequeña −*«parvus sonus tubae»*− que canta a la divina luz del mundo y por ello pedía a Dios que le ayudara a permanecer en su ministerio. A decir verdad, Hildegarda también contempla otros instrumentos musicales, aunque lo hace en contextos diferentes[7]. Estas menciones son muy interesantes y, aunque puedan parecer que nos desviamos del tema, nos serán luego muy útiles para analizar otras fuentes literarias. En su *Liber vitae meritorum,* la personificación de la *Obedentia* divina dice sonar como una cítara −*«ut cithara sonui»*− a las órdenes del Señor (*Liber vitae meritorum* 3, 10). Así mismo, concibe al ser humano como una conjunción armoniosa de cuerpo y alma; una especie de instrumento de cuerda que la que la propia persona es responsable de mantener bien afinado a través de una vida de moderación, pues:

> «Nadie debería tocar la cítara de modo que sus cuerdas se dañen, porque, si sus cuerdas se dañan, ¿qué sonido hará? Ninguno [...]. ¿Dónde está, entonces, el dulce sonido de la sabiduría que Dios les dio a los hombres? [...]. «Soy cítara que repica con los sonidos de todas las alabanzas» y perfora «la dureza del corazón con la buena voluntad. Cuando el hombre nutre su cuerpo con templanza, en oraciones hago repicar la cítara en el cielo, y cuando su cuerpo es puro por la moderación en la comida, canto con el sonido del órgano» (*Liber vitae meritorum* 2, 2)[8].

Otro instrumento mencionado por Hildegarda es la lira. En una de sus visiones, la lira con sus cuerdas yace transversalmente sobre el cuerpo del Hijo del Hombre −*«Unde et ibidem velut lyra cum chordis suis in transversum iacet»*− significando los mártires de la Iglesia o, en palabras de la monja: «las canciones de alegría de aquellos que sufrirán terribles tormentos en la persecución [...] torturando tanto sus cuerpos que serán liberados de ellos y morirán [obteniendo así] el reposo» (*Scivias* 3, 11; PL CXCVII, 712c). Unos setenta años después de la muerte de Hildegarda nació Gertrudis de Helfta (1256-1302), quien también fue monja de la orden benedictina –concretamente del Císter. Gertrudis escribió, o al menos supervisó, la *Insinuationes divinae pietatis,* más conocida como *Legatus divinae pietatis,* del cual se conservan cinco manuscritos del

[7] Para la relación entre música y cuerpo en el pensamiento musical de Hildegarda, véase Holsinger, B. W., «Sine tactu viri.: the musical somatics of Hildegard of Bingen», en Holsinger, B. W., op. cit., pp. 87-136.

[8] Renedo, R. trad., *Liber vitae meritorum. Libro de los méritos de la vida,* 2014, pp. 80-81. Registro Propiedad intelectual nº 00-2009-4727 de 6 de Marzo 2009. Traducción realizada para www.hildegardiana.es a partir de la edición crítica de Carlevaris, A., *Hildegardis Liber Vitae Meritorum,* Ed. *Corpus Christianorum (Continuatio Medievalis)* 90, Turnhout, Brepols, 1995.

siglo XV[9]. Aunque su primera edición data de 1.505[10], la obra se difundió a partir de 1.536 gracias a la edición latina realizada por los cartujos de Colonia[11]. En él, la santa narra sus experiencias visionarias como mística esposa de Cristo y explica que, aunque su larga enfermedad la postraba a menudo en la cama, la intervención de Dios le permitía asistir a los oficios. De esta manera Gertrudis gozó de numerosas visiones de música celestial y de ángeles músicos que se mezclaban con los cánticos litúrgicos de su comunidad monástica. De hecho, el *Legatus* menciona detalladamente cada una de las festividades religiosas allí celebradas y los cantos que se entonaban en ellas. Esto no debe sorprendernos, pues se sabe que Gertrudis fue cantora a las órdenes de Mechtchild von Hackeborn, quien, además de ejercer como maestra del coro en su comunidad (*Legatus* 1, 4), también experimentaba numerosas visiones[12]. Así pues, la concepción musical de Gertrudis es muy semejante a la de Hildegarda de Bingen. Para Gertrudis la música del cielo también procede del Espíritu Santo y es sinónimo de revelación divina. La principal diferencia es que, casi un siglo después de Hildegarda, la monja de Helfta asume en su *Legatus* una concepción instrumental mayor. No obstante, no es fácil señalar hasta donde llega realmente el pensamiento musical de Gertrudis, ya que el *Legatus* fue objeto de numerosas ediciones, traducciones y reelaboraciones. Con el fin de realizar un análisis lo más preciso posible, me he basado en el ejemplar más antiguo que he podido consultar, el libro publicado en Colonia en 1.579[13] que, en principio, debería ser muy cercano a la edición cartujana de 1.536. Hago referencia también a la traducción española de Fray Leandro de Granada[14], si bien en ella estas alusiones

[9] Las dos copias completas corresponden a los manuscritos de Munich (1.412, Bayerische Staatsbiliothek, Clm 15332) y Viena (1.482-1.490, Österreische Nationalbibliothek, Cod. 4224, fols. 83r-282v). Nemes, B. J., «Text production and authorship: Gertrude of Helftas Legatus divinae pietatis», en Andersen, E. et alii ed., *A companion to mysticism and devotion in northern Germany in the late Middle Ages*, Brill, Leiden and Boston, 2014, p. 106.

[10] Weida, P. von, *Das Buch der Botschaft oder Legation göttlicher Gütigkeit*, Leipzig, Melchior I Lotter , 1505. Un par de años antes se había publicado Hackeborn, M. von, *Das buch. Geistlicher gnaden. Offenbarunge. Wunderliches unde beschawlichen lebens. Der heiligenn jungfrawen. Mechtildis und gertrudis....*, Melchior I Lotter, Leipzig, 1503.

[11] Landsperg, J. de, *Legatus divinae pietatis*. *Insinuationum divinae pietatis libri quinque...,* Melchior Novesianus, Köln, 1536. Algunos autores señalan que la edición cartujana enriquece el *Legatus* añadiendo fragmentos textuales que no aparecen en los manustritos. Véase Nemes, B. J., op. cit., p. 105.

[12] Gertrudis incluso llama a su maestra «ruiseñor de Dios». Larrington, C., *Women and writing in Medieval Europe: A sourcebook*, Routledge, 2003, p. 222. La relación entre ambas monjas fue muy estrecha, ya que Gertrudis se encargó de recopilar la vida y las experiencias místicas de Matilde en su *Liber gratiae spiritualis visionum et revelationum beatae Mecthildis virginis devotissimae.*

[13] Bredenbach, T. ed., *Insinuationum divinae pietatis lib. V.*, Ludovicum Alectorium, Coloniae, 1579.

[14] La obra en latín fue publicada por primera vez en España por Castañiza, J. de ed., *Insinuationum divinae pietatis libri quinque in quibus vita & acta sanctae Gertrudis...*, Ioannis Iñiguez de Lequerica, Madrid, 1599. En 1.603 y 1.607, Fray Leandro de Granada publicó su traducción al castellano en dos volúmenes. *Insinuación de la divina piedad, revelado a sancta Gertrudis, monja de la orden de sant Benito....*, Emprenta de Diego Cossio, Salamanca, 1603. Y *Segunda y ultima parte de las admirables y*

musicales –y sobre todo instrumentales– aparecen notablemente incrementadas y son mucho más explícitas. Una de las peculiaridades de Gertrudis es la estrecha relación entre música y amor divino. El deseo experimentado hacia Cristo se concibe como un sonido suavísimo que deleita a la divinidad[15] y en sus éxtasis visionarios, los cantos de las monjas, amadas de Dios, y la música de los ángeles se funden en una sola armonía. A continuación cito dos fragmentos según la edición latina de 1.579 y la traducción de Leandro de Granada. El primero corresponde a la visión que tuvo la monja en el oficio de vísperas de la Natividad, y el segundo a su experiencia mística el día de la Asunción[16]:

> *«Sub vesperi verò dum cantaretur in hymno: Gloria tini domine, vidit copiosam multitudiem angelorum circa conventum volitantium, & cum piso eudem versiculum sonoris vocibus iubilando resonantium. Tunc requisiut à domino, quem profectum homines ex hoc haberent, quòd angeli sancti se ipsorum laudibus adiungendo, una cum illis psallerent»* (*Legatus* 4, 2)[17].
>
> [Cantandose à las Visperas el ultimo verso del Himno *Gloria tibi domine* vio que gran multitud de Angeles cruzaban por el ayre sobre el Convento, y que con suavissimas vozes ayudaban a las Monjas, haziendo con su compañia dulcissimo canto][18].

---

regaladas Revelaciones de la gloriosa S. Gertrudis, que contiene su feliz y dichosa muerte, no menos privilegiada y favorecida de su querido Esposo, que su santa vida, Juan de Botillo, Valladolid, 1607. Nótese que no siempre concuerdan los capítulos de esta traducción con los de la edición latina consultada (1.579) y que las referencias a la música instrumental son mucho más explícitas en la edición de Fray Leandro. Agradezco al Dr. Borja Franco Llopis que me haya señalado este texto. Sobre la música en la imagen de santa Gertrudis y san Francisco de Asís en la pintura de Francisco Ribalta y su relación con la emblemática, véase Franco Llopis, B., «Nuevas aportaciones a la iconografía de los instrumentos musicales en la pintura de Francisco Ribalta», en Chaparro, C., García, J. J., Roso, J. y Ureña, J. eds., *Paisajes emblemáticos: La construcción de la imagen simbólica en Europa y América,* vol. 2, Editorial Regional de Extremadura, Mérida, 2008, pp. 619-633.

[15] *«& in clangore delectabili suavisonantium desideriorum tuorum me continuè demulces [...]»* (*Legatus* 4, 15). Bredenbach, T. ed., op. cit., p. 513.

[16] Gertrudis también describe la visión musical que tuvo en la fiesta de la Asunción: *«[..] ac insuper clarissimi sonoris iucunditatem: quasi totius mundi sonus musicus insimul dulcissimum melos decantare niteretur. [...] Hinc beata virgo quasi de incomparabili beatutidine sua exultans & Deo congratulans psallebat [...]. Post haec in laudem vriginis matris omnis chorus angelorum prorupit alte intonans [...]. Hinco chosur sanctorum, subiunxit [...]. Deinde utrique chori silicet angelorum & sanctorum in persona militantis Ecclesiae decantabant [...]. Hinc spiritus paracleus suavissima modulatione subiunxit [...]. Et post omnes coeli cives ante solium [cum ineffabili iubilo decantabant [...] tota Trinitas subiunxit [...]»* (*Legatus* 4, 49). Bredenbach, T. ed., op. cit., pp. 642-644. Traducido así por Leandro de Granada: «Luego quando en los Maytines, acabado el octavo responso, se dezian las canticas de nuestra Señora [...], le parecia que al entrar de la muy bienaventurada Virgen en los Alcaçares y palacios celestiales, con dança de Virgines, y musica de Angeles, toda la Corte Celestial estava metida en fiestas, saraos y regozijos, con nueva alegria y contento tan desusado, que ni avra lengua que lo upueda dezir, ni entendimiento que lo pueda contemplar» (*Legatus* 4, 47). Granada, F. L. de ed., op. cit., p. 313.

[17] Bredenbach, T. ed., op. cit., pp. 440-441.

[18] Granada, F. L. de ed., pp. 17-22.

> *«Sicque in tali exultationis iubilo adiungentes se omnes angeli devotioni congregationis, consonna voce insimul cum ea dulciter resonabant Responsorium: Quae est ista. Quo finito, filius Dei altisone inchoavit versum: Ista est speciosa»* (*Legatus* 4, 2)[19].
>
> [En esta fiesta tan solemne, en que todas gozavan de jubilos desusados de alegria, las Ierarchias de los espiritus Angelicos se juntaron por sus coros con el Convento; y juntamente con el cantaron con dulce y suave melodia un Responsorio que comiença 'Qua est ista?' esto es, quien es esta que viene del desierto [...]? [...] hermosa como la Luna, y escogida como el Sol. Acabado este [...], el Hijo de Dios con una voz dulce y suave entonò el verso *Ista est preciosa;* esto es, esta es la hermosa entre las bellas hijas de Jerusalén][20].

La otra característica que la diferencia de Hildegarda de Bingen es que en el *Legatus* ya aparecen instrumentos musicales en contextos de música celeste y santidad, si bien la mayoría de referencias siguen siendo canoras. Estos instrumentos no son tañidos por los ángeles, sino que se constituyen como un símil a través del cual se pretende describir la perfección y riqueza de la armonía de los cielos y la devoción excepcional de ciertos santos y santas. A partir del juego de palabras *cor/cordis* y *chorda* –corazón y cuerda– y se establece la metáfora del corazón lleno de amor divino como un cordófono. A continuación se cita la edición latina de 1.579 y se ofrece un fragmento la traducción española de 1.607. En las vísperas de la Natividad, Gertrudis pudo ver cómo los ángeles presentaban a Cristo los corazones de las monjas transmutados en gemas que producían resplandores y sonidos maravillosos. Mientras en el texto latino solo se dice que ese sonido era tan dulce que conmovía a Cristo, la traducción de Leandro de Granada los dota de un claro sentido musical:

> *«[...] quod coram pector suo habebat miro modo gemmis coruscantibus aureisque floribus diversimoda varietate vermiculatum [...] Cum vero finitis psalmis conventus [...], ecce subito [...] apparuerunt omnia verba psalmi & orationum, quae conventus dixerat, in similitudinem vivarum gemmarum mira varietate mirabiliter distincta: & quelibet gemmula praetendebat splendorem mirae claritatis, cum clangore soni praedulcis. Per splendorem enim quedam amatoria gesticulatione alludens à domino blandiebatur, & per sonum commouebat ipsum [...]»* (*Legatus* 4, 2)[21].
>
> [Presentando pues Santa Gertrudis su oracion à Chrito, vio, que salia de su coraçon una piedra preciosa [...] Al punto vio, que todos los Psalmos, oraciones y palabras santas, que las Monjas avian dicho, se convirtieron en piedras preciosas, cuya hermosura acrecentava la variedad de los vivos colores que en ellas se

[19] Bredenbach, T. ed., op. cit., p. 640.
[20] Granada, F. L. de ed., op. cit., pp. 308-309.
[21] Bredenbach, T. ed., op. cit., p. 438.

> hallavan. Estas [...] tambien le comunicavan gran parte de gusto sabrosissimo, por medio de un sonido mas dulce y apacible que el que causan los mejores instrumentos, quando están más bien templados] (*Legatus* 4, 2)[22].

El texto en latín también incluye fragmentos algo más explícitos. En ocasión de la fiesta de la Asunción de la Virgen se describe el origen de la música divina mediante la siguiente imagen: el Espíritu Santo pulsando las cuerdas del corazón de Cristo:

> *«Cuius divini cordis plectrum spiritussanctus movere videbantur ad laudandum & glorificandum benedictam virginem matrem supra omnem creaturam»* (*Legatus* 4, 49)[23].
>
> [Y luego el espiritu Santo tocando el coraçon de Christo, que tenia figura de un bien templado y acordado instrumento, alabava y glorificava sobre toda criatura à la bendita Virgen y Madre de Dios][24].

Otra imagen similar es la del corazón de Cristo visualizado como órgano místico, en este caso tañido por la Virgen o incluso por la propia Gertrudis a través de los cánticos religiosos que expresan el amor por el celeste esposo:

> *«Tunc ipsa more sibi solito per organum dulcissimum cordis Iesu Christi suaviter intonans, resonabat in laudem totius coelestis Ierusalem, dicens [...] Ad quorum singula verba videbantur omnibus sanctis ineffabilia gaudia renovari. [...] dominus Iesus sponsus delicatus dulciter illi blandiens suavisone resonabat hos duos versus [...]. Hinc omnes angelorum chori, vota ecclesiae raepresentantes concinebat [...] Quorum laudibus adiungentes se omnes sancti in gloriam Dei laudes altisonan dabant tanto presuli reliquos versus coniubilando adiungentes»* (*Legatus* 4, 52)[25].
>
> [Entonces ella [la Virgen María], segun lo tenia de costumbre, tocando en el coraçon de su querido Esposo Iesu Christo, como en un organo bien templado, que hazia suaves consonancias, cantava las alabanças, los gozos y contentos de la patria gloriosa de Ierusalen, y de sus dichosos moradores [...] A lo que Cristo haziendola muchas caricias, con voz suave y sonora canto dos versos [...]. En esta sazon todas las Ierarchias y Coros de los Espiritus Angelicos con suave consonancia y melodia cantavan a Dios lindos motetes, que contenian los desseos, los votos y oraciones de los fieles [...]. Los Santos juntándose con el Coro de los Angeles, dezian muchos cantos de alabanças en su compañia][26].
>
> *«[...]iterum lecto decumbens dum ad matutinas audiret cantari [...] dixit ad dominum: Eia domine, sictu ego sepius responsorium istud & etiam alia cum*

[22] Granada, F. L. de ed., op. cit., pp. 18-19.
[23] Bredenbach, T. ed., op. cit., p. 640.
[24] Granada, F. L. de ed., op. cit., pp. 308-309.
[25] Bredenbach, T. ed., op. cit., p. 670.
[26] Granada, F. L. de, op. cit., pp. 360-361.

tanto fervore decantavi, ut vider mihi assumpta stare ante thronum gloriae tuae, & in cor tuum quasi in, organum, quoddam dulcissimum, singual verba & notas intonare: sic heu nunc infirmitate pepedita multa negligio. Cui dominus: Ex quo dilecta mea dicis & ego verum esse testor, tesaepius per organum cordis mei divini suavisone decantasse: ergo vicem condignam tibi recompensando ipse tibi modo suaviter decantabo» (*Legatus* 4, 14)[27].

[obligandole la enfermedad otra vez [a Gertrudis] a estar en la cama, oyendo cantar a los Maytines un responso [...] dixo al Señor: Ay de mi, Señor mio, que muchas vezes cantè este responso y otros con tanto fervor y devocion, que me parecia ser llevada a lo alto por un impulso y virtud divina, y estar delante del trono de tu gloria, y entonar en tu coraçon, como en un organo bien templado, todas las palabras que en el coro se cantavan, las quales en el hazian divinas y suaves consonancias, y agora (triste de mi) el mal es causa que no me pueda ocupar en ninguno destos exercicios. A la qual dixo el Señor; Tu dizes, y yo lo atestiguo por verdad [...]. Pues agora yo premiando y recompensando este servicio, y pagandotele en la misma moneda, te cantaré con mucha suavidad][28].

Pero las referencias musicales más interesantes de Gertrudis tienen que ver con la imagen de la santidad. En otras visiones semejantes son los corazones de san Bernardo y san Agustín los que aparecen bajo la forma de un instrumento de música. En la festividad de san Bernardo, el santo se le muestra con muchas piedras preciosas que adornan sus manos y que significan el amor divino que inunda los corazones de quienes leen sus escritos. Dios recoge toda la devoción que se le profesa en la tierra y el cielo y lo deposita en el corazón del santo, el cual suena como un instrumento de cuerda. Y el día de san Agustín, éste se le aparece con el mismo esplendor y su corazón adquiere la apariencia de una lira y tiene un sonido distinto.

«Quae cor eius mirabiliter quasi plectrum quoddam moventes, & cum suavissima delectation penetrantes, dulsimum quendam virtutum suarum personabant sonum, & specialiter innocentia & amoris suoi» (*Legatus* 4, 50)[29].

[el coraçon del divino Bernardo, que tenia figura de una harpa bien acordada, y templada, y penetrandole con soberanos deleytes, hasta lo mas intimo y secreto, causavan apacibles sonidos, y de gran melodia, publicadores de sus virtudes heroycas, y en particular de su inocencia, y del fervoroso amor que avia tenido à Dios][30].

«[...] ac penetrando cor eius in modum lirae circumuoluens, suavissimum coram Deo reddebat concentum. Et sicut in corde beati Bernardi Abbatis praecipua suavitate sonuerat innocentia virginalis cum suavi amore Dei: si in corde

[27] Bredenbach, T. ed., op. cit., pp. 505-506.
[28] Granada, F. L. de ed., op. cit., pp. 111-112.
[29] Bredenbach, T. ed., op. cit., p. 658.
[30] Granada, F. L. de ed., op. cit., pp. 340-341.

> *sanctissimi praesulis Augustini suaviori modulamine resonabat poenintentia amorosa, cum ingniti amoris Dei fervore. In corde namque utriusque tantae suavitatis modulatio resonabat, quòd difficile discer ne potuit utra earum auditioris animum amplius oblectaret»* (*Legatus* 4, 51)[31].
>
> [[Cristo] penetró en lo más intimo y secreto de ella. Y [...] derritó y ablandò su coraçon como una cera blanda, y del hizo una lyra bien acordada y templada, la qual tocada dava un sonido muy agradable a Dios, y le deleytaba con su suave consonancia y melodia. Pero advirtió que como en el coraçon del bienaventurado Abad San Bernardo, todas las consonancias publicavan su inocencia virginal, e acompañada con suavissimo amor de Dios, assi todos los motetes que se oian en el coraçon del santissimo Obispo San Agustin, sonavan penitencia amorosa, avivada con el fuego y el fervor del amor de Dios. La suave melodia que davan estos dos divinos coraçones, deleytaba y regalava tanto a los que la percebian, que con grandissima dificultad se podia juzgar, qual musica era mas apacible y gustosa][32].

Finalmente, san Bernardo revela a Gertrudis la naturaleza de la música que se escucha en la Jerusalén celeste. Esta armonía está producida por los corazones de los santos que la habitan, cada uno de los cuales produce un sonido diferente que se suma a la armonía celestial:

> *«Hinc beatus Bernardus aitad eam: Hae sunt, inquit, modulationes, de quibus scriptura loquitur, dicens (Omnis illa Deo sacrata & dilecta civitas plena modulamine in lau. &c.) quia cor cuiuslibet sancti iuxta differentiam virtutum suarum suavisionas domino iugiter concinit laudes»* (*Legatus* 4, 51)[33].
>
> [dixo san Bernardo a Santa Gertrudis: Estas suaves consonancias de musica aventajada y prima son aquellas de que se dize en el hymno de la Dedicacion de los templos, que toda aquella ciudad celestial y soberana està llena de suaves musicas, las quales con suave consonancia y melodia resuenan por todas partes. Porque el coraçon de qualquier Santo, en forma y figura de instrumento musico, canta a Dios diferentes consonancias musicas, segun la diferencia y variedad de virtudes en que florecio][34].

Al final de su vida, las armonías de los espíritus celestes se convierten en consuelo divino ante el dolor físico y la cercanía de la muerte, pues el mismo Cristo dice a Gertrudis:

[31] Bredenbach, T. ed., op. cit., p. 663.
[32] Granada, F. L. de ed., op. cit., pp. 348-349.
[33] Bredenbach, T. ed., op. cit., p. 663.
[34] Granada, F. L. de ed., op. cit., p. 349.

> *«Ego duos angelos ex principibus caelestis Curiae per aureas tubas faciam ad utranque; aurem tuam suaviter decantare. Ecce sponsus venit, exite obuiam ei»* (*Legatus* 5, 26)[35].
>
> [Yo embiare dos Angeles de los mayores Principes de la Corte celestial para que con dos trompetas de oro e instrumentos de gran suavidad, te canten à tus oydos en la hora de tu muerte este motete y aviso de mi venida: Estad alerta que viene el Esposo, y salidle al encuentro][36].

A pesar de la extensa relación de santa Gertrudis con la música celeste, son pocas las representaciones de la santa que la incluyen, no apareciendo éstas antes del siglo XVII. Podemos citar al menos tres lienzos con iconografía musical. El primero es una *Santa Gertrudis* estante realizada en 1.625 por Juan del Castillo para la Iglesia de San Benito de Sevilla [fig. 383]. Aquí la santa aparece con el corazón expuesto en el pecho, habitando en él Cristo. Aunque la santa permanece en tierra, el fondo está constituido por nubes sobre las que se asientan cuatro ángeles músicos: dos cantores que leen folios, un lautista y un tañedor de vihuela de arco. La segunda imagen resulta más novedosa. Se trata de los *Desposorios místicos de santa Gertrudis* de Francisco Ribalta para la Iglesia de San Esteban en Valencia con ángeles músicos que tocan le laúd y el violín (ca. 1.622) [fig. 384]. La pintura visualiza la primera visión de la santa cuando, sufriendo mucho por su enfermedad, se le presentó Cristo para prometerle la salvación (*Legatus* 2, 1). En el episodio solo se dice que Gertrudis creyó entonces encontrarse en el coro de la iglesia, en el lugar donde ella solía rezar. Aunque en el relato no aparecen los ángeles músicos, su abundante presencia en la obra y la mención del coro justifica aquí su inclusión. Los instrumentos escogidos responden a la época y están representados de manera muy naturalista, mientras que uno de los ángeles parece iniciar un paso de baile. El tercer lienzo, conocido como *Santa Gertrudis en inspiración* pertenece al coro bajo de la Iglesia del Real Monasterio de San Clemente en Sevilla (1.677, Lucas Valdés atr.) [fig. 385] muestra a la santa como escritora. Las figuras de las dos monjas que entran en su celda pidiendo silencio contrastan con su visión de la Gloria celestial en la que también hay un *ensemble* de angelitos –corneta, viola de gamba y canto. El caso de santa Getrudis es paradigmático para entender la principal dificultad con la que nos encontramos al realizar un desarrollo diacrónico de la iconografía musical de los santos y santas: la distancia que existe entre las primeras fuentes literarias que relacionan al santo o santa en cuestión, la difusión de estos

[35] Bredenbach, T. ed., op. cit., p. 851.
[36] Granada, F. L. de ed., op. cit., p. 669.

aspectos musicales y su presencia en las artes visuales. Por ello, en esta introducción nos vemos obligados a avanzar y retroceder continuamente en el tiempo a fin de comprender bien la compleja construcción de estas imágenes.

Volviendo a la baja Edad Media, a pesar de las interesantes aportaciones de Aureliano de Réôme, Hildegarda y Gertrudis, la música de los ángeles seguía siendo un concepto propio de ciertos sectores de la intelectualidad eclesiástica que tenían acceso a la literatura patrística –pues los instrumentos que nombran son los que aparecen en los textos de los Padres de la Iglesia y la Biblia– y que poseían una cultura musical de índole matemática y/o litúrgica. La difusión del tipo del ángel músico a través de la literatura y las artes visuales vino, en muchos casos, ligada a una nueva espiritualidad que pretendía humanizar los personajes sacros con tal de hacerlos accesibles a amplias capas de la población. Uno de los elementos claves de ese nuevo sentimiento religioso fue el fomento del culto a la Virgen en su faceta de madre de Cristo, fenómeno al que hemos dedicado el anterior capítulo. El otro consistió en la promoción de los santos y santas, intermediarios entre la tierra y el cielo, entre la cotidianeidad de la existencia humana y los inconcebibles misterios de la divinidad. La Iglesia comenzó a difundir, primero oralmente y luego por escrito, las historias de aquellos hombres y mujeres que habían vivido en santidad. Según parece, el modelo que se siguió fue el de las canciones de gesta[37] y la música cumplió un papel importante en su transmisión oral, destacando los centros de peregrinación[38]. Las vidas y milagros de santos y santas calaron profundamente en la devoción popular y a los antiguos mártires, sacerdotes y papas romanos se añadieron otras figuras que resultaban más cercanas en el tiempo, creándose diversas leyendas y tradiciones locales que las dotaban de veracidad. Algunas de estas leyendas narran como el santo o santa es agraciado en vida con un contacto privilegiado con la divinidad; una recompensa a su virtud y una ratificación de su estatus como hombre o mujer extraordinario/a. Este contacto se produce mediante los sentidos corporales: a través de la vista, el oído y, con algo menos de intensidad, el olfato. Por lo tanto la irrupción momentánea de la Gloria celeste se narra a través de una serie de percepciones sensibles muy concretas que ya aparecen en los evangelios apócrifos en el contexto del Tránsito de la Virgen. De esta manera se habla de visiones

[37] Faral, E., *Les Jongleurs en France au Moyen Âge,* Librairie Honoré Champion Éditeur, Paris, 1919, p. 55.
[38] Ibid., pp. 51 y 55.

resplandecientes, de perfumes exquisitos y de músicas dulcísimas que provienen del cielo:

> «Se nos presentó también un lugar radiante de luz, con cuyo resplandor no hay nada comparable. Y el sitio [...] estaba saturado de perfume. Y se dejó oír la melodía de los que cantaban himnos a su Hijo, y era tan dulce el cual solamente les es dado escuchar a las vírgenes; y era tal, que nunca llegaba a producir hartura» (*Libro de S. Juan Evangelista* 48-49)[39].

Como ya se ha dicho, una de las recopilaciones hagiográficas que alcanzó mayor difusión fue la *Legenda aurea* de Jacopo da Varazze, escrita hacia mediados del s. XIII en Génova como *Legenda Sanctorum*, a la que posteriormente se le añadirían nuevos santos/as y tradiciones locales. La *Leyenda dorada*, además de intensificar la música angélica que aparece en los Evangelios Apócrifos, recoge nuevas tradiciones donde ciertos santos y santas escuchan en vida la música del cielo. Estas armonías, únicamente cantadas, suelen hacer acto de presencia cuando el santo o santa se convierte en mediador del poder de la Gracia divina, normalmente con un sentido litúrgico o salvífico. En este primer sentido, se recoge la leyenda de san Ignacio, quien, al observar un coro de ángeles entonando antífonas, las introdujo en todos los templos de su diócesis (cap. 36, 3). Las historias sobre salvación son más numerosas. En la muerte de san Martín, se incluye la audición de las celestes armonías como prueba segura de la subida de su alma al cielo (cap. 166). En el capítulo dedicado a la virgen mártir santa Cristina (cap. 98) se dice que fue condenada, entre otros suplicios, a ser arrojada a un horno encendido, donde permaneció milagrosamente varios días sin abrasarse. Allí gozó siempre de la compañía de ángeles junto a los que cantaba himnos religiosos, una descripción que recuerda vivamente al relato bíblico de los tres jóvenes hebreos. Más compleja resulta la historia de san Gregorio Magno (cap. 46, 4), en la que se habla de una mortal ola de peste que azotaba la ciudad de Roma, siendo su primera víctima el Papa. En consecuencia, el pueblo eligió a Gregorio como nuevo pontífice y este dispuso que se celebraran diversas rogativas públicas presididas por la imagen de la Virgen en la que se cantaban piadosas letanías. Según se cuenta, al paso de la procesión la infección iba cesando y, en un cierto momento, los fieles oyeron un coro de ángeles que entonaba la antífona de resurrección *Regina coeli laetare, alleluja*, a la cual respondió el propio san Gregorio el *Ora pronobis Deum*. Este hecho, junto con la visión de un ángel que envainaba una espada ensangrentada, fue suficiente para hacerle entender que la

[39] Santos Otero, A. de ed., op. cit., 1996, p. 599.

epidemia había finalizado. Sin embargo, la gran mayoría de estas apariciones angélico-musicales no fueron recogidas por las artes visuales. La gran excepción es María Magdalena (cap. 96, 2), cuyo caso trataremos con detalle más adelante.

Otro caso excepcional es san Vicente mártir. La *Leyenda dorada* cuenta como el santo diácono fue visitado en su cárcel por ángeles junto los cuales entonaba himnos en alabanza a Dios (cap. 25). Hacia finales del siglo XV se realizaron algunas imágenes del santo rodeado de ángeles músicos, aunque seguramente estas representaciones quedaron limitadas a ámbitos locales donde el santo recibía su mayor devoción. Afortunadamente, todavía conservamos algunas. Así, en el Museo Diocesano y Comarcal de Solsona, en Lleida, existe una interesante tabla del siglo XV con *San Vicente Mártir* en la que el santo aparece con sus atributos y entronizado, y que ha sido atribuida a Francesc Baget más conocido como Maestro de Ager [fig. 386]. El respaldo del sitial está decorado con dos figurillas que tañen la vihuela de mano y, tras éste, se desarrolla un *ensemble* angélico compuesto de laúd, arpa portátil, tambor de cuerdas y flauta de tres orificios, órgano portátil, vihuela de arco y aro de sonajas. En el Prado hay un *San Vicente, diácono y mártir, con un donante y ángeles músicos* realizado por Tomás Giner como tabla central del desaparecido retablo de su capilla en la Seo de Zaragoza (1.462-1.466, Madrid, Museo del Prado) [fig. 387]. En este caso los instrumentos escogidos son el arpa y el laúd o guitarra medieval[40]. Como puede observarse, estas imágenes conceptuales presentan un esquema compositivo muy similar al utilizado en la Virgen con el Niño, cosa que informa de la ausencia de una tradición iconográfica establecida. Caso diferente es el de una imagen narrativa que representa a *San Vicente en la cárcel* (s. XVI, Maestro Alejo, Madrid, Colección Garay). En ella el santo diácono recibe la visita del propio Cristo Salvador –según la tipología de Cristo resucitado− mientras un ángel le libera de sus grilletes y otros cantan sosteniendo un folio con notación cuadrada, una visualización mucho más fiel a las fuentes literarias. Mucho más tardío resulta el *San Vicente en la cárcel* realizado hacia 1.790 por José Vergara para un altar del crucero de la Catedral de Valencia, donde se incluyen también a los soldados sorprendidos por la milagrosa aparición (Valencia, Museo de Bellas Artes) [fig. 388]. En este caso, los ángeles cantan con folios de música escrita –cuya notación no queda visible– y tañen la corneta renacentista, la flauta travesera y un cordófono pulsado de

[40] A pesar de su pequeño tamaño y la forma piriforme de la caja, me inclino a pensar que es un laúd por la presencia de costillas independientes.

caja de resonancia ovalada y clavijero doblado hacia atrás de la que es difícil decir si responde a un laúd –en este caso la caja sería de fondo convexo– o una mandola –con fondo plano. Puesto a escoger, me inclino a pensar que se trata de una evocación del atiguo laúd, ya en decadencia al haber sido sustituído por la guitarra.

No siempre es fácil identificar la razón de la presencia de ángeles músicos en la imagen de la santidad, sobre todo si solo se atiende a la *Leyenda dorada,* ya que, obviamente, se manejaban muchas otras fuentes literarias e historias. Así mismo, cabe tener en cuenta el peso de la música litúrgica de determinadas celebraciones religiosas –como la del Oficio de las Vírgenes–, la tradición visual y, posiblemente, la influencia de unas hagiografías sobre otras. Un caso curioso es la *Santa Bárbara entronizada* de Matteo di Giovanni di Bartolo (1.479, Siena, Iglesia de San Domenico) [fig. 389]. La tabla muestra a la virgen y mártir sentada sobre el trono y coronada por los ángeles como suele ocurrir en las imágenes marianas de la época. Es flanqueada por las santas Catalina de Alejandría y María Magdalena, todas ellas identificadas con sus correspondientes atributos. Tras el sitial, suenan las angélicas melodías de un laúd y lo que parece ser una viola da braccio. Aunque la música está presente en la imagen de María Magdalena y santa Catalina –aspectos que serán tratados en sus apartados correspondientes–, en principio éste no es el caso de santa Bárbara. La única referencia musical que he encontrado procede de la hagiografía escrita por Symeon Metaphrastes (s. X-XI), según la cual el cuerpo de la santa fue enterrado y honrado con cánticos por un santo hombre llamado Valentianus (*Vita Sanctorum*, Mensis December, Barbara, 11; PG CXVI, col. 315c).

Durante la baja Edad Media, el elenco de los santos y santas de la Iglesia romana y oriental se fue enriqueciendo con otros personajes que resultaban mucho más cercanos a los fieles en términos de espacio y tiempo. Destaca entre ellos san Francisco de Asís (1.181/2 – 1.226), fundador de la Orden de los Franciscanos, cuya fama ya le mereció un puesto en la *Leyenda dorada*. Su imagen también inspiró una rica iconografía musical que será analizada más adelante. Los santos y santas ganan presencia en las artes visuales, acompañando a Cristo y la Virgen María, participando junto con los ángeles adorantes y/o músicos en la eterna alabanza divina. No me extenderé aquí sobre aquellas imágenes que ya han sido tratadas en anteriores apartados. Nos centramos pues, en las obras donde el protagonista o figura principal es, indudablemente el santo o santa,

aunque a veces esto resulta difícil de discernir. Así, de los siglos XIV y XV conservamos representaciones relacionadas con san Francisco y María Magdalena. También se fueron consolidando otras tradiciones que, aunque están bien presentes en las artes visuales de la época, no parecen haber quedado registradas en la literatura hagiográfica del momento. Destacan especialmente los aspectos musicales presentes en las imágenes de las santas Cecilia de Roma y Catalina de Alejandría, ambas vírgenes y mártires. En ambos casos, la música angélica aparece asociada a estos aspectos y a su matrimonio místico con Dios, configurándose como una experiencia privilegiada que refuerza su compromiso con la divinidad y ofrece esperanza para afrontar la suprema caridad del sacrificio. Surge así la idea del consuelo angélico a través de la música, capaz de reconfortar el alma y aligerar los pesares derivados del suplicio del martirio, la enfermedad o la muerte. En este sentido esta misma idea puede observarse en el *Llibre dels àngels* de Francesc Eiximenis (Valencia, 1.392), donde incluso se cita la música instrumental:

> *«No res menys legim de alguns que per refrigeri de lurs treballs los fahía gran nostre senyor que hoyen avegades angels cantants e tocants instruments aconsolantlos per aquesta manera. Legim encara d aquella sancta magdalena que set vegades lo iorn la levaven en alt en layra angels cantants. E de molts altres legim haver hauts grans sentiments dels cants e goigs celestials en esta present vida. E de molts legim que en la fi dels lurs dies son appareguts e hoits angels cantants qui sen portaven lurs animes»* (*Llibre dels àngels* 4, 3).

Con el paso del tiempo, las referencias a la música de los cielos en la literatura y las artes visuales se irán incrementando. Ya se ha visto el caso de la escuela veneciana, donde incluso encontramos algunas sacras conversaciones con ángeles músicos en las que se sustituye la figura de la Virgen con el Niño por la del santo en cuestión. Es el caso de la *Pala di sant'Ambrogio* realizada por Alvise Vivarini para la capilla dei Milanesi en la Basilica de Santa Maria Gloriosa dei Frari en Venecia (1.503) [fig. 390]. También cabe incluir el *San Pedro Mártir con san Nicolás de Bari, san Benedicto y un ángel músico* (1.504, Milán, Pinacoteca di Brera) [fig. 391] y el *San Pedro entronizado con san Juan Bautista y san Pablo* (ca. 1.516, Milán, Pinacoteca di Brera), ambas de Cima da Conegliano [fig. 392]. En la primera y la tercera, los ángeles tañan los acostumbrados laúdes. El instrumento escogido para la segunda obra resulta más peculiar, ya que se trata de una cítola –o más bien de la imagen renacentista de una cítola medieval− que está siendo afinada. En principio, estos santos no están

relacionados con la música del cielo, aunque también es cierto que a san Ambrosio de Milán se le atribuye el llamado rito ambrosiano y la creación de una himnodia latina[41], además de haber bautizado a san Agustín, quien escribiría mucho sobre música. Mientras tanto, la audición de la música angélica se había convertido en un síntoma de prestigio espiritual y en la literatura se habla de beatas de procedentes de la nobleza que, habiendo consagrado su virginidad a Cristo, son agraciadas con la audición de la música angélica o celestial, normalmente en el curso de una dura enfermedad. Así, el confesor de la boloñesa Elena Duglioli dall'Olio (1.472 − 1.520) Pietro Recta da Lucca escribiría en su biografía que la nobildonna había hablado y cantado «sensiblemente» con los ángeles (*Narrativa della Vita e morte della Beata Elena Duglioli dall'Oglio,* ca. 1.520, Boloña, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, ms. Gozzadini 292, fol. 5r), algo que puede explicarse por el deseo de hacer de la joven de ser una nueva santa Cecilia mediante un programa pactado entre la rica familia Duglioli y el alto clero romano que será analizado en el apartado correspondiente. Otro caso bastante posterior es el de Doña Sancha Carrillo de Córdoba[42] quien, padeciendo grandes dolores y próxima a morir, fue visitada por un coro de vírgenes presidido por María y sanó de repente, tal y como aparece en la *Vida y maravillosas virtudes de Doña Sancha de Carrillo* del Padre Martín de Roa, impresa en Sevilla en 1.615:

> «Estando un día tan apretada que pensaron fuera el ultimo, que la gozara el mundo: oyò, como de mui lexos, una capilla de milagrosas vozes acordadas en increíble suavidad de música: i poco a poco se le acercaron. Entraron en su aposento gran numero de vírgenes, i cercaronle la cama todas cantando. Despues la Reina dellas, Maria Señora nuestra […], con la falda llena de rosas, i açucenas, se le puso a la cabecera. Repartio luego una dellas a las demás velas blancas, i prosiguieron su musica. Suspensa la enferma cn la dulçura de las vozes en las orejas, i con el gozo, que de aquella celestial visita resultava en el alma, nada sentía de los accdientes de la enfermedad» (*Vida y maravillosas virtudes de Doña Sancha de Carrillo* 1, p. 22v).

A partir del Concilio de Trento la música de los ángeles adquiere un nuevo vigor en el arte visual y se convierte en una especie de premio divino para los santos y santas que ofrecen su vida a Dios. Como ya se ha visto, son numerosas las pinturas en las que la Virgen con el Niño se aparece ante ciertos santos y santas. Pero también existen otro

[41] Para la música del rito ambrosiano, véase Surian, E., *Manuale di storia della musica,* vol. 1, Rugginenti, Milano, 1991, pp. 60-62.

[42] Doña Sancha Carrillo de Écija (1.513 − 1.537) era dama de honor de la emperatriz Isabel. Tras confesarse con san Juan de Ávila, abandonó todo lujo para recluirse en una de las habitaciones de su casa, donde llevó una vida de ascetismo y mortificación hasta su temprana muerte.

tipo de representaciones. Un buen ejemplo es el *Martirio de San Mauricio* del Greco un excelente ejemplo (1.580-1.582, Madrid, Museo del Escorial) [fig. 56]. En él se narra la historia del santo y sus compañeros de la legión Tebana, quienes se negaron a perseguir a los cristianos y fueron ejecutados por el emperador Maximiano. Los miembros de la legión aparecen en primer plano con san Mauricio en el medio señalando el cielo que se abre sobre ellos y deja ver la Gloria desde donde parecen descender dos ángeles que portan las coronas y palmas del martirio. Junto a ellos tiene lugar un conjunto angélico muy propio del Greco: canto, flauta, laúd y viola de gamba baja para ejecutar el continuo. El pintor, llevado por su gusto naturalista, representa al cantor concentrado en la lectura de la partitura y hace que el flautista permanezca en silencio y esté pendiente de su compañero para realizar la entrada. La verdadera proliferación de textos e imágenes en los que se incluye la música celestial se dio a partir de finales del siglo XVI y durante todo el XVII, coincidiendo con el especial interés por la promoción de la santidad que postulaba la Contrarreforma católica. Para entonces santa Cecilia ya había sido nombrada oficialmente patrona de la música sacra a través de la *Bula Ratione Congruit* (1.585) y la actividad musical tenía una gran importancia en la liturgia eclesiástica, incluyéndose cada vez con más frecuencia la interpretación instrumental que hasta entonces había sido denostada, al menos en lo que a las prescripciones oficiales se refiere. Surge de esta manera una riquísima iconografía musical, renovándose los antiguos temas del matrimonio místico y el consuelo angélico. La cultura visual barroca abunda en imágenes en las que la música de los cielos es un elemento más de la elevación espiritual y la experiencia mística. Incluso se reinterpretan algunos episodios dotándolos de este preciado elemento. Así ocurre, por ejemplo, en *San Pablo arrrebatado al tercer cielo,* un retablo realizado por Gherardo delle Notti hacia 1.618 para la iglesia romana de Santa Maria della Vittoria [fig. 393]. Como ya se dijo al principio, la fuente literaria se halla en su segunda carta a los Corintios. (1 Co, 12, 2-4). Sin embargo aquí el mensaje divino ha sido sustituido por ángeles que tañen el laúd, un cordófono fortado apoyado sobre el hombro, el órgano, el arpa de mano y otro un cordófono frotado en posición vertical sobre las rodillas.

Tras el concilio de Trento se desarrolló también una abundante literatura hagiográfica que contribuyó enormemente a difundir y amplificar los aspectos musicales menos conocidos de ciertas figuras. En España destacan especialmente los *Flos sanctorum o*

libro de la vida de los santos de Alonso de Villegas, publicado entre 1.578-1.603[43], y de Pedro Ribadeneyra, publicado en 1.599-1604[44], en las cuales resulta sorprendente la abundancia de referencias a la música angélica. Muchas veces, la narración de Villegas y Ribadeneyra resulta muy similar, por lo que probablemente se basan en la misma fuente literaria. Como pequeña muestra, cito aquí los episodios de las muertes de san Martín y de san Vicente en la cárcel tal y como aparecen en estos libros:

> «[el alma de San Martín] Fue llevada a los cielos acompañada de muchos choros de Angeles, que yvan haziendo grandes regozijos con ella, y cantavan dulcemente, y esta musica fue oyda de diversas personas que estavan en lugares bien distantes de aquel: como fue el Arçobispo de Colonia, Severino: y san Ambrosio, Arçobispo de Milan [...]» (Villegas, *Flos sanctorum*, vida de san Martín)[45].

> «Quedò el cuerpo del Santo hermoso, con la cara resplandeciente [...] que parecia que se yvan transformando en el estado de la gloria Y al mismo tiempo se oyeron en el aire vozes de suavissima harmonia que cantavan los Angeles: y no solamente fueron oydas donde murio S. Martin, y en su camara, sino también en la ciudad de Colonia, el benaventurado S. Severino Obispo, y un Arcediano suyo, gozaron de aquella celestial consonancia. Y el mismo S. Severino tuvo revelacion, que avia durado aquella musica todo el tiempo que los infernales ministros de la eterna justivia estavan al passo, para detener y examinar (aunque en vano) a san Martin» (Ribadeneyra, *Flos sanctorum* 1, vida de san Martin)[46].

> «Ya era tiempo de començar nuestro Señor a regalar a su santo: y sobre la alegria del padecer, añadirle manifiesto indicio de quan de veras recibia en servicio de lo padecido. Toda aquella escuridad de la carcel se hinchio subitamente de lumbre del cielo [...]. El suelo y la mala empedradura començo a dar olor suavissimo, como si las texas fueran flores. Aparecieron alli grandes compañias de Angeles, que le començaron a cantar la gala de la vitoria, dandole el parabien de su triumfo. Poco siente ya el victorioso santos los dolores de sus llagas con este celestial consuelo. El resplandor [...] salio por los resquicios del calaboço. Sintiose fuera el olor suave, y oyose la dulce melodia de los Angeles. [...] el carcelero y guardas, atonitos de tan extraña cosa [...] abrieron las puertas, para que otros viessen, y oyessen lo que ellos avian oydo y visto» (Villegas, *Flos sanctorum*, vida de san Vicente mártir)[47].

[43] En 1.578 ve la luz en Toledo su primera parte y la sexta y última en Madrid en 1.603, que son los años no solamente de la edición, sino también de la escritura del texto.
[44] La primera parte del *Flos sanctorum* se editó en Madrid en 1.599, con las vidas de Cristo, de la Virgen y los santos de los seis primeros meses del año. La segunda parte apareció en 1.601, y la tercera, dedicada a los santos que no figuran en el breviario romano, se completaría en 1.604.
[45] Villegas, A. de, *Flos Sanctorum nuevo y hystoria general de la vida y hechos de Iesu Chrsito, Dios, y Señor nuestro y de todos los santos… junto con las vidas de los sanctos propios de España y otros extravagantes...*, Felix Valgrisio y Angel Tavan, Vinecia, 1588, p. 201v.
[46] Ribadeneyra, P. de, *Flos Sanctorum. Libro de las vidas de los santos... En el qual se contienen las vidas de Christo Nuestro Señor, y de su Santissuma Madre; y de todos los Santos que reza la Yglesia Romana, por todo el año*, primera parte, Luis Sanchez impressor del rey, Madrid, 1616, p. 778.
[47] Villegas, A. de, op. cit., p. 53.

> «Descubriose en aquella carcel suzia y tenebrosa una luz venida del cielo. Sintiose una fragancia suavissima, baxaron Angeles a visitar al santo Martir: el qual en un mismo tiempo vio la luz, sintio el olor, y oyó a los Angeles, que con celestial harmonia le recreavan. Turbaronse las guardas, creyendo que san Vicente se avia huido de la carcel: mas el santo viendolos assi [...], les dixo: No soy huido, no [...]. Entrad hermanos, y gustad parte del consuelo, que Dios me ha embiado; que por aqui conocereis quan grande es el Rey a quien yo sirvo [...]» (Ribadeneyra, *Flos sanctorum* 1, vida de san Vicente mártir)[48].

Los *Flos sanctorum* también fijaron por escrito otras tradiciones existentes y, probablemente, crearon nuevos episodios que llegarían a formar parte del imaginario cultural. Algunos de ellos trascendieron a las artes visuales mientras que otros no lo hicieron Un buen ejemplo de esto último es esta curiosa historia de san Vito, en la que se contrapone la música mundana con las armonías angélicas. Siendo su padre un pagano, intentó de diversas maneras que su hijo renunciara a su fe cristiana y adorara a los dioses:

> «Tentò el padre primero los medios blandos, y pensò con caricias y regalos salir con su intento. Hizo adreçar una pieça ricamente, y aparejar en ella una cama blanda y olorosa: traer mucha musica, y que algunas donzellas hermosas y desembueltas entretuviessen a su hijo, para que como muchacho ablandado con aquellas dulçuras y regalos, se dexasse vencer. Mas el santo niño bolvio sus ojos y su coraçon a Dios, y suplicole tiernamente que le favoreciesse, y librasse de aquellas mugeres como de sierpientes ponçoñosas. Viose luego en aquel aposento una luz clarissima, venida del cielo, y fueron oydos los Anglees cantar alabanças a Dios. Y como su padre acudiesse al aposento [...] fue tan grande el resplandor que vio, que no pudiendole sufrir, perdiò la vista [...]» (Ribadeneyra, *Flos sanctorum* 1, vida de los santos Vito, Modesto y Crecencia mártires)[49].

No solo hay que tener en cuenta los *Flos sanctorum* sino también los numerosos recopilatorios de historia eclesiástica realizadas por las diferentes Órdenes religiosas[50]. Teniendo en cuenta todo este complejo entramado cultural, no es de extrañar que, a las tradicionales representaciones de María Magdalena, san Francisco, santa Catalina y santa Cecilia, se unan ahora las de otros muchos santos y santas que son premiados con

[48] Ribadeneyra, P. de, *Flos sanctorum. Libro de las vidas de los santos...*, primera parte, op. cit., p. 148.
[49] Ibid., p. 406.
[50] Como ejemplo podemos citar esta curiosa narración a propósito del encarcelamiento de san Vicente, donde no es el ángel el que canta, sino el propio santo: «Estando san Vicente en la carcel obscura, y desfavorecido de todo consuelo humano, le hizo la Magestad divina un favor de los mayores que ha acostumbrado à hazer à los martyres. Embiole un Angel lleno de luz, y claridad, que le visitó en la carcel [...] y despues de averle consolado, y cofrotado, desaparecio, dexandole con extraordinario jubilo y contento, dando mil gracias à Dios por semejante merced y favor, y cantando hymnos, y loores se entretuvo toda la noche». Tepes, Fr. A. de, *Coronica general de la orden de san Benito, Patriarca de religiosos. Tomo I. Centuria I,* Matias Mares Impresor, Universidad de Nª Sª la Real de Yrache, 1609, p. 176.

la audición de las divinas armonías en vida o en el momento de su muerte. Uno de ellos es san Hermegildo (s. VI), príncipe visigodo a quien se profesaba especial devoción como mártir cristiano de la realeza hispánica y prefiguración de la defensa de la ortodoxia católica contra la herejía por parte de la monarquía española. El *Flos sanctorum* narra que su propio padre lo encarceló e intentó que tomara la comunión de manos de un obispo arriano y, habiéndose negado, mandó a un verdugo que lo asesinó golpeando su cabeza con un hacha. Al instante «Oyeronse alli cantos de Angeles, y con ser noche escura, vieronse muchas lumbres, todo para honra del Santo, y gloria de Iesu Christo [...]» (Villegas, *Flos sanctorum*, vida de san Hermenegildo)[51]. De 1.603 data el *Tránsito de san Hermenegildo* realizado por Alonso Vázquez y Juan de Uceda –quien realizó la parte superior– para la iglesia del Hospital dedicada al santo (Sevilla, Museo de Bellas Artes) [fig. 394]. Más que una imagen narrativa, parece una representación teatral en la que la muerte del santo por el arma homicida es acompañada por ángeles y diferentes personajes eclesiásticos. En las alturas, la Virgen María le ofrece ya la corona del martirio –que sustituirá la que el santo ha dejado caer en tierra– mientras los ángeles cantan con libros de música abiertos y tocan instrumentos propios de la época: bajón, arpa, realejo, oboe barroco y dos vihuelas de arco de diferente tamaño, pertenecientes ya a la familia del violín. Existen otras obras que recogen, aunque más tímidamente, este aspecto musical. El famoso *El Triunfo de San Hermenegildo* de Francisco de Herrera el Mozo, pintado para el altar mayor de la iglesia de los Carmelitas en Madrid (1.654, Madrid, Museo del Prado) [fig. 395] muestra uno de los temas musicales de encuadre desarrollados en la época: los triunfos o apoteosis donde el santo o santa es elevado entre nubes hacia la Gloria, acompañado por ángeles que en ocasiones enriquecen el fastuoso ceremonial con su música como es el caso. El lienzo está repleto de alusiones a la historia del martirio del santo, incluyendo la música de los cielos. A la derecha del santo, un grupo de ángeles toca la corneta y un par de instrumentos de cuerda. Uno de ellos es realmente curioso y no parece responder a ningún modelo real, comenzando por el hecho de que carece de cuerdas: se trata de un cordófono pulsado donde la caja de resonancia y mástil forman una misma pieza. Éste se divide en dos, quedando uno de ellos doblado hacia atrás como un laúd, mientras que el otro acaba en forma de hoz, como en una guitarra medieval. En el fondo y realizados con los mismos colores de las nubes se observan más ángeles que tocan el laúd, el arpa y el órgano. Poco después, Juan Carreño de Miranda realizó su *San Hermenegildo en la prisión* (ca, 1.656, Oviedo,

[51] Villegas, A. de, op. cit., p. 347v.

Museo de Bellas artes Asturias Oviedo), adivinándose con esfuerzo en su fondo un concierto angélico donde el instrumento más visible es el órgano. Otro de los aspectos derivados de la Contrarreforma fue la mayor importancia otorgada a las Órdenes religiosas, que en este siglo llegaron a alcanzar un gran poder e influencia. Son abundantísimas las obras en las que se exalta al fundador/a de una orden religiosa o a un personaje de especial importancia para ella. Tenemos, por ejemplo, el *Éxtasis de San Nicolás de Tolentino* pintado por Luca Giordano para la Iglesia de Sant'Agostino degli Scalzi en Nápoles (1.658, Nápoles, Museo di Capodimonte) [fig. 396], con ángeles que cantan tocan la corneta y, probablemente, el laúd. De él leemos que «Seis meses antes que muriesse, cada noche a hora de Maitines le dieron musica los Angeles: y el entendio que se llegava la hora de su dichosa muerte» (Ribadeneyra, *Flos sanctorum* 1, vida de san Nicolás de Tolentino frayle de la orden de san Agustín)[52]. Estas representaciones suelen formar parte de los programas decorativos conventuales y no siempre es sencillo desentrañar la presencia de las angélicas armonías. Detengámonos por ejemplo en la *Aparición de ángeles músicos a san Hugo de Lincoln* realizada por Vicente Carducho como parte de una serie de la Historia de la Orden de los Cartujos que decoraba el monasterio del Paular en Rascafría (1.632, Madrid, Museo del Prado) [fig. 397]. En esta bella pintura, el santo cartujano flota en éxtasis y alza los ojos para contemplar el angélico concierto que se desarrolla en las alturas: canto, arpa y laúd dispuestos de manera simétrica. Se ha interpretado la imagen como el momento en el que, habiendo rechazado su nombramiento como obispo –suceso acontecido en 1.186–, san Hugo recibe la visita de un coro de ángeles que, entonando un texto del profeta Habacuc, le convencen de que su nombramiento forma parte de la voluntad divina. Sin embargo, no hay rastro de este episodio en sus biografías medievales. En la obra de Adam de Eynsham, lo único que se dice es que el nombramiento del santo fue aclamado por todos los asistentes al concilio juntamente con la divinidad (*Magna Vita S. Hugonis Episcopi Lincolniensis* 3, 1)[53]. La aparición del cisne puede ser una valiosa pista ya que se cuenta como, el mismo día de su promoción episcopal, esta ave se le acercó permaneciendo con él mansamente el resto de su vida. Por su blancura y su mutismo

[52] Ribadeneyra, P. de, *Flos sanctorum*, primera parte, op. cit., p. 637.

[53] *«Gratulantur qui noverant eum: qui notitae eius expertes erant, mirantur: in commune vero ab omnibus Deus et Dominus voce altisona collaudatur»*. Dimock, J. F. ed., *Magna Vita S. Hugonis Episcopi Lincolniensis: From Manuscripts in the Bodleian Library, Oxford, and the Imperial Library, Paris*, Longman Green, London, 1864, p. 105.

–desde la Antigüedad se pensaba que los cisnes eran mudos[54]– el cisne podría considerarse un alter ego del santo. En su biografía del santo, Giraldi Cambrensis explica que este cisne, que únicamente canta al morir −*«funebria fata canendo contemnit»*−, significa los hombres santos que desean la muerte para alcanzar a Dios pero viven su vida con paciencia, pureza y austeridad hasta que llegue el momento (*Vita S. Hugonis,* distinctio 1, 10)[55]. Además, el animal se halla en total consonancia con el carácter melófobo de san Hugo, quien rehuía a los músicos de los banquetes a los que era invitado, permaneciendo únicamente concentrado en el estudio (*Magna Vita S. Hugonis Episcopi Lincolniensis* 3, 1)[56]. Para encontrar la referencia musical concreta cabe remitirse al capítulo segundo de la *Legenda* de san Hugo recogida en un manuscrito de inicios del XIV conservado en el British Museum (Ms Lansdowne 436). En él se narra cómo, en la primera noche de su episcopado, el santo esuchó en sueños una voz que le decía *«Egressus es in salutem populi tui, in salutem cum Christo tuo»*[57], versos que corresponden al profeta Habacuc (Ha 3, 13) y que también encontramos en la inscripción superior del lienzo. Esta historia no aparece en los mencionados *Flos sanctorum* pero debió difundirse de alguna manera a través de la literatura piadosa. Como puede observarse, la voz divina se ha transformado aquí en música angélica, la cual a su vez contrasta con el silencio del cartujano y su cisne. No solo fueron influentes las fuentes literarias sino que también las propias visuales incidieron poderosamente sobre el imaginario cultural. Así, en el museo de Bellas Artes Castellón tenemos una copia titulada *Aparición de un coro de ángeles a san Hugo, obispo de Lincoln* en cuya leyenda inferior se explica mejor la historia: «San Ugo, siendo elleuto obispo de Lincolina, pidiendo graçia al Señor para exerçer su ofiçio le apareçieron los ángeles y le cantaron un berso del profeta Abacú en que se le aseguraba; y se le vino un cisne que le acompañó toda la vida»[58]. Sirva la historia de san Hugo como ejemplo para vislumbrar

[54] Véase Perpiñá García, C., «A musical Bestiary: musical elements in medieval tradition between East and West» en Baldassarre, A. ed., *Chronicles I,* RIdIM, Hollitzer, Vienna. Próxima publicación.
[55] Dimock, J. F. ed., *Giraldi Cambrensis Vita S. Remigii et Vita S. Hugonis,* Longman & Co., London, 1877.
[56] *«Si quando histriones vel musici quavis occasione interessent solennibus conviviis, ubi ipse sive ad propiam sive ad mensam resideret alienam, tunc quam maxime gravitati studebat; vix unquam a mensa oculos erigens, et ita se in omni gestu et sermone exhibens, ut manifestum esset intuentibus, quia tunc se ad interiora arctius constrin geret cum sensus exteriores huismodi lenocinia blandius mulcerent»* Dimock, J. F. ed., *Magna Vita S. Hugonis Episcopi Lincolniensis*, op. cit., p. 138.
[57] *«Cum itaque consecrationis munus fuisset adeptus, prima nocte qua in episcopau suo dormiens quievit, post matutinas et devotas orationes, in sompnis audivit vocem dicentem sibi, Egressus es in salutem populi tui, in salutem cum Christo tuo».* Dimock, J. F. ed., *Giraldi Cambrensis Vita S. Remigii et Vita S. Hugonis,* op. cit., p. 174.
[58] Olucha Montins, F. F., «Unes còpies de Carducho en el Museu de Belles Arts de Castelló», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura,* 72 (1996), p. 548.

la retroalimentación entre literatura y arte visual, así como de los intereses de autorrepresentación de las Órdenes religiosas como instituciones de carácter quasi sacro que mantenían una privilegiada comunicación con Dios y que como tales debían cumplir un papel clave en la religiosidad oficial.

La presencia de la música angélica se hace extensible también en la imagen de los santos y santas de nueva canonización promovidos por la Contrarreforma como ejemplos de la renovación monástica y de un sentimiento religioso exacerbado que tiene en el misticismo su máxima expresión. Un caso curioso es la *Visión de santa Teresa* de Pedro Orrente (ca. 1.620, Valencia, Iglesia de San Esteban) [fig. 398]. Se trata de una imagen narrativa, ya que visualiza un episodio relatado en su biografía el *Libro de la vida* (Fray Luis de León ed., 1.588) según el cual, el día de la Asunción le vino un intenso arrobamiento y sintió que la Virgen y san José le vestían con una ropa blanca, como símbolo del perdón de sus pecados, y le echaban al cuello un collar con una cruz para aprobar su deseo de fundar en Ávila un convento dedicado a san José para la estricta observancia de la regla de su Orden que desembocaría en la rama de las carmelitas descalzas. Después le pareció que regresaban al cielo entre una multitud de ángeles y la santa quedó extraordinariamente consolada (*Libro de la vida,* cap. 33)[59]. Aunque en el relato no existen referencias musicales e incluso la propia santa confiesa en otra parte del *Libro* que «Entre mis faltas tenía ésta: que sabía poco del rezado y de lo que había de hacer en el coro y cómo lo regir [...] Sabía mal cantar» (*Libro de la vida,* cap. 31)[60], el lienzo de Pedro Orrente enriquece el ceremonial con la música de los ángeles, concretamente con un conjunto de instrumentos coetáneos: viola de gamba tenor, arpa, viola da braccio o violín y laúd. Más tarde, Villalpando realizó una pintura con el mismo tema para la Catedral de México (*Santa Teresa recibiendo el collar,* ca. 1.683) pero sin instrumentos musicales, aunque también es cierto que la actitud expresiva de los ángeles del fondo y el gesto de llevarse la mano al pecho en uno de ellos tal vez aluda a una posible interpretación vocal. Pero el episodio más conocido de la santa es el de su transverberación con una flecha por un ángel que le producía tanto dolor como placer (*Iconclass* 11HH(Theresa)59), explicando la santa que «No es dolor corporal sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto» (*Libro*

[59] Jesús, T. de (santa), *Libro de la Vida,* León, F. L. de ed. *Las obras de la s. Madre Teresa de Iesus fundadora de la reformacion de las descalças y descalços de N. Señora del Carmen. Primera parte que contiene su vida,* Emprenta Plantiniana de Balthasar Moreto, Anveres, 1630, p. 321.
[60] Ibid., pp. 346-347

de la vida, cap. 29)[61]. Este pasaje también se halla desprovisto de toda referencia musical, no obstante, hacia 1.622 Anton Wierix realizó una estampa conocida como *Transverberación de santa Teresa con la Sagrada familia*, hoy conservado un ejemplar en la Biblioteca Real de Bruselas [fig. 399]. En ella, María y san José guían el disparo −ya no del ángel arquero sino del propio Cristo niño− hacia la santa ya desfallecida hacia la cual descienden dos ángeles descienden con la palma y corona de flores del martirio mientras que los compañeros que quedan en el cielo tocan sus instrumentos, distinguiéndose: un gran laúd, un triángulo, un cordófono frotado y un aerófono. En primer plano queda un ángel con un libro alzando la mano para llevar la pulsación y, detrás de él, se observa el mástil de otro instrumento. Preside la escena Dios Padre y la paloma del Espíritu Santo. El grabado sirvió como modelo para numerosas obras del siglo XVII, incluyéndose en ocasiones la música angélica como ocurre en el homónimo lienzo de la realizado por la escuela de Antonio Mohedano hacia 1.650 (Antequera, Museo Conventual de las Carmelitas Descalzas), donde se sustituye el laúd por una vihuela de mano. Por otra parte, el lienzo de *Santa Teresa y san Agustín* del Convento de las Carmelitas de Toledo (Antonio de Pereda atr., mediados s. XVII) ofrece una imagen conceptual en el que los santos –un Padre de la Iglesia y una renovadora espiritual− ofrecen sus corazones a la Virgen con el Niño, san José y la Trinidad, apareciendo también ángeles que tocan el laúd y el arpa [fig. 400]. La corriente mística encabezada por santa Teresa y san Juan de la Cruz vive la experiencia religiosa como una adhesión física totalizadora en la que también participan los sentidos a través del dolor y del gozo extremo hasta la aniquilación del sujeto y su absoluta identificación con la divinidad[62], por lo que no es descabellado que el mundo de lo sonoro también participe en ello. En su *Cántico espiritual entre el alma y Cristo su esposo* (1.578)[63], san Juan de la Cruz habla de la «música callada» y la «soledad sonora»[64], un curioso

[61] Ibid., p. 289.
[62] Santarelli, C., «Teatralidad del Barroco místico: los efectos de la música sobre el cuerpo en éxtasis», en García Mahíques, R. y Doménech García, S. eds., *Valor discursivo del cuerpo en el Barroco hispánico,* Anejos de Imago: Revista de Emblemática y Cultura Visual, 4, Universitat de València, València, 2015, p. 260.
[63] La obra fue concebida en 1.578 durante su cautiverio en el monasterio carmelita de Toledo y escrita durante 1579. La redacción del comentario es posterior, del 1.584. El poema fue publicado por primera vez en París en 1.622 en francés y, 5 años después, en Bruselas ya en español. La censura ejercida por la Inquisición hizo que en España no fuera editado por completo hasta 1.630 por fray Jerónimo de San José en Madrid.
[64] «Mi Amado, las montañas, / los valles solitarios nemorosos, / las ínsulas extrañas, / los ríos sonorosos, / el silbo de los aires amorosos. / La noche sosegada / en par de los levantes de la aurora, / la música callada / la soledad sonora, / la cena, que recrea y enamora». Para la completa explicación de este quiasmo y su relación con el pensamiento musical de san Juan de la Cruz véase Santarelli, C., «Teatralidad del Barroco místico: los efectos de la música sobre el cuerpo en éxtasis», op. cit., pp. 261-

quiasmo formado por dos casos de oxímoron que el fraile carmelita explica de esta manera:

> «[...] Es un sonido y voz espiritual que es sobre todo sonido y sobre toda voz; la cual voz priva toda otra voz y su sonido excede todos los sonidos del mundo. [...]. Pero esta voz es voz espiritual y no trae esotros sonidos corporales [...] sino grandeza, fuerza, poder y deleite y gloria» (*Declaración del cántico espiritual*, canción 14, v. 4)[65].

> «[...] En aquel silencio y sosiego de la noche ya dicha, y en aquella noticia de la luz divina, echa de ver el alma una admirable conveniencia y disposición de la Sabiduría en las diferencias de todas sus criaturas y obras, todas ellas y cada una de ellas dotadas de cierta respondencia a Dios, de suerte que le parece una música subidíssima que sobrepuja todos los saraos y melodías del mundo. Y llama a esta música callada, porque, como avemos dicho, es inteligencia sosegada y quieta, sin ruido de voces; y así se goça en ella la suavidad de la música y la quietud del silencio. Y así, dice que su Amado es esta música callada, porque en Él se conoce y gusta esa armonía espiritual» (*Declaración del cántico espiritual*, canción 15, v. 3)[66].

> «Lo cual es casi lo mismo que la música callada; porque, aunque aquella música es callada cuanto á los sentidos y potencias naturales, es soledad muy sonora para las potencias espirituales; porque estando ellas solas y vacías de todas las formas y aprensiones naturales, pueden recibir bien el sentido espiritual sonorisimamente en el espiritu de la excelencia de Dios en sí y en sus criaturas [...]» (*Declaración del cántico espiritual*, canción 15, v. 4)[67].

Esa «música callada» de la que habla san Juan de la Cruz es una sinfonía cósmica que resuena en todo lo creado y que supera infinitamente cualquier producción musical humana. Se trata de una metáfora construida sobre las antiguas ideas pitagórico-platónicas que trata de expresar el gozo y el sosiego experimentados por el alma al contemplar la relación armónica existente entre el divino Esposo y sus criaturas. Aunque también es cierto que, para fundamentar su discurso, fray Juan vuelve a remitirse a los pasajes sonoros del Apocalipsis –en concreto a la aparición de citaredos que alaban a Dios (Ap 14, 2)– explicitando que:

> «[...] lo cual fué en espíritu y no de cítaras materiales, sino cierto conocimiento de las alabanzas de los bienaventurados, que cada uno en su manera de gloria hace á

262 y, sobre todo, Rey, J. J., «La música callada de fray Juan de la Cruz: apuntes sobre el misticismo silencioso español», en Vv. Aa., *El libro de la 49 semana de música religiosa de Cuenca*, Fundación Patronato SMR, Cuenca, 2010, pp. 104-131.

[65] Cruz, J. de la (santo), *Declaración del Cántico Espiritual*, en Rivadeneyra, M. ed., *Escritores del siglo XVI. Tomo primero*, Madrid, 1862, p. 168.

[66] Ibid., p. 171.

[67] Ibid., pp. 171-172.

> Dios continuamente; lo cual es como música; porque, así como cada uno posee de diferente manera sus dones, así cada uno canta su alabanza diferentemente, y todas en una concordancia de amor, bien así como música» [...]» (*Declaración del cántico espiritual,* canción 15, v. 4)[68].

Es a través de la soledad y el silencio como el fiel puede alcanzar esta contemplación. Se trata de un camino de renuncia y aniquilación total de la propia identidad, simbolizado en el ascenso al monte Carmelo. El alma ha de despojarse de todo elemento sensitivo –y podríamos incluir aquí la música, incluso la litúrgica– e intelectual que la distraiga de su empeño porque «cualquier cosa [...] la impedirá e inquietará y hará ruido en el profundo silencio que conviene que haya en el alma, según el sentido y el espíritu, para que oiga tan profunda y delicada audicion, que habla Dios al corazón en esta soledad [...], en suma paz y tranquilidad [...]» (*Declaración de la Llama de amor viva*, v. 3, 6)[69]. La contemplación o unión con Dios se encuentra en la cima, donde se realiza el eterno convite entre el Alma y el Esposo[70] «Porque, así como en un convite hay sabor de todos manjares y suavidad de todas las músicas, así el alma en este continuo convite que ya tiene en el pecho de su Esposo, goza de todo deleite y gusta de toda suavidad» (*Declaración del Cántico Espiritual,* canción 20, vv. 4-5)[71]. Juan José Rey ha señalado que Juan de la Cruz se mantuvo fiel durante toda su vida a esta «música callada», negándose a escuchar a los músicos que le proporcionaron sus allegados para distraerlo de los dolores que sufría por su enfermedad[72]. Otra versión cuenta, sin embargo, que los músicos sí que consiguieron tocar durante un buen rato y que el fraile permaneció con los ojos cerrados y actitud serena. Pero cuando acabaron, declaró que todo ese tiempo había tenido su atención puesta en otra música mucho mejor[73]. Rey también señala la existencia de un grabado de Johann Melchior Gutwein sobre un dibujo de I. A. Bergmiller en el que se visualiza dicha música a través del tipo iconográfico del ángel músico [fig. 401]. La estampa forma parte de una publicación que recoge las arquitecturas efímeras que decoraban la Iglesia-monasterio del Convento Augustanus en

[68] Ibid., p. 172.
[69] Cruz, J. de la (santo), *Declaración de la Llama de amor viva,* en Rivadeneyra, M. ed., op. cit., p. 234.
[70] En el grabado del *Montecillo de la perfección* realizado por Diego Astor según dibujos de san Juan de la Cruz puede verse como, en la cima, aparece la inscripción IVGE CONVIVIUM. La estampa se publicó en la edición príncipe de las *Obras* del Fraile (1618), en las que no se incluyó todavía el *Cántico*. Para una descripción del grabado y su relación con la música callada, véase Rey, P., op. cit., p. 116.
[71] Cruz, J. de la (santo), *Declaración del Cántico Espiritual,* op. cit., p. 182.
[72] Rey, J. J., op. cit., p. 119. Rey cita la *Declaración del hermano Pedro de San José* y la *Relación de Catalina de San Alberto*, ambos citados a su vez en Jesús Sacramentado, C. de y Niño Jesús, M. del, *Vida y Obras de San Juan de la Cruz,* La Editorial Católica, Madrid, 1960, p. 376.
[73] Rey, J. J., op. cit., p. 119. Cita la *Declaración del padre Bartolomé de San Basilio* en Jesús Sacramentado, C. de, op. cit., p. 376.

Augsburg con motivo del jubileo de 1.726 proclamado por Benedicto XIII para honrar a los restauradores de la Orden san Juan de la Cruz –canonizado ese mismo año− y santa Teresa de Jesús. El aparato escenográfico consistía en un arco triunfal a la entrada de la iglesia, la recreación del monte Carmelo con san Juan de la Cruz en la Gloria, y varias decoraciones para las capillas, ornándose la principal con la pintura de un *«choro musico»* que recreaba la música celestial referida por el santo[74]. Effectivamente, la estampa número 14 muestra al fraile con los ojos cerrados en su lecho de muerte y, sobre él, una nubecilla en la que aparecen Dios Padre con un angelito cantor que sostiene un libro y otro que porta un cordófono frotado con arco. La ilustración queda enmarcada por otros instrumentos –laúd, trompa y un aerófono cónico de lengüeta que recuerda a una chirimía u oboe− que no sabemos si aluden al arte musical o si funcionan como un contrapunto mudo y silencioso de la música humana frente a las armonías del cielo. Una cartela con el texto «Brevi abiturus e vita caelesti recreatur musica S. Ionannes a Cruce» −Habiendo de partir de la breve vida, San Juan de la Cruz se recrea con la música celestial− explica la escena[75]. Sigue a la estampa un elogio en latín en el que se recogen, entre otras ideas, el carácter psicopompo y liberador de la música angélica, su relación con el amor divino y la concepción del santo como cantor e instrumento musical al servicio de Dios. Son todos asuntos que, como ya se ha visto, forman parte de una imagen musical de la santidad construida a través de los siglos, a la que hay que añadir ahora el extremo placer y dolor del éxtasis místico:

«Huc aures,
A saeculi strepitu liberas,
Asserte Philomusi!
Angelicum percepturi Melos,
Auditis?
Caelestis animarum Sponsus Deus
Mox evolaturae in suos Amplexus
Joannis Animae
Sub mediae noctis siltentium
Musicum jubet exhiberi concentum,
Pro more scilicet
Nobilium Amasiorum.
Quid agis Joannes?

[74] Strötter, J., *Apparatus sacri honoris primo carmelitarum discalceatorum parenti seraphicae virginis ac matris Theresiae à Jesu filio primogenito S. Joanni à Cruce post ejus solemnem in Vaticane Colle Apotheosin adornatus A devotissimo filiorum suorum Collegio Augustano,* Antonii Maximilimiani Heiss, Augsburg, 1727, p. 7.

[75] La traducción es de Rey, J. J., op. cit, pp. 119-120. El estudioso también señala que la inscripción forma un cronograma cuyo resultado es 1.591, año de la muerte del religioso. Véase Rey, J.J., op., cit., p. 115.

Tam suaví Melodiâ
In extasin abreptus
à Cruce
Joannis animus
Saltum altissimum fecit
Extra Sensus»[76].

«Discant à Joanne
Non Altum sapere mortales,
Cujus Vitae Tenor perpetuus
Humilitas fuit,
Cujus Passus omnes iban in Crucem.
Tactus à Deo insuper
Gravissimîs morbîs,
Suìque membrana corporis
Descriptas continuò gerens
Praegrandibûs vulnerum notîs
Joannes à Cruce Musicus
Evasit Virtuosissimus.
Carnem pro cheli
Morbíque flagellum pro plectro habens
Totus in Suspiriis fuit & Crucibus,
Amoris nullam, doloris unicam
Fecit Pausam
Cùm suam Deus caepit Musicam.
Ut nempe reciprocîs alternates modulîs
suaviùs ambo concertarent»[77].

A pesar de los esfuerzos de san Juan de la Cruz por describir esa música celestial que nada tenía que ver con la producción musical terrena, las artes visuales siguieron representándola de la manera acostumbrada; es decir: dotando a los ángeles de instrumentos musicales fácilmente identificables por los fieles.

En este capítulo todavía no se ha hablado del arte visual hispanoamericano. Como el lector o lectora imaginará, la iconografía musical en la imagen de los santos y santas resulta especialmente abundante en el arte visual de los Reinos, sobre todo en los ámbitos conventuales, tanto en el caso de las figuras más tradicionales –san José, María Magdalena, el matrimonio místico de las santas Catalina de Alejandría y de Siena, santa Cecilia, san Francisco, santo Domingo...− como los renovadores de las Órdenes religiosas, siendo un excelente aunque tardío ejemplo la *Virgen del Carmen con santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz* del mexicano Juan Rodríguez Juárez (ca. 1.708,

[76] Strötter, J., op. cit., p. 61.
[77] Ibid., pp. 61-62.

Ciudad de México, Museo Nacional de Arte), con ángeles que tocan el laúd, la viola de gamba, el arpa y la vihuela de mano o guitarra [fig. 402]. La influencia de los grabados llegados al Nuevo Mundo resulta, una vez más, innegable. Por ejemplo, el famoso grabado de Wierix sirvió de base para la realización de una *Transverberación de santa Teresa con la Sagrada Familia* de 1.750 atribuida al pintor peruano Marcos Zapata (Philadelphia, colección privada)[78]. Las estampas teresianas europeas del siglo XVII no se limitaban a incluir la música angélica en este episodio, sino que lo hacían extensible a otros como ocurre en la *Aparición de san Pedro de Alcántara a santa Teresa* de Pedro Villafranca y Malagón (1.669). El episodio es narrado brevemente por la propia santa Teresa aunque sin menciones musicales (*Libro de la vida,* 27)[79]. Sin embargo, en el extremo izquierdo del grabado aparece un ángel lautista y un compañero que sostiene un objeto de difícil identificación –¿tal vez un libro de partituras? El grabado sirvió para la realización de un homónimo lienzo datado también en el siglo XVII y conservado hoy en el Museo de Santa Teresa de Arequipa, Perú. Como no podría ser de otra manera, el artista ha transformado al segundo ángel en un cantor que claramente sostiene un libro abierto [fig. 403]. También existen casos en los que la estampa inspiradora carece de música angélica y esta acaba, de todas maneras, siendo incluida en la imagen. Así ocurre en la *Transverberación de santa Teresa* de Juan Rodríguez Juárez (finales del siglo XVII o inicios del XVIII, Ciudad de México, Iglesia del Carmen) que, a pesar de estar inspirada en un conocido grabado de Adriaen Collaert y Cornelius Galle (Amberes, 1.613)[80], contiene un concierto angélico de arpa, corneta renacentista y vihuela de mano. Por otra parte, en el arte colonial también resulta notable la inclusión de música angélica en nuevos episodios como el *Bautismo de san Agustín* [fig. 64], por lo que podría decirse que impera un gusto por enriquecer las imágenes de la santidad y su relación con lo divino con el ceremonial de la música celeste.

Como ya se ha visto, la música fue un elemento clave en la evangelización de Hispanoamérica, tanto por su poder adoctrinante como por su componente afectivo. Teniendo en cuenta este ambiente de entusiasmo musical, no es extraño que la imagen de Rosa de Lima (1.586 – 1.617), monja dominica canonizada en 1.671 como la primera santa del Nuevo Mundo, también cuente en alguna ocasión con las angélicas armonías.

[78] Con ángeles que tocan el laúd, el triángulo y un cordófono frotado con arco apoyado sobre el hombro.
[79] Jesús, T. de (santa), op. cit., pp. 263-264.
[80] La estampa forma parte de una serie de la vida de santa Teresa que tuvieron una gran difusión, conservándose por ejemplo una copia procedente del Convento de San José MM. Carmelitas Descalzas de Medina del Campo en la Fundación Museo de las Ferias.

Santa Rosa imitó durante toda su vida a Catalina de Siena, consagrando su virginidad a Cristo y mortificando su cuerpo continuamente para sentirse más cercana a él, haciendo de ella una mártir moderna. De hecho, uno de los momentos más importantes de su vida fue su matrimonio místico en la Capilla del Rosario cuando estaba orando ante la imagen de la Virgen del Rosario con el Niño. Por ello, no es de extrañar que en los *Desposorios místicos de santa Rosa de Lima* de Gregorio Vásquez (ca. 1.670, Bogotá, Museo de Arte Religioso del Banco de la República) se represente este episodio siguiendo el mismo esquema que el utilizado para la santa sienesa –y también la alejandrina–, incluyendo también la música celestial, en este caso conformada por órgano positivo, vihuela de mano, y dos vihuelas de arco tocadas en posición vertical y horizontal respectivamente [fig. 404]. En una imagen conceptual de *Santa Rosa de Lima* realizada en la misma época por el mismo pintor y conservada en el mismo museo [fig. 405], también se halla bien presente la música de los ángeles, esta vez en forma de canto, corneta, vihuela de arco y viola de gamba. No obstante, esta iconografía musical podría ser mucho más que una simple apropiación de los aspectos musicales de otras santas más antiguas. La tradición atribuye a la santa limeña grandes capacidades como música y compositora, pero para aproximarnos lo más objetivamente a estos aspectos cabe remitirse a las fuentes literarias. Si consultamos la biografía realizada en 1.664 por Leonardo Hansen basada en el proceso remisorial para la canonización de la santa[81], se observan algunas referencias musicales interesantes. Así se dice, por ejemplo, que cuanto entraba en su huertecillo invitando a la naturaleza a alabar al creador, las plantas (*Vitae mirabilis et mors pretiosa,* 12)[82] e incluso los molestos mosquitos (*Vitae mirabilis et mors pretiosa,* 10)[83] se concertaban con ella. La *Vitae* se detiene especialmente en cómo, durante el último año de la vida de Rosa, se le hizo familiar una

[81] Hansen, L., *Vitae mirabilis et mors pretiosa venerabilis Sororis Rosae de S. Maria limensis, ex Tertio Ordine S.P Dominici tertii ordinis, ad sanctissimum D.N Alexandrum VII Pontificem Max...* Typis Nicolai Angeli Tinassii, Roma, 1664. Para la traducción al español se ha utilizado Rocaberti, I. T. de trad. y ed., *Vida admirable, y muerte preciosa, de la venerable Madre Soror Rosa de Santa Maria peruana, en Lima, de la Tercera Orden de Predicadores. Sacada del processo remissorial, hecho con decreto de la santidad de Urbano VIII. Escrita en latin, en impressa en Roma por el M.R.P.M. Fr. Leonardo Hansen provincial de Inglaterra...* Impressor del Santo Tribunal, Valencia, 1665.

[82] *«Et ecce, moveri subitò in euphoniam & concentum ramusculos, collidi frondibus frondes, plaudere omni ex parte streperos soliorum susurros, motitari humiliorum plantularum capita [...] in placidam hymnidici murmuris harmoriam»*. Hansen, L., op. cit., p. 94.

[83] *«[...] nec solum communi hoc tecto fruimur sine hostilitate, sed insuper iidem in decantandis Deo laudibus strenuè pro modulo suo me inuant. [...] illi concentu lenissimo erumpebant in bombos [...] ut credidisses aut chorum aut choreas esse quibos ratio dux praesidere».* Hansen, L., op. cit., p. 77.

avecilla[84] junto con quien entonaba, en admirable orden y armonía, composiciones de su invención como ésta:

> *«Laxa fibras philomela, dulce prome canticum,*
> *Pangat hymnum vox anhela, collaudemus Dominum*
> *Tuum lauda Creatorem: meum ego Salvatorem*
> *Deum utriusque; nostrum collaudabo. Pande rostrum,*
> *Pande guttur cantillando. Alternantes concrepando*
> *Melos demus vocibus»* (*Vitae mirabilis et mors pretiosa,* 12).

De la actividad musical de Rosa se dice además que, en ocasiones, tomaba un instrumento de cuerda −*«citharam»* según el texto latino, «arpa» en la traducción española− que tenía colgado en la pared y que, aunque nadie le había enseñado a tañerlo −*«quàm pulsare nunquam didicerat»*− se acompañaba con él para cantar su amor por Dios, lográndolo incluso cuando el instrumento carecía de cuerdas porque en su interior seguía sonando la música (*Vitae mirabilis et mors pretiosa,* 18)[85]. La monja limeña tuvo una visión en la que Cristo le anunciaba el fin de su vida y quiso visitar su oratorio por última vez, donde su madre le oyó pronunciar –cantar según la traducción al español− dulces versos en honor a santo Domingo (*Vitae mirabilis et mors pretiosa,* 28)[86]. Pero es en el momento de su muerte cuando aparece la música y la danza circular de los ángeles, que aquí tienen un carácter festivo y nupcial:

> *«Una praesentium ut viderat exspriantis Rosae grabatum numerosa Angelorum corona circumdari, ita notavit iam circa defunctae feretrum eosdem alternate concetu festivissimè tripudiare»* (*Vitae mirabilis et mors pretiosa,* 29).

---

[84] *«Confestim avicula tractu vocis lenissimo inchoabat argutulam cantilenam, ac sensim vocalior assurfebat in epiphonema, multisque; flexibus sinuosam absoluens Oden, Virgini cedebat vicem. Tacenti aviculae succedebat Rosa, ac voce quae praestabat tinnula suavissimaque, prosequebatur Divinas laudes ingenio ad miraculum foecundo ac prompto: Mox conticescente Rosa ex abrupto carme suum. resumebat avicula, duplicabat intercisionum minutias, tremulis arteriolis volubilis confundebat accentûs, deprimebat, elevabat, torquebat facillimas lubricae voculae argutias, & repente velut ad pausae signum interquiescebat. Subintrabat continuò aemula vox Rosae, instaurabat iubilum [...]. Ita in Dei laudibus alternabat Rosa & avicula, idque; non perfunctiorè, sed integro labentis horae spatio, tanta lege ac ordine, ut canente avicula ne quidem mutiret Rosa, & vicissim Rosâ modulante avicula attentisssima nec pipiret».* Hansen, L., op. cit., p. 95.

[85] *«Subinde non invenis modum quo sibi inter hos fervores aut temperaret aut satisfacteret, citharam (quàm pulsare nunquam didicerat) arripiebat de proximo pariete fortè pendulam, tactuque chordarum moderabatur impetum vocis, suaviter cantillando faucii querimonias amoris, ut omni ritu gestuque fese dilecto suo ostentaret amantem. Contigit aliquando citharae omnes deesse chordas, nihilominùs Rosa citharizabat, intenta magis interiùs sonanti decachordo psalterio cum cantico».* Hansen, L., op. cit., p. 142.

[86] *«[...] audiit que filiam arguto fluidorum rhythmorum iubilo blandientem sancto Patri Dominico [...]».* Hansen, L., op. cit., p. 243.

> [Fueron vistos de una persona de virtud muchos Angeles con tripudio, gozo, y canto alrededor de su camilla][87].

De hecho, tras su muerte se infundió a todos los presentes un extraordinario espíritu de alegría y gozo tan intenso que durante toda la noche las devotas mujeres que la rodeaban estuvieron cantando alrededor de su cuerpo movidas por el júbilo que sentían (*Vitae mirabilis et mors pretiosa,* 29). Así mismo, se dice que en todo el reino del Perú se celebraron públicas fiestas con luminarias, vuelo de campanas y cantos (*Vitae mirabilis et mors pretiosa,* 30). Como bien señala Frank Graziano, en la *Vitae*, la dolorosa agonía y muerte de la monja limeña es vista como un preludio de sus bodas celestiales y como tales son festejadas con música en la tierra y en el cielo[88]. Así pues, la música angélica remite aquí a la tradición literaria y visual, al tiempo que adquiere nuevas connotaciones derivadas de una concepción moderna del martirio cristiano católico en el que la vida no se pierde en la defensa la fe sino por la mortificación y aniquilación del propio ser por el supremo amor a Dios, el divino Esposo. Por supuesto, es difícil saber hasta qué punto estas ideas fluctúan cuando se representa la música celestial en pintura, escultura o grabado. No obstante, todo parece indicar que durante el siglo XVII y XVIII, la música angélica aparece estrechamente asociada a la imagen de la santidad, a la promoción de las Órdenes religiosas, a su papel defensor de la doctrina católica en los reinos hispanoamericanos y a su relación privilegiada con Dios. Un buen resumen de todo ello es un lienzo anónimo del siglo XVIII conservado en la Casa de Ejercicios de Santa Rosa en Lima y en el que puede leerse la inscripción «Presenta S. Domingo a Dios por medio de Maria Santissima, á la Virgen Rosa, como fragante fruto de su Religion Dominicana» aunque sería más acertado decir como primer fruto de la santidad de las Indias [fig. 406]. En ella, el santo medieval Domingo y la moderna mártir Rosa se encuentran en un jardín de rosales. Santo Domingo alza los ojos al cielo y ofrece una de ellas a la Virgen del Rosario, a Cristo y a Dios Padre, aludiendo así a la santa limeña, quien permanece orante con la vista vuelta hacia el fundador de su Orden. En las alturas celestes tiene lugar un concierto angélico formado por un arpista que toca su instrumento inclinándolo como es habitual en la práctica musical peruana, cantores con un libro abierto, un cordófono frotado con arco y el órgano que es tañido por santa Cecilia. Cabe entender que la promoción de la santidad de las Indias tenía implicaciones

[87] Rocaberti, I. T. de trad. y ed., op. cit., p. 88.
[88] Graziano, F., *Wounds of love. The mystical marriage of saint Rose of Lima*, Oxford University Press, Oxford, 2004, p. 202.

políticas para España similares a las de la defensa de la Inmaculada Concepción ya que le permitía mostrar su influencia sobre el Vaticano y, de esa manera, adquirir una presencia internacional que de otra manera no hubiera sido posible. Esto se observa perfectamente en la pintura *Jesucristo, la Virgen, san José y santo Domingo de Guzmán reciben a Rosa en el Cielo* (1.687, Lima, Colección Barbosa-Stern), aunque en realidad lo hacen en una especie de escenario teatral cuajado de rosas [fig. 407]. Sobre el grupo revolotean los angelillos, tocando dos de ellos la corneta y un pequeño cordófono frotado con arco. Bajo el escenario y en primer plano, se encuentra el escudo coronado de Lima y, a ambos lados, los retratos del papa Clemente X y el rey Carlos II firmando la bula de canonización.

Hasta aquí he intentado ofrecer un panorama general de la presencia de la música angélica en la imagen de la santidad, destacando su desarrollo cronológico desde los aspectos más intelectuales propios de la Edad Media hasta la experiencia física y totalizadora del sentimiento religioso barroco. Para ello se han abordado los casos concretos de la imagen de santa Gertrudis, san Vicente, san Hermenegildo, santa Teresa de Jesús, san Juan de la Cruz y santa Rosa de Lima. No obstante, se ha pasado de puntillas por la figura de otros personajes. A continuación nos centraremos otros santos y santas que, por una u otra razón, se encuentran especialmente relacionados con la representación de las celestes armonías y por ello resulta conveniente tratar su figura en diferentes apartados. Aunque soy consciente de que muchas otras figuras de santidad quedan en el tintero, mi intención es continuar trabajando en este campo de estudio que se ha revelado especialmente fecundo en cuanto a referencias musicales. Así mismo, espero que en el futuro se realicen nuevos estudios que profundicen en las razones de la presencia de la música angélica en su iconografía más allá de la anécdota y el decorativismo.

V.I. MARÍA MAGDALENA: música mundana y música celeste

En los Evangelios canónicos se narra cómo María Magdalena fue una de las personas más cercanas a Cristo, destacando sobre el resto de las otras mujeres al no ser nombrada en relación con otro hombre –no es la madre de Jesús, ni la hermana de Juan, ni la esposa de Cleofás– y aparecer únicamente con su nombre y su lugar de procedencia,

Magdala[89]. Sin embargo, los comentaristas medievales concebían a la Magdalena como una construcción híbrida creada por Gregorio Magno (s. VI-VII) a partir de la confusión de María de Magdala, quien había sido exorcizada por Jesús (Lc 8, 2), con otras mujeres sin nombre que aparecen en la Biblia, concretamente la pecadora de Lucas (Lc 7, 37-38) –de quien adquiere los largos cabellos y el frasco de perfume–, aquella que unge la cabeza de Jesús en los evangelios de Marcos y Mateo (Mc 14, 3-9; Mt 26, 6-13) y María de Betania, relacionada con la vida contemplativa (Lc 10, 38-42) y capaz de conmover a Jesús con sus lágrimas para que resucitara a su hermano Lázaro (Jn 11, 29-36). Entre todas ellas destaca la primera, atribuyéndose, sin criterio alguno –puesto que no aparece en ninguna fuente bíblica–, su falta al adulterio y la prostitución. Se conforma así la imagen de una Magdalena pecadora que se arrepiente y redime a través de su encuentro con Dios, convirtiéndose en una de sus más fieles discípulas. La *Leyenda dorada* (medidados del s. XIII) parece ser la primera fuente conservada donde se relaciona a María Magdalena con la música de los ángeles. El autor dice citar una historia escrita por Hegesipo, un escritor eclesiástico del siglo II, o de Josefo –tal vez Flavio Josefo, historiador romano del s. I. Tras la Ascensión de Cristo, María Magdalena y sus hermanos Marta y Lázaro habrían cruzado milagrosamente el mar en un barco sin velas ni remos hasta desembarcar en Marsella. Allí, en la tierra de Aix-en-Provence, habría evangelizado a la población y realizado varios milagros. Después, se habría retirado al desierto –o a las cercanas colinas de la-Sainte-Baume– en completa soledad durante treinta años en los que:

> «[…] todos los días en los siete tiempos correspondientes a las Horas canónicas, los ángeles la transportaban al cielo para que asistiera a los oficios divinos que allí celebraban los bienaventurados; con sus propios oídos corporales oía ella los cánticos que los gloriosos ejércitos celestiales entonaban» (*Legenda aurea*, cap. 96, 2)[90].

La misma historia se repite tres veces en la *Leyenda dorada* con pequeñas variantes, lo cual es clara muestra de la importancia que ésta había alcanzado a mediados del siglo XIII. La narración, que muestra una cierta confusión entre María Magdalena y María Egipciaca, parece tener su origen en una serie de tradiciones surgidas en Francia, sobre

[89] Para la construcción de la figura de María Magdalena y su imagen conceptual, véase Monzón Pertejo, E., «La evolución de la imagen conceptual de María Magdalena», en Zafra, R. y Azanza, J. J., *Emblemática trascendente. Hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, Anejos de Imago: Revista de Emblemática y Cultura Visual, 1, Sociedad Española de Emblemática, Universidad de Navarra, Pamplona, 2011, pp. 529-539.
[90] Macías, J. M., trad., op. cit., p. 388.

todo a partir de su culto en la abadía de Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay, donde sus reliquias habrían sido transferidas hacia el 880-884 aunque solo a partir del año 1.000 se hizo pública su existencia. Otra de las tradiciones existentes afirmaba que los restos custodiados en Vézelay no habían llegado directamente de Tierra Santa, sino de la abadía de Saint-Maximin, cerca de Aix-en-Provence, donde María Magdalena habría recibido la comunión por última vez de manos de san Maximinus, obispo de Aix-en-Provence[91]. De hecho y para dar mayor veracidad a la historia, en 1.279 se anunció el hallazgo de un sarcófago en la cripta de la abadía que por fuerza había de contener las reliquias de la discípula preferida de Jesús. Y en 1.310-1.314 se compiló una nueva leyenda sobre el descubrimiento de su cuerpo y nuevos milagros[92]. El asunto de la elevación de la Magdalena al cielo por los ángeles (*Iconclass* 11HH(MARY MAGDALENE)361) trascendió a las artes visuales, aunque durante la Edad Media muy pocas veces se representó el carácter musical de la escena. Una de las primeras obras conservadas que aluden a esta historia es el estandarte procesional de la compañía de flagelantes de Borgo del Santo Sepolcro (Toscana) conocido actualmente como *Santa María Magdalena entronizada con ángeles músicos y cuatro encapuchados* de Spinello Aretino (ca. 1.395-1.400, Nueva York, Metropolitan Museum) [fig. 408]. Se trata de una imagen conceptual donde la santa, fácilmente identificada por el tarro de perfume, sostiene con una de sus manos un crucifijo y, entronizada como una nueva Virgen María, se presenta como mediadora para lograr la salvación. Los ángeles músicos tañen muy variados instrumentos: el salterio, la viola da braccio, un doble aerófono de tubo ligeramente cónico provisto de orificios digitales y lengüeta que evoca el aulós de la Antigüedad, la cornamusa, una chirimía o instrumento similar, y el órgano portátil. Las angélicas armonías contrastan con el significado expiatorio de la imagen, ya que los flagelantes de Borgo del San Sepolcro eligieron a María Magdalena para representar su concepto de salvación a través del arrepentimiento y la penitencia. A finales del siglo XV hallamos una curiosa representación en la Iglesia de Santa Maria Maddalena en Cusiano, Trento. Se trata de los frescos del muro sureste del ábside, atribuidos a Giovanni y Battista Baschenis (ca. 1.475-1.495), quienes realizaron un ciclo narrativo

[91] Ferrari-Bassi, E., «The narrative about saint Mary Magdalene in the Church of Cusiano, Italy», *Music in Art*, 32 (2007), p. 104.

[92] Véase ibid. Otra tradición incluso considera a Maximin como uno de los discípulos de Jesús y compañero de viaje de la Magdalena hasta Marsella, donde posteriormente adquiriría su dignidad episcopal. Véase Battistini, R., «I dipinti murali», en Volpe, G. ed., *La Chiesa di San Domenico a Fano dalle origini all'utimo ristauro*, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, Fano, 2007, p. 73.

sobre la leyenda provenzal de la Magdalena[93]. En una de las pinturas se observa a la Magdalena ascendida por los ángeles y, en el recuadro contiguo, al sacerdote ermitaño que pudo escuchar la música celestial que sonaba para la santa (*Legenda aurea*, 96, 2). En este caso los ángeles tañen una chirimía, una bombarda y un rabel [fig. 409]. Se conservan al menos un par de imágenes en los que la elevación de la Magdalena queda acompañada por la música angélica. Es el caso de una *Ascensión de la Magdalena* pintada por un anónimo maestro sienés hacia finales del siglo XIV que hoy se encuentra en la Abadía de Hautecombe en Saboya. Aquí las angélicas armonías son representadas por ángeles que tañen sus instrumentos –viola da braccio, chirimía y un aerófono doble– cerca de los oídos de la santa[94]. La otra obra que nos ocupa es un fresco realizado por Ottaviano Nelli y su taller hacia 1.428-1.432 para la Iglesia de San Domenico en Fano, región de Le Marche –hoy convertida en museo pictórico. El fresco, dividido en dos registros, representa en la parte superior la llegada a Marsella de Magdalena y sus compañeros y, en la parte inferior, su asunción a los cielos acompañada de dos ángeles músicos que tañen un órgano y un arpa portátiles, presenciando el milagro un santo tonsurado [fig. 410]. El episodio angélico-musical vivido por María Magdalena debió de ser importante en la Edad Media porque, en cierta manera, funcionaba como el elemento que confirmaba la salvación definitiva del alma de la pecadora redimida. Este sentido salvífico también se observa también en uno de sus milagros *post-mortem* recogidos por la *Leyenda dorada.* Un clérigo de Flandes que había cometido multitud de pecados pero seguía siendo muy devoto de la Magdalena visitó su sepulcro. Estando allí, se quedó adormilado y, en ese estado se le apareció la santa llevada por dos ángeles, quien le animó a hacer penitencia. Tras la visión, el clérigo renunció como ella al mundo e inmediatamente ingresó en un monasterio, siendo un modelo de intachable para sus compañeros. Cuando expiró, los monjes:

> «vieron como Santa María Magdalena, rodeada de ángeles, se colocaba ante el lecho mortuorio, tomaba en sus manos su alma que presentaba la forma de una paloma blanca y, entre cánticos de los celestiales espíritus que la acompañaban, la llevaba al cielo» (*Legenda aurea*, 96, 10)[95].

[93] Para la completa descripción del ciclo y la atención a sus aspectos musicales, véase Ferrari-Barassi, E., «The narrative about saint Mary Magdalene in the Church of Cusiano, Italy», op. cit., pp. 108-110.
[94] Imagen reproducida en Slim, H. C., «Mary Magdalene, musician and dancer», *Early music*, 8, n. 4 (1980), pp. 461-462, fig. 2 y 3.
[95] Macías, J. M. trad., op. cit., pp. 391-392.

Curiosamente, este episodio contrasta con otra tradición iconográfica que se desarrolló hacia el siglo XVI en la que se representa el estilo frívolo y mundano de su vida anterior, incluyéndose en ocasiones la música. Como han señalado H. Colin Slim[96], no son pocas las obras de escuela flamenca que muestran a María Magdalena como música o bailarina. Tal vez la más famosa sea *La Danza de la Magdalena*, un grabado realizado en 1.519 por Lucas van Leyden (Nueva York, Metropolitan Museum, accession number 41.1.30) [fig. 411]. En él se representa su vida como cortesana antes de su conversión, rodeada de parejas que pasean, conversan y descansan en sus juegos amorosos. Ella misma es acompañada por un elegante personaje masculino y se recoge la falda en un gesto que se ha interpretado como un inicio de danza, ya que tras ellos dos músicos tocan el tambor y la flauta travesera o pífano, instrumentos idóneos para proporcionar la música del baile[97]. La pareja parece ser reprendida por un folle o loco que surge del extremo izquierdo. Justo detrás, la Magdalena participa en una partida de caza, escena identificada por dos personajes que soplan el cuerno y que vuelve a remitir a su vida de placeres profanos. Pero más al fondo se observan la colina de la Sainte-Baume y la diminuta figura de María Magdalena asunta al cielo por los ángeles. Excepto en la escena de la elevación, su cabeza es destacada por un halo, tal vez para diferenciarla del resto de figuras[98]. Sin embargo, este hecho ha hecho que algunos estudiosos se planteen la posibilidad de que la imagen se refiera a su vida después de la conversión, en concreto a su actividad evangelizadora[99]. Liesen Nolan ofrece una extensa interpretación del grabado contextualizándolo en el ambiente de intensa discusión respecto a la figura de María Magdalena vivido en Europa entre 1.517 y 1.521[100]. La controversia inició con el tratado *De Maria Magdalena* escrito por Jacques Lefèvre d'Etaples y publicado por primera vez en 1.517[101]. En él, Lefèvre negaba la unidad de la Magdalena, demasiado contradictoria para no ser fruto de una excesiva exégesis medieval, y proponía separar su identidad en las tres mujeres que aparecían en los evangelios. Siguieron a éste otros escritos que rechazaban o apoyaban esta idea hasta

[96] Slim, H. C., «Mary Magdalene, musician and dancer», op. cit., pp. 460-473.
[97] Ferrari-Barassi, E., «The narrative about saint Mary Magdalene in the Church of Cusiano, Italy», op. cit., p. 106.
[98] Ibid.
[99] Para una discusión al respecto, véase Slim, H. C., «Mary Magdalene, musician and dancer», op. cit., p. 462-465 y Ferrari-Bassi, E., «The narrative about saint Mary Magdalene in the Church of Cusiano, Italy», op. cit., p. 106.
[100] Nolan, L., «Is she dancing? A new reading of Lucas van Leyden's Dance of the Magdalene of 1519», en Holloway, J. B. et alii (ed.), *Equally in God's image. Women in the Middle Ages*, Peter Lang, New York, 1990, pp. 223-250.
[101] Lefèvre d'Etaples, J., *De Maria Magdalena, et triduo Christi et ex tribus una Maria disceptatio*, Henri Stepahni, Paris, 1517.

que en 1.521, la universidad de teología de París prohibió el libro de Lefèvre[102]. Según Nolan, van Leyden deconstruye la imagen de María Magdalena en varias escenas, al tiempo que ofrece una continuidad entre ellas que trasciende el tiempo y el espacio, unificando a través del enorme halo de la Magdalena danzante a la pecadora mundana y a la futura santa[103]. Finalmente, Nolan es partidaria de interpretar la estampa como el inicio de la predicación de María Magdalena a los paganos de Marsella, siendo su solícito acompañante su propio hermano, Lázaro, quien pronto se convertiría en el primer obispo de la región[104]. Por otra parte y a nivel formal, la estudiosa observa que van Leyden debió inspirarse en algunas de las miniaturas realizadas por Godefroy le Batave que decoran el manuscrito de la *Vie de la Magdalène*, producido por el escritor Francis du Moulin para la corte de Francisco I de Francia para conmemorar el peregrinaje de los reyes a la Sainte-Baume en 1.516 (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 24.955)[105]. Efectivamente, la miniatura del folio 9r muestra a María Magdalena con su pareja de baile, danzando al ritmo de un tambor y un pífano que aparecen en el fondo. La inscripción que circunda la imagen no deja lugar a duda sobre a la presencia de la música y la danza como estimulantes del deseo: «ENERVANT ANIMOS CYTHARAE CANTUSQUE LIRAEQUE ET VOX ET NUMERIS BRACHIA MOTA SUIS». El texto que precede la ilustración intenta armonizar la imagen profana y sacra de la Magdalena diciendo que la pobre joven se sentía decepcionada aunque amaba a los hijos de los hombres y danzaba con ellos, pues todavía no había conocido Jesús. Así como ella superaba en belleza a todas las mujeres de su tiempo, se enamoró perfectamente del más perfecto de todos los hombres, el hijo de Dios, que sobrepasaba en belleza a todas las criaturas. Para explicar el ambiente de lujo cortesano en el que se mueve la Magdalena, cabe remitirse una vez más a la *Leyenda dorada*, pues en ella se dice que la joven y sus hermanos pertenecían a una familia descendiente de reyes. De hecho, al morir sus padres, le legaron como herencia el castillo de Magdalo, situado cerca de Betania, y Magdalena se vio arrastrada por una vida de placeres y vicios.

[102] Para la relación de los diferentes tratados, véase Chaves, P., *Libro de la vida y conversión de santa María Magdalena* en la edición de Alandro, J. ed., *Pedro de Chaves. Libro de la vida y conversión de santa María Magdalena,* L'Abadia de Montserrat, 2009, pp. 63-64, n. al p. 43 y 43. Para conocer con mayor detalle la polémica en torno a la figura de la Magdalena durante estos años, véase Porrer, S. M., *Jacques Lefèvre d'Etaples and the three Maries debates,* Libraire Droz, Genève, 2009, pp. 17-154.
[103] Nolan, L., op. cit., p. 236.
[104] Ibid., p. 473.
[105] Ibid., p. 236. Un completo análisis del manuscrito y su contexto cultural ha sido realizado por Barbara Jean Johnston en su tesis doctoral Johnston, B. J., *Sacred kingship and royal patronage in the Vie de la Magdalene: pilmigrage, politics, passion plays, and the life of Louise of Savoy,* Neuman, R. N. (dir.), Departament of Art History, Florida State University, 19/05/2005, 2007.

Volviendo al manuscrito, éste también incluye los episodios de su leyenda provenzal e incluso la imagen de su elevación por los ángeles, pero nada se dice de la música celestial que la santa escuchaba allí. No obstante, el manuscrito incluye en su folio 104r el poema conocido como *Dulcis amica Dei* atribuido Francesco Petrarca que el poeta habría escrito hacia 1.330 cuando visitó como peregrino la abadía de Saint-Maximin-la-Sainte-Baume, cuyos últimos versos sí que recogen las angélicas armonías:

> «*Angelicis septemque die subuecta per horas,*
> *Coelestes audire choros alterna canente carmina,*
> *Corporeo de carcere digna fuisti*» (*Dulcis amica Dei*, vv. 34-36).

H. Colin Slim también ha señalado la existencia de Magdalenas que producen su propia música en la pintura flamenca, tañendo el laúd o, con menos frecuencia, el clavicordio. En el caso de las lautistas se incluye la partitura, normalmente fragmentos legibles que se corresponden con piezas bien conocidas en la época, lo que evidencia una interpretación culta y "a la moda". No por caso, suele tratarse de *chansons* relacionadas con la *basse-dance* francesas, una danza cortesana muy popular especialmente cultivada en la corte de Borgoña[106]. Muchas de estas pinturas fueron producidas por el llamado Maestro de las Medias Figuras y su círculo hacia 1.520-1.530. Citemos por ejemplo *María Magdalena cantando con un laúd* (ca. 1.530, Róterdam, Museum Boijmans van Beunigen) [fig. 412] y *Joven tocando un clavicordio* (ca. 1.530, Poznán, Muzeum Narodowe). Como puede observarse, estas imágenes remiten totalmente al gusto por la práctica musical y a la circulación de partituras en los ambientes burgueses de la época, siendo el frasco de perfume el único elemento que identifica a la intérprete como María Magdalena. Obras como éstas se sitúan entre lo sacro y lo profano sin que exista una contradicción, ya que incluso los textos de las partituras, de temática amorosa, pueden ser interpretados como signo de su afecto hacia Jesús. Estas representaciones difieren mucho de otra imagen musical cultivada por artistas cercanos a Pieter Coecke van Aelst que se hizo muy popular en los mismos ambientes: una *vanitas* consistente en una mujer vestida ricamente que toca el laúd mientras un hombre barbado le muestra un espejo en el cual se refleja una calavera, aludiendo a la caducidad de los placeres del mundo. Actualmente circulan numerosas versiones por el mercado del arte, algunas con inscripciones moralizantes. Por suerte al menos una de ellas se encuentra en un museo

[106] Slim ofrece una lista de las danzas identificadas en Slim, H. C., «Mary Magdalene, musician and dancer», op. cit., p. 469.

(*Vanitas con una mujer tocando un laúd y un hombre sosteniendo un cráneo y un espejo,* ca. 1.525-1.530, Utrecht, Museum Catharijneconvent). Al no aparecer en ellas el jarro de perfume, queda claro que la joven lautista no es María Magdalena, aunque la imagen resulta útil para aproximarse al significado moral de las imágenes musicales de la santa y cómo en ellas la música profana es transformada y sublimada gracias al amor divino. Pero a veces esto no es suficiente. Una anónima pintura flamenca cercana a Bernard van Orely la representa después de su conversión, mostrándola totalmente concentrada en la lectura de un libro de oraciones (*María Magdalena*, ca. 1.530, Derbyshire, Chatsworth House, Biblioteca)[107]. Sobre la mesa que tiene delante de ella, queda un libro de música abierto y, apoyado en éste, una caja de laúd puesta boca abajo. El fragmento de partitura visible es legible y ha sido estudiada con gran detalle por Slim. Es una composición vocal pensada para ser acompañada por un laúd de seis órdenes, escribiéndose la tablatura según el sistema de letras francés[108]. La canción es identificada en la izquierda del folio con el título *O waerde mont,* posiblemente obra de Jean Molinet († 1.507). Se trata, como ocurre cas siempre en estas imágenes, de una composición muy popular de tema amoroso asociada a la danza[109]. Solo figuran el tenor y el bajo, echándose en falta la voz *superius,* posiblemente porque la Magdalena, absorta en el texto y con los labios muy juntos, ya no canta[110]; una metáfora musical del abandono de su antiguo estilo de vida mundano.

Esta relación de la Magdalena con la música también las hallamos en los dramas sacros, los cuales a su vez debieron ejercer una notable influencia sobre las artes visuales. Según las escrituras, María Magdalena es la primera persona a la que se aparece Jesús resucitado, quien le manda dar testimonio a los apóstoles, convirtiéndose así en la primera transmisora del mensaje crístico (Jn 20, 14-17; Mc 16, 9-10; Mt 28, 8-10). Los Evangelios difieren sobre si fue ella sola quien halló el sepulcro vacío y conversó con los ángeles que lo guardaban (Jn 20, 11-13), si lo hizo con otra mujer también llamada María (Mt 28, 1-7), o si fueron tres las mujeres que presenciaron el hecho (Mc 16, 1-7; Lc 24, 1-10), conociéndose posteriormente el grupo como las Tres Marías. Como ya se vio en el primer capítulo, el diálogo establecido entre los ángeles y las Santas Mujeres

[107] Imagen reproducida en ibid., p. 160.
[108] Slim, H. C., «Instrumental versions, c. 1515-1544, of a late-fifteenth-century flemish chanson, O Waerde Mont», en Fenlon, I., *Music in medieval and early Modern Europe: patronage, sources and texts,* Cambridge University Press, Cambridge, 1981, p. 133.
[109] Ibid., p. 144.
[110] Ibid., pp. 136 y 144-145.

iniciado con el *Quem queritis in sepulcro?* pasó a formar parte de un tropo de la liturgia de Pascua al que seguía un coro de Aleluyas y, hacia el siglo X, se convirtió en el primer drama litúrgico, conocido como la *Visitatio sepulchri,* en el que ya aparecen acotaciones gestuales y escénicas[111]. Pero los dramas sacros que se desarrollaron posteriormente sobre la figura de la Magdalena se centraron especialmente en su vida mundana, con representaciones de canto, danza e interpretación musical que resultaban idóneas para una puesta en escena. El contraste entre las vanidades de la joven y su posterior conversión contribuyen, así mismo, a construir el germen del tema de la *Vanitas*[112]. Un ejemplo temprano se encuentra en el llamado *Codex Buranus*, manuscrito del 1.220-1.230 hallado en la abadía Benediktbeurn actualmente conservado en la Bayerische Staatsbibliothek, en Munich (Clm 4660). Aunque el *Codex Buranus* es famoso por contener una serie de cantos goliardescos conocidos como *Carmina Burana*, incluye también siete dramas sacros[113], tal vez compuestos en el siglo precedente[114]. El que nos interesa aquí es la *Passio,* también llamada *Ludus de Passione* u Obra Sobre la Pasión[115]. En él, tras entrar triunfalmente en Jerusalén, Jesús es invitado a cenar por el fariseo. Es entonces cuando entra en escena María Magdalena, quien interpreta una canción goliardesca –es decir, profana– donde describe los placeres de su vida mundana:

> *«Mundi delectatio dulcis est et grata,*
> *eius conversatio, suavis et ornata.*
> *Mundi sunt delicie quibus estuare*
> *vol, nec lasciviam eius devitare*
> *Pro mundano gaudio vitam terminabo,*
> *bonis temporalibus ego militabo;*
> *nil curans de ceteris, corpus procurabo –*
> *variis coloribus illud perornabo»* (*Ludus de Passione,* 4, vv. 42-49).
>
> [El placer mundano es dulce y agradable. Su trato es suave y lleno de gracia. Son esos deleites mundanos con los que quiero arder en deseos y no esquivar su voluptuosidad. Mi vida llegará a su fin en medio de esa alegría mundana. Militaré

[111] Algunos de sus aspectos musicales han sido estudiados en Tamarit, R., *Maria Magdalena, Ecce Mulier. Música, plor i èxtasi en l'adveniment del Barroc,* Arola Editors, Tarragona, 2010, pp.106-107.
[112] Tamarit, R., op. cit., pp. 108-109.
[113] Dronke, P. trad. y ed., *Nine Medieval Latin plays,* Cambridge University Press, Cambridge, 2008, p. 200 y ss.
[114] Castro, E. trad. y ed., *Dramas escolares y latinos* (siglos XII y XIII), Akal, Madrid, 2001, p. 266. Sin embargo, Peter Dronke considera que algunos de ellos, como la *Passio,* fueron compuestos hacia el 1.250. Dronke, P., op. cit., p. 196.
[115] Texto latino consultado en Dronke, P. op. cit, pp. 200 y ss. Traducción española de Castro, E. de, op. cit., pp. 229 y ss.

> en las filas de las cosas buenas del momento. Cuidaré mi cuerpo sin preocuparme de nada más y lo embelleceré con colores diversos][116].

Seguidamente, Magdalena, acompañada de otras muchachas, mantiene un diálogo con el vendedor de perfumes para que éste le venda ungüentos y afeites con los que engalanarse y enamorar a los hombres. Después, la joven se retira a dormir, momento en el que aparece un ángel que, cantando, le anuncia la llegada de Cristo a la ciudad:

> *«O Maria Magdalena, nova tibi nuntio.*
> *Simonis hospitio hic sedens convivatur*
> *Jesus ille Nazarenus gratia, virtute plenus,*
> *Qui relaxat peccata populi;*
> *Hunc turbae confitentur salvatorem seculi»* (*Ludus de Passione*, 5, vv. 74-78).
>
> [¡Oh, María Magdalena!, traigo nuevas para ti. En la casa de Simón está sentado a la mesa el famoso Jesús Nazareno, lleno de gracia y poder, que redime al pueblo de sus pecados. La muchedumbre le proclama como Salvador del Mundo][117].

Habiendo transmitido su mensaje, el ángel se oculta, significando así el final del sueño y la llegada del día. María Magdalena se levanta cantando de nuevo las delicias de su vida. Será necesario que el episodio se repita dos veces más para que Magdalena se alce lamentándose por sus pecados, cantando:

> *«Heu! Vita praeterita! Vita plena malis!*
> *Fluxus turpidinis, fons exitialis!*
> *Heu! quid agam misera plena peccatorum,*
> *Quae polluta polleo sorde vitiorum»* (*Ludus de Passione*, 5, vv. 98-101).
>
> [Ay, vida pasada!, llena de equivocaciones, río de deshonra y fuente de daño. ¡Ay!, ¿qué voy a hacer, mísera de mí, llena de pecados, que, manchada, sé mucho de la inmundicia del vicio?][118].

Consolada por el ángel, quien le ofrece la posibilidad de redimirse −*«dico tibi, gaudium est angelis Dei super una peccatrice poenitentiam agente»* (Luc 15, 10)− la Magdalena cambia sus vestiduras seculares por un negro manto y se encamina hacia el vendedor de perfumes, pero esta vez para comprar un ungüento con el que se dirige a honrar a Jesús para que la sane de sus vicios, cantando y ofreciendo su llanto y los lamentos de su corazón. Las acotaciones escénicas de esta *Passio* muestran especial cuidado en indicar

[116] Castro, E. trad y ed., op. cit., p. 299.
[117] Ibid., p. 300.
[118] Ibid., p. 301.

el carácter canoro de las intervenciones de María Magdalena y el ángel y, durante su conversión en presencia de Jesús, se usan las expresiones «*cantando flendo*» y «*lacrimando cantans*», lo que indica un canto que se mezcla con las lágrimas. De esta manera, tanto la vestimenta como la música contribuyen a visualizar el profundo cambio espiritual operado en el personaje, siendo el principal motor de dicho cambio el ángel cantor que se le aparece tres veces en sueños. Dramas sacros como éste son importantes para comprender la construcción del personaje, ya que ejercieron una gran influencia sobre las artes visuales y, seguramente, sobre el pensamiento de la época, pues resultaban más inteligibles que las misas, sobre todo si, como es el caso de la *Passio,* incluían fragmentos en la lengua vernácula. Peter V. Loewen ha señalado que este recurso de mostrar la transformación de la Magdalena a través de la música y los textos que el personaje canta –el paso de ligeras melodías de danza a las canciones penitenciales–, persiste e incluso se intensifica en el repertorio alemán de los siglos XV y XVI[119]. H. Colin Slim ofrece otros interesantes ejemplos alemanes, franceses e ingleses donde María Magdalena danza antes de su conversión[120]. Así mismo, cita un caso en el que el laúd también se encuentra presente: en una *moralité* francesa de inicios del siglo XVI –probablemente un fragmento de un drama sacro más amplio–, la joven ha desaparecido de su casa y su hermana Marta, enferma, envía a Lázaro o a sus criados buscarla, quienes la encuentran tocando el laúd[121]. Así, pues, hasta el siglo XVI las representaciones religiosas de María Magdalena se centran esencialmente en su conversión y en el anuncio de la resurrección de Cristo. Ello no quiere decir que se desconociera los episodios pertenecientes a su leyenda provenzal, incluyendo la audición de las celestes armonías. Así, en el *Lamentation of Mary Magdalene,* un largo poema inglés de finales de siglo XV que ha sido atribuido durante mucho tiempo a

[119] Loewen, P. V., «Mary Magdalene converts her vanities through song. Signs of Franciscan Spirituality and preaching in late-Medieval German drama», en Loewen, P. V y Waugh, R., *Mary Magdalene in Medieval Culture. Conflicted Roles,* Routledge, New York, 2014, pp. 181-207. Loewe cita el *Alsfeder Passionspiel,* el *Erlauer Osterspiel* y el *Erlauer Magdalenenspiel.* Rosa Tamarit incluso menciona como, en algunos casos, este juego mundano de seducción a través de la música impregna incluso las escenas más sagradas: en el caso del *Osterspiel* de Tréveris (s. XIV), cuando Jesús conoce a María Magdalena, se dirige a ella galantemente en lengua vulgar, mientras que ella le responde cantando sobre un texto en latin del evangelio de san Juan, secuencia que prácticamente copia el *Osterspiel* de Innsbruck. Tamarit, R., op. cit., p. 109.

[120] Slim, H. C., «Mary Magdalene, musician and dancer», op. cit., pp. 462 y 464. Slim cita un drama de san Gallo (ca. 1.300), otros drama de Donaueschingen (ca. 1.480) el *Mystère de la Passion* de Jean Michel (1.486), el drama de la Pasión de Frankfurt (1.493) y un drama sacro inglés del llamado ciclo de Digby (finales del s. XV). El *Mystère de la Passion* indica expresamente que, debido al carácter mundano del personaje, la Magdalena puede aparecer cantando cualquier melodía.

[121] Slim, H. C., «Mary Magdalene, musician and dancer», op. cit., p. 465.

Geoffrey Chaucer, la Magdalena, desesperada por la muerte de su amado Jesús, dice no encontrar consuelo ni siquiera en la música de los ángeles:

> *«The joy excellent of blissed paradise,*
> *May me, alas! in no wise comforte,*
> *Song of angel nothing may me suffise,*
> *As in min harte now to make disporte [...]»*
> (*Lamentation of Mary Magdalene*, vv. 295-298).

Así pues, durante la baja Edad Media y el Renacimiento la música forma, de alguna manera, parte de la imagen de María Magdalena y no necesariamente se haya en contradicción con su santidad. Ambos aspectos se conjugan perfectamente en el *Libro de la vida y conversión de santa María Magdalena* que Fray Pedro de Chaves, monje dominico de la abadía de Montserrat, publicó en 1.549 en Barcelona[122]. Se trata de una obra excepcional en la que la Magdalena adquiere un papel de gran importancia en la historia de la salvación, al ser redentora de Eva como pecadora y como mujer; una redención que se observa en todos los rasgos de su personalidad:

> «su felicidad era antes banquetes y bayles; agora estando los otros comiendo, ella les da musica con sus lagrimas y suspiros. Oh! trueque y mudamiento bienaventurado. Oh! dichosas lagrimas, dichoso ungüento, y besos de dulcissimo sabor, pues tan presto se ganó con ello tanta abundancia de gracia, y premio de vida eterna» (*Libro de la vida y conversión de santa María Magdalena*, primera parte, cap. 5)[123].

Esta idea concuerda perfectamente con la audición de la música celestial en el final de su vida, un hecho que es narrado por «[...] la historia eclesiastica, y otros muchos que escriven sobre esto». Pues, para que el amoroso testimonio de fe de la Magdalena fuera conocido por todos, quiso Dios que su elevación fuera contemplada por un sacerdote de la siguiente manera:

> «Acaescio, pues, que aquel año que esta gloriosa sancta havia de salir desta vida [...] como una noche estuviesse en oracion, vido con sus ojos corporales como los angeles subian de tierra en alto un cuerpo muy resplandeciente, y como allií celebravan el oficio de los maytines con vozes celestiales, cantando hymnos y psalmos con muy suave melodia, de lo qual muy espantado aquel siervo de Dios

[122] Chaves, Fr. P. de, *Libro de la vida y conversion de Sancta Maria Magdalena, y de la alta perfection a que subio despues de convertida*, Pedro Mompezat, Barcelona, 1549. El tratado ha sido publicado por Alandro, J. ed., op. cit.
[123] Chaves, Fr. P. de, op. cit., p. 25v.

> [...] estuvo atento, y vido como al cabo de un espacio havian tornado a abaxar aquel cuerpo que havian subido. Salido que fue el luzero de la mañana, [...] vido como por la misma manera tornaron a levantar en alto a esta bienaventurada muger, aunque el no sabía que fuesse ella, y como cantavan el officio de prima, dando alabança a Dios con inenarrable alegria, y visto como llevan la orden que tiene la sancta yglesia en cantar siete vezes alabanças al Señor, espero hasta ora de tercia, y vido lo mismo, y por semejante manera sexta, nona, visperas y completas» (*Libro de la vida y conversión de santa María Magdalena*, cuarta parte, cap. 14)[124].

El sacerdote, queriendo saber la razón de tal prodigio, decide subir a la montaña. Después de rogar a Dios, finalmente se encuentra con María Magdalena quien, tras resumirle su historia de pecado y conversión, le pide que anuncie al obispo Maximino su llegada a la iglesia el domingo a maytines para recibir la comunión y después subir a la Gloria para reinar junto a Cristo en el lugar que él le había preparado desde el inicio de los tiempos. Tras comulgar «su anima fue llevada de los angeles, delante de su amado Christo, con cantos de suave melodia, donde fue recibida del padre eterno, como amadora y servidora de su hijo»[125]. Fray Pedro Chaves no se detiene ahí y continúa describiendo, siempre en el mismo capítulo, su recibimiento en el cielo: «O bienaventurada muger, en cuyo transito el numero de los sanctos canta cantares de alegria. El choro de los angeles salen con vozes de dulce melodia a recibirla. El exercito de las virtudes celestiales occurren haziendo dia festival [...]»[126]. Aprovecha el religioso el final del libro para contraponer los deseos y bienes mundanos a las delicias eternas del paraíso celeste también en término musicales: «¿Quieres gozar de melodía? Allí nunca cessan de cantar los ángeles y sanctos alabando a Dios?»[127].

Tras el Concilio de Trento, María Magdalena conoce una renovada fortuna convirtiéndose en una de las figuras preferidas por la Contrarreforma católica, ya que daba pie a representar el sacramento de la penitencia. Las lágrimas y los suspiros de la pecadora se extienden más allá del momento de su conversión y se convierten en el *topos* preferido de su imagen poética y de su representación dramático-musical[128]. Estos

[124] Ibid., p. 146.
[125] Ibid., p. 148v.
[126] Ibid., p. 149.
[127] Ibid., p. 160.
[128] Rosa Tamarit ha señalado que, en el extenso repertorio de las *Laude* publicadas por la Congregación del Oratorio de san Flippo Neri y otras confraternidades de la Roma del siglo XVII, destacan los temas del arrepentimiento, la penitencia, el llanto y el éxtasis como si se tratara de un conjunto de atributos destinados a conformar un modelo de santidad que es aplicado a diferentes santos y santas como Jerónimo, Pedro, María Egipcíaca y María Magdalena. Tamarit, R., op. cit., p. 161.

elementos se fusionan con aspectos seleccionados de su leyenda provenzal. De esta manera, durante el Barroco se la suele representar en su retiro espiritual arrebatada por el llanto, convirtiéndose éste en una experiencia de contacto privilegiado con la divinidad, con la santa todavía en vida. Una de las mejores maneras de visualizar ese éxtasis es a través de su Elevación por los ángeles, los cuales le obsequian con la música que le anticipa la Gloria que tendrá en el cielo una vez abandone este mundo. En 1.563 encontramos ya esta imagen en una *lauda* a cuatro voces escrita por Fra Serafino Razzi: *«Spesso era vistitata / da gli Angeli, e fu in aria alta portata / a sentir le divine melodie, che per le piazze, e vie / Si cantan di Sion»*[129]. En la literatura, la música y el teatro, las angélicas armonías adquieren un papel de gran importancia en la construcción de una imagen de la Magdalena que es, a un mismo tiempo, Venus amorosa, pecadora redimida, mártir del llanto y santa seráfica. En su tesis doctoral, Rosa Tamarit aborda esta relación entre llanto y éxtasis, citando numerosas obras literarias y composiciones musicales del siglo XVII[130]. A continuación me referiré únicamente a una de ellas, mencionada pero no analizada por la estudiosa. Mediante el estudio de este caso concreto, pretendo mostrar las transformaciones experimentadas por la imagen de la Magdalena en cuanto a sus implicaciones musicales y, especialmente, en su relación con la música celestial. En 1.610, el dramaturgo Giovan Battista Andreini, quien en ese momento se encontraba al servicio de los duques de Mantua, publicó en Venecia *La Maddalena*[131]. Se trata de tres largos poemas que, con un lenguaje muy culto salpicado de referencias neoplatónicas y mitológicas, narran la vida de la santa tomando siempre como punto de referencia su conversión. En líneas generales, el primer canto se dedica a su vida anterior y como decide ir al encuentro de Jesús, el segundo a su arrepentimiento y a su vida como discípula de Cristo y el tercero remite a su leyenda provenzal[132]. En todos ellos, son abundantes las menciones de sus suspiros y lágrimas, que adquieren cualidades estéticas y morales –son dulces, preciosas, cálidas– y que llegan a constituir el eje que estructura toda la obra. Estas expresiones visibles y audibles del

[129] Razzi, S., *Santuario di laudi, o vero rime spirituali per le feste di ciaschun santo...*, Bartolommeo Sermartelli e Fratelli, Firenze, 1609, p. 104. La música fue publicada en Razzi, S., *Primo libro delle laudi spirituali di diversi eccellenti e divoti autori...*, Giunti di Firenze, Venezia, 1563, fol. 127.

[130] Tamarit, R., op. cit.

[131] Andreini, G. B. de, *La Maddalena*, Giacomo Ant. Somasco, Venetia, 1610. No señalo las páginas donde se encuentra cada fragmento del texto porque la paginación del volument contiene numerosos errores.

[132] Se incluye aquí un nuevo episodio musical. Como ocurre en la leyenda provenzal, la barca donde viajan María Magdalena y sus hermanos Lázaro y Marta es guiada por un ángel, el cual adquiere aquí también un aspecto canoro: *«[...] Così frà canti, e melodie sonore / Varca in tranquillo mar felici l'hore. / A gli angelici pur canori accenti, / A l'angel, che nocchier vela dispiega / Escon mille delifin dal mar contenti [...]»* (*La Maddalena*, 3, 13-14).

arrepentimiento y la penitencia armonizan perfectamente con la música de los cielos, cuya presencia también es constante desde el inicio de su vida profana hasta su muerte gloriosa. Al inicio, Magdalena es descrita como una diosa del amor ante la cual suspiran sus numerosos admiradores y canta toda la creación aclamándola. Se observa aquí la relación entre los ángeles y los *putti* de la Antigüedad clásica. Su música viene a significar la armonía de las esferas:

> *«Quivi gli Angeli sono à schiere, à schiere*
> *Donzelle tante in vaghe spoglie avvolte;*
> *Le melodie*[133]*, son le canore sfere*
> *Tutte in lodar la Diva lor rivolte;*
> *Colà s'offrono i voti, e le preghiere*
> *Per quetar in amor le doglie molte;*
> *E quì forman gli amanti in rei martiri;*
> *Pioggia di pianto, e vento di sospiri»* (*La Maddalena,* canto primo, 22).

Tras su encuentro con Jesús y la confesión de sus pectados, estos mismos elementos que forman parte de su imagen poética, se transforman en clave penitente: ahora es Magdalena la que no puede reprimir los suspiros y el canto de los ángeles es expresión de la alegría divina por su arrepentimiento, como se ve en los versos de más abajo. Entre otras muchas cosas, la joven pide perdón por haber danzado y cantado junto a sus numerosos amantes (*La Maddalena,* canto secondo, 32)[134]. Seguidamente se deshace de todo aquello que le recuerda a su vida anterior y pisotea e incluso destroza sus instrumentos, que a partir de ahora solo servirán para cantar su amor a Dios.

> *«Apre il labro di rosa, à l'aure invia*
> *Caldo sospiro il peccatore amando;*
> *S'empie d'odor tutta l'area via*
> *Qual se trà i fior và Zefiro spirando;*
> *Poi, con devota, ed alta leggiadria*
> *Vien gli arcani maggior di Dio spiegando:*
> *Ma qual di sfere, od Angeli concento*
> *Ponno il solo adeguar sonoro accento?»* (*La Maddalena,* canto primo, 76).
>
> *«Quinci accordaro à sí gran Donna avanti*
> *Citaredi celesti al suono i carmini;*

[133] En el primer poema la naturaleza también participa de este canto amoroso. Así, se mencionan los sonidos producidos por la vegetación del bosque, los ríos, las fuentes y las aves que entonan *«canzonette da bei musici alati»* (*La Maddalena*, 1, 25 y 26).

[134] *«Perdon Signor, quando in notturno ballo / Calamita fui d'occhi, error de' cori; / E quando là godea senza intervallo / Mille amanti stancare, e mille amori; / Perdon s'il labro già stimai corallo / Mosso al canto frà musici canori [...]».*

Già rimbomban del Ciel gli Echi sonanti,
Cantor il Ciel, cantor già il Mondo parmi;
Quindi hà mentre il suo la loda e i canti;
Voce odi in Ciel, che'ntenerisce i marmi,
Che s'acolti à l'un dir; Chi è Penitente?
E' Maddalena, à l'altro dir si sente» (*La Maddalena*, canto secondo, 59).

«[...] Altri legati in or frà diamanti
Co'l piè calpestre, e'l calpestar l'è gioco;
L'arpe, e le cetre dolci, e risonanti
Spezzate, forman suon flebile, e roco;
E d'amorosi versi i libri eletti
Fur gli strumenti di seguir costretti» (*La Maddalena*, canto secondo, 91).

Por otra parte, es curioso ver cómo, en el momento de su conversión, la música de los cielos contrasta con el grito de Plutón-Lucifer expulsado por los ángeles, quien cae produciendo un estruendo tal que hace enmudecer a todos los demonios del infierno:

«[...] Ei la Donna mirò con occhio bieco,
E battè il dente pel tesor perduto;
Spiego poi le brutt'ali à l'aer cieco
Fatto dal grave duol tremante, e muto;
Poscia gridanto; Ahi, che tradito sono.
Parve la fuga un lampo, il grido un tuono

Ciò detto cadde, e così gran percossa
Diede cadento, che crollonne il Mondo;
Fanne il tuon rimombare Olimpo, ed Ossa,
Che tutt'altro terror fù à quel secondo;
A così gran caduta, à tanta scossa
Ogni spirito d'Averno furibondo
(Di Dio temendo gran flagello atroce)
Tremonne, impallidì, perdè la voce[135]» (*La Maddalena,* canto secondo, 60-61).

En el tercer canto se narra cómo la barca de Magdalena llega a las costas de Marsella en un ambiente musical, acompañado por las melodías de los ángeles y las sirenas como si se tratara de una nueva Venus cristiana:

[135] Sin embargo, justo después, la turba de demonios *«Ulula, stride, si contorce, e piange»* hasta que el rey de los infiernos les manda callar alzando el dedo (*La Maddalena,* canto secondo, 63). Plutón-Lucifer les anima a seguir luchando para entrar victoriosos el Cielo, mencionándose en el poema el sonido de *«rauchi horribili strumenti»* y *«bellico tamburo»* (*La Maddalena*, canto secondo, 71 y 73) que son expresión de la ciega rabia de las criaturas del averno que en vano tratan de volver a atraer a la Magdalena a su causa.

«[...] Così frà canti, e melodie sonore
Varca in tranquillo mar felici l'hore.
A gli angelici pur canori accenti,
A l'angel, che nocchier vela dispiega
Escon mille delfin dal mar contenti [...]» (*La Maddalena*, canto terzo, 13-14).

«Tù Maddalena, tù la sacra, e bella
Venere sè; tú che fra Dee terrene,
Chiamotti il gran Fattor del Cielo stella,
E'l tuo Cipri, è nel Mar di sacre arene;
Il tuo Amor Giesù dolce il Mondo appella;
Gli Angeli amori, e Grazie le sirene [...]» (*La Maddalena*, canto terzo, 13-18).

Finalmente, el poema describe su Elevación a los cielos presenciada por el sacerdote y su muerte de la manera habitual:

«Gli Angeli sette volte havevan costume
D'inalzarla ogni dì quasi à la Luna.
Ov'ella giunta le volanti piume
Brama per gir là vè ogni ben s'aduna;
Là splende sì, che al par del vivo lume
Del Sol, la luce è scolorita, e bruna;
Là si strugge, e vien meno; e là sovente
Da eccelse melodie destar si sente.

Come sposo gentile à cui conteso
Per qualche spazio sia Consorte amata,
Per dimostrar, ch'è del suo amore acceso.
Le fà di canto, e suon dolce ambasciata;
Così Giesù[136] *sposo Divino inteso*
Ne l'Empireo à goder l'Alma beata.
Vuol, ch'ella chiusa nel corporeo velo
Tutta gioisca à l'armonia del Cielo» (*La Maddalena*, canto terzo, 84-85).

«O quanti Angeli alhor fra lieti canti
Accolser l'alma sì pregiata in giro [...]» (*La Maddalena*, canto terzo, 108).

Sabemos que la publicación de *La Maddalena* agradó a la Inquisición o que, al menos, no encontraron en ella nada que fuera en contra de la fe cristiana, tal y como se desprende de la licencia de estampación que aparece al final del libro. Esto nos puede aproximar al cambio experimentado por el personaje, convertido ahora prácticamente en una criatura seráfica que arde en el éxtasis del amor divino. Los tres poemas de

[136] Tras confesar sus pecados a Jesús, éste le perdona diciendo–*«Tien le mie voci, e non peccar: va in pace»*. En este momento, el poeta describe la voz de Cristo como un instrumento de viento: *«il suon de la celeste tromba»* (*La Maddalena*, canto secondo, 42 y 43).

Andreini asientan las características del personaje que posteriormente desarrollará ampliamente en *La Maddalena sacra rappresentatione*, obra teatral con insertos musicales a cargo de Monteverdi –quien compuso el Prólogo–, Muzio Effrem, Salomone Rossi y Alessandro Ghivizzani[137] que fue representada en marzo del 1.617 en Mantua como parte de los festejos que celebraban el matrimonio entre Ferdinando Gonzaga y Caterina de' Medici. La publicación del texto fue dedicada a Alessandro Pico principe della Mirandola, nombrado duque ese mismo año. En su dedicatoria, Andreini de nuevo se centra en el carácter penitente y angélico del personaje –*«La Penitente famosa, la Martire del pianto, la Peccatrice santa, l'Apostola beata, la Serafica devota, la MADDALENA al fine»*– instando a su imitación, evidenciándose así el último estado de la transformación de la santa. No por caso, incluye al inicio la famosa poesía de Petrarca como argumento de autoridad. Además del texto de la obra, contamos con valiosas indicaciones escenográficas para su representación[138]. Gracias a ello sabemos que la música angélica cumple una función estructural, señalando el inicio y el fin de la historia[139] y haciendo de ella un relato atemporal. En el prólogo aparece un

[137] La música fue publicada ese mismo año como *Musiche de alcuni eccellentissimi musici composte per La Maddalena, sacra rappresentazione di Gio. Battista Andreini fiorentino,* Stampa del Gardano, apresso Bartholomeo Magni, Venezia, 1617.

[138] Andreini, G. B., *La Maddalena sacra rappresentatione*, Aurelio e Lodovico Ossana, Mantova, 1617. Las indicaciones escenográficas para quien quisiera representar la obra de nuevo se encuentran en las páginas 228-238.

[139] A continuación ofrezco un breve resumen de la misma: El primer acto inicia con Marta lamentándose por la frívola vida que ha escogido su hermana, mientras su anciana y fiel sirvienta Massimilla le dice que sólo Dios puede procurar la cura de esa enfermedad a través del sufrimiento, el llanto y la contrición. Tres viejas de baja extracción preparan el palacio y el jardín donde Magdalena reciba a sus amantes. Sin embargo y a pesar de todos los lujos, Magdalena ha caído en la melancolía porque su vida es vana y caduca. Sus amigas Iudit y Rachel intentan consolarla sin éxito. Finalmente, la joven dice no poder descansar por la noche y les revela el sueño-visión que tiene todas las noches, el cual preludia su conversión como penitente. En el segundo acto, Marta y Massimilla inician las acciones para recuperar a la Magdalena. Massimilla se enfrenta a las ancianas del burdel: éstas le recuerdan la caducidad de la vida y el poder de la muerte, pero la sabia sirvienta se remite al poder de Dios, capaz de ofrecer la vida eterna. Marta consigue acceder a su hermana pero no puede convencerla para que marche de allí. En el tercer acto Magdalena se entera de que dos de sus amantes han luchado por su amor y se le insta a que, para evitar males mayores, elija a su favorito. Magdalena recibe la noticia de la llegada de Jesús a Jerusalén. Marta también le habla de él como el mejor de los hombres y Magdalena, que no le cree, decide verlo con sus propios ojos y competir con su hermana por ganar el amor de éste. El cuarto acto inicia con Massimino relatando a Lázaro la feliz conversión de la Magdalena. Finalmente acontece el feliz encuentro de los tres hermanos. Mientras tanto, sus amantes también lo saben y planean venganza. En el acto quinto los dos amantes rivales tienen noticia del cambio de Magdalena, se reconcilian y deciden seguir amándola desde la devoción espiritual. Massimilla y Lázaro también se alegran de que la Magdalena limpie sus pecados con sus lágrimas y sus suspiros. Siguen el ejemplo de la joven sus dos amigas e incluso se convierten las viejas sirvientas, donando todos los bienes del palacio a los necesitados. Finaliza la obra con la Magdalena vestida con tela de saco, descalza, con el pelo suelto y sosteniendo una calavera en la mano. En la última escena se le aparecen los dos ángeles del inicio que dialogan entre ellos. Después de cantan dos versos del Miserere con instrumentos mientras la Magdalena pasea mirando cabizbaja un crucifijo que porta en las manos. Seguidamente se abre un Cielo desde donde canta el coro angélico dando fin a la obra.

jovencito como el Amor Divino, cantando sobre un carro celestial mientras sobre su cabeza desciende una guirnalda de flores y estrellas en la cual se inscribe con letras de oro «CORONA CELESTE DI MARIA MADDALENA»[140]. El personaje va acompañado por dos ángeles que, seguidamente y mientras el carro retorna al Cielo, entonan un madrigal alabando esta guirnalda con la que Dios premiará a la Magdalena. Durante todo el prólogo, los músicos deben permanecer escondidos para evocar mejor esa atmósfera celeste. En la última escena, justo después de la aparición de Magdalena penitente en el desierto, se abre el Cielo, desde donde un coro de ángeles canta el último madrigal –de Muzio Effrem, a cinco voces– en el que instan a los espectadores a imitar a la Magdalena y a arrepentirse llorando por sus pecados[141]. Los cantos de los ángeles contrastan con la música mundana del palacio y el jardín del Amor donde la joven recibía a sus amantes antes de su conversión. En la escena tercera del primer acto, tres viejas de baja extracción social preparan ese escenario de ensueño –con plantas, flores y pájaros canoros– cantando y danzando en un baile artificioso –de Salamon Rossi, a tres voces acompañado *con viole da braccio*–, con los músicos nuevamente escondidos[142]. Así mismo, desde los inicios de la obra, ya aparecen los lamentos de la Magdalena, a los cuales el poeta dota de un carácter casi musical empleando el siguiente recurso dramático. En la escena que sigue al baile de las viejas, Magdalena se muestra profundamente infeliz y confiesa a sus amigas que no puede descansar por las noches. En sus sueños inquietos, su cama de flores se transforma en espinas y, justo cuando empieza a amanecer, se le aparece siempre un gran sol que la ciega al tiempo que escucha una voz que le anima a llorar. El resplandor es luego oscurecido por nubarrones que producen una lluvia de sangre y se forma un mar en el que ella se convierte en una sirena del llanto entre las ruinas de su palacio[143]. Esta onírica visión le preanuncia su futuro de gemidos penitentes.

A pesar de este rico y sugestivo repertorio de imágenes musicales trazadas a través de los siglos, en las artes visuales, ya se ha visto que las representaciones de la Magdalena con ángeles músicos son más bien pocas y tardías. Aún así, contamos con obras como la *Asunción María Magdalena* de José Antolínez (ca. 1.670-1.675, Madrid, Museo del

[140] Andreini, G. B., *La Maddalena sacra rappresentatione,* op. cit., p. 231.
[141] Ibid., p. 238.
[142] Ibid., p. 235.
[143] «[...] *Da quel nembo sì infesto / Pioggia scender vermiglia, ond'io sembrai / Frà scogli di ruine, / E di sangue in un mare, / La Sirena del pianto: /Qunidi rivolte al Cielo / Le piovose mie luci, il cor piangente / Ch'acque dava a' miei lumi / Come la fonte ai rivi, i fiumi al Mare»* (*La Maddalena sacra rappresentatione,* Acto 1, escena 4).

Prado), en el que su muestra su Elevación acompañada por un ángel translúcido que tañe el laúd [fig. 413]. Jerónimo Jacinto de Espinosa incluso añade la música angélica en su última comunión a manos de san Maximino (*Iconclass* 11HH(MARY MAGDALENE)681) (*Última comunión de la Magdalena,* 1.665, Valencia, Museo de Bellas Artes), desarrollándose sobre la santa un *ensemble* celestial de laúd, bajoncillo y arpa [fig. 414]. Seguramente, la elección del tema y la inclusión de la música tiene mucho que ver con la promoción y defensa del sacramento eucarístico. En concreto, esta obra fue producida para el convento de capuchinos de Massamagrell, fundado por san Juan de Ribera, máxima difusor de la Contrarreforma en territorio Valenciano. En cambio, el *Éxtasis de la Magdalena* pintado por Marcantonio Franceschini (ca. 1.683, Marano di Castenaso, Boloña, colección Molinari Pradelli) parece seguir los esquemas compositivos propuestos para el tema de san Francisco confortado por el ángel músico, el cual sí que gozaba de un enorme éxito en la época [fig. 415]. En la pintura de Franceschini, la santa aparece en total abandono escuchando el concierto angélico de laúd, violín y canto que ha bajado a tierra para regalarle son música. Lo mismo ocurre en *La Magdalena penitente confortada por los ángeles* de la pintora luso-hispánica Josefa de Óbidos, un óleo sobre cobre datado en 1.679 y venido por Sotheby's para una colección privada[144] [fig. 416]. De nuevo, la santa, es consolada con ángeles que cantan música escrita y tocan el laúd. En estas tres imágenes, la suavidad de las celestes armonías contrasta con la dureza de la penitencia y la mortificación corporal, visualizada a través del cráneo y/o el flagelo que acompañan a la santa. Cabe preguntarse si esta escasez de imágenes musicales tiene que ver con la inexistencia de una tradición visual bien consolidada o con una reticencia por mostrar esa faceta musical de la santa, ya que la audición de los coros celestiales sí que se encuentra bien presente en la literatura piadosa de la época, siendo un buen ejemplo los *Flos sanctorum* de Ribadeneyra[145] y Villegas[146]. No obstante, todo apunta a que la imagen musical de la Madalena desfallecida en éxtasis y consolada por los ángeles se crea ya bien entrado el siglo XVII y recoge la influencia de imágenes similares de san Francisco, del cual trataremos más adelante.

[144] La venta se efectuó en Nueva York, el 29 de enero de 2015.

[145] «Hazia vida mas de Angel, que de muger; y assi los Angeles la levantaban siete vezes cada dia à oir los Canticos Celestiales». Ribadeneyra, P. de, *Flos Sanctorum quarta parte. En que se continene las vidas de los santos que pertenecen a los meses de julio, y agosto...*, Imprenta de Agustin Fernandez, Madrid, 1716, p. 114.

[146] «Era levantada entre dia y noche del suelo por ministerio de los Angeles, siete vezes, a oyr cantos celestiales». Villegas, A. de, op. cit., p. 124.

V.II. SANTIAGO EL MAYOR: música en la venida de la Virgen del Pilar

En este apartado trataré el tipo iconográfico de la Virgen del Pilar (*Iconclass* 73F2412), uno de los aspectos esenciales de la imagen de Santiago el Mayor en territorio hispánico y como éste suele aparecer acompañado de la música angélica. La Virgen del Pilar es, en realidad, una Inmaculada Concepción construida a partir de la imagen celeste de María, por lo que perfectamente podría incluirse dentro del capítulo dedicado a la imagen mariana. No obstante, he preferido analizarla aquí, ya que la aparición se encuentra estrechamente ligada a la figura del apóstol y a su labor evangelizadora en la Península. Según una creencia difundida a inicios del siglo XIII –casi un siglo después de la conquista cristiana–, estando el apóstol junto con ocho compañeros cerca de la ciudad de Caesaraugusta a orillas del Ebro, se le apareció en carne mortal y acompañada de sus ángeles la Virgen todavía viva, para mandarle que construyera en aquel lugar una capilla en su honor. Después, el cortejo angélico habría llevado a María de vuelta a Jerusalén, donde viviría otros once años. Como testimonio de su visita, la madre de Dios habría dejado una columna de jaspe, hoy custodiada en la Basílica del Pilar de Zaragoza, alzada en el sitio donde aconteció el milagro. El registro más antiguo de esta historia es la *Apparitio B. Mariae*, inserta en un manuscrito de 1.297 con los *Moralia, sive Expositio in Job* de Gregorio Magno que se custodia en el archivo capitular[147] y que, como veremos, es muy posible que ya incluya la música angélica. En el siglo XV la devoción pilarista adquiere mayor impulso al contar con la promoción de los reyes de Aragón, surgiendo las primeras imágenes a finales de la centuria. Aunque lo lógico hubiera sido que se representara a la Virgen sin Cristo niño, lo habitual es que María se aparezca con su hijo en brazos siguiendo la iconografía de la estatuilla gótico-tardía (ca. 1.435) de madera dorada que se venera sobre el mencionado pilar. Una de estas primeras imágenes es la *Venida de la Virgen María en carne mortal a Zaragoza* del llamado Maestro de Luesia (ca. 1.490), una gran sarga pintada al temple conservada actualmente en la sacristía mayor de la Basílica [fig. 417]. La imagen forma parte de un

[147] Serrano Martín, E., «Milagros, devoción y política a propósito de la Virgen del Pilar en la Edad Moderna», *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médievales et modernes,* 21 (2015). Disponible en línea en https://e-spania.revues.org/24814. Según Eliseo Serrano, el fragmento fue editado en latín y castellano en 1.636 y 1.646 por Diego Dormer. Serrano Martín, E., «Fundación de la capilla y cámara angelical de Nuestra Señora del Pilar. Una rara obra de Luis Díez de Aux (1593)», en Duplá Ansuategui, A. et alii eds., *Miscelánea de estudios en homenaje a Guillermo Fatás,* Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2014, p. 651, nota al pie 25.

ciclo de pinturas que en algún momento estuvieron colgadas en la capilla del Pilar[148]. En la citada sarga, la Virgen con el Niño se aparece ante Santiago y sus ocho compañeros, situados en la orillas del río y adivinándose en el fondo los huertos cultivados en la región. La madre de Dios se muestra con su hijo en brazos, de pie sobre el pilar y rodeada de grupos de ángeles que sostienen folios de música escrita y cantan. No obstante, la gran difusión de la tradición tuvo lugar en el siglo XVI a través de textos de cronistas y humanistas que tradujeron y publicaron el texto de la *Apparitio*, siendo el de Pedro Antonio Beuter uno de los más significativos con su *Primera parte de la Coronica General de toda España y especialmente del reyno de Valencia*, publicada por primera vez en 1.546 en Valencia. Su descripción del hecho milagroso concuerda perfectamente con la obra del Maestro de Luesia:

> «Venido pues el Apostol a çaragoça, convertio ocho discipulos [...]. Y saliase con ellos fuera de los muros de la ciudad las noches a la ribera del rio Ebro, para mejor enseñarles la doctrina Christiana, sin embargo de tumulto de gentes, que lo estorvasse. Pues como muchas vezes huviessen salido, avino que una dellas a media noche se despertaron todos a los cantares de muchos Angeles que sintieron, y mirando hazia do sonavan los cantares, vieron la Señora Reyna del cielo, puesta encima de un pilar, o columna de jaspes que estava derecha, y que tenia en sus braços como el niño Iesu, y los Angeles que le estavan al derredor, que le cantavan los maytines»[149].

Tres décadas más tarde tenemos la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago el Mayor*, atribuida a Pedro de Raxis (1.579, Madrid, Museo Lázaro Galdiano) [fig. 418]. Esta vez María aparece sin el Niño, sentada y con un libro cerrado sobre el regazo. La música celestial ya no se expresa a través de cantos, sino con una gran variedad de instrumentos: laúdes, vihuela de arco, flautas dulces y traveseras, e incluso trompetas. En imágenes como ésta se observa el peso de la tradición visual del tipo iconográfico de la Virgen en los cielos aclamada por los ángeles músicos. Además, cabe tener en cuenta un ulterior elemento: la posible influencia del retablo mayor de la Basílica, dedicado a la Asunción de María. La obra, tallada en alabastro por Damián Forment entre 1.512 y 1.518, muestra en su calle central a la Asunta orante rodeada por los apóstoles que la contemplan desde abajo como marca el tradicional esquema compositivo. Sobre ella queda un transparente que es adorado por cuatro ángeles, dos de los cuales tañen el laúd

[148] Serrano Martín, op. cit. Cit. a Lacarra, M. C., «Venida de la Virgen en carne mortal a Zaragoza», en *Fernando II de Aragón. El rey que imaginó España y la abrió a Europa, Catálogo de la exposición*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2015, pp. 306-307.

[149] Beuter, P. A., *Primera parte de la Coronica General de toda España y especialmente del reyno de Valencia…,* Pedro Patricio Mey, Valencia, 1604, lib. 1, c. 23., p. 135.

y la vihuela de mano [fig. 225]. No sería muy descabellado pensar que, en algún momento, se confundiera esta imagen con la aparición de la Virgen a Santiago y sus compañeros o que, al menos, ésta influyera en su concepción asimilando la música angélica del retablo mayor a la historia jacobina. Así mismo, cabe tener en cuenta que a finales del siglo XVII la música angélica se hallaba perfectamente consolidada en las artes visuales y especialmente las representaciones marianas. Durante el siglo XVII la tradición continuó difundiéndose gracias a la literatura piadosa y los grabados. En 1.610 se publicó la *Historia del apostol de Iesus Christo Sanctiago Zebedeo patron y capitan general de las Españas* escrita por Mauro Castellá Ferrer. De nuevo la música procede únicamente de los cánticos de los ángeles:

> «Saliase el bienaventurado Apostol Santiago con sus Dicipulos parte de la noche a la ribera del rio Ebro [...] y despues de algunos dias a la media noche [...], oyó vozes de los Angeles que cantavan 'Ave maria gratia plena' casi començado el invitatorio del oficio de los Maytines de la Virgen gloriosa, y vio a la Virgen Madre de nuestro Redemptor Iesu Christo estar entre los Coros de millares de Angeles sobre un Pilar de Piedra marmol, y assi la compañia de la Celestial Cavalleria de los Angeles, acabò los Maytines de la Virgen Maria con el verso de 'Benedicamus Domino'. El qual acabado, la muy piadosa Virgen Maria, llamò assi muy dulcemente al APOSTOL SANTIAGO [...]»[150].

Sin embargo, el grabado de Diego de Astor que precede al texto muestra a la Virgen –de nuevo sin el Niño− flanqueada por dos ángeles músicos que tocan el arpa y el laúd [fig. 419]. Al fondo se observa una vista de la ciudad de Zaragoza con su basílica y su puente sobre el río Ebro. Cinco años más tarde Fr. Hernando Oxea publicó la *Historia del glorioso apostol Santiago patron de España: de su venida a ella, y de las grandezas de su Yglesia, y Orden militar,* en la que de nuevo se refería únicamente a la actividad canora de los ángeles que acompañaban a la Virgen del Pilar:

> «Y aviendo salido una tarde a puesta de Sol con sus discipulos por la ribera del rio Ebro, que pasa por aquella ciudad [...] oyó a la hora de maitines vozes Angelicas, que con maravillosa suavidad y melodia cantavan aquella antigua salutacion con que el Arcangel Gabriel saludó a la santisima Virgen al tiempo de la Encarnacion del Verno Eterno en sus purissimas entrañas diziendo: 'Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum'. Y alçándo los ojos, vio a la misma Virgen santissima cercada de maravilloso resplandor y de inumerables Angeles hermosissimos, y

[150] Castellá Ferrer, M., *Historia del apostol de Iesus Christo Sanctiago Zebedeo patron y capitan general de las Españas,* oficina de Alonso Martin de Balboa, Madrid, 1610, lib. 1, p. 83.

> resplandecientes, encima del pilar, o coluna de jaspe, que alli avia Dios preparado por mano dellos»[151].

En 1.649, Luis López publicó en su *Pilar de Zaragoza* el texto latino y su traducción al español de la *Apparitio B. Mariae,* el cual cree escrito por el Obispo Tayon en tiempo de los Godos[152]. La narración concuerda perfectamente con la sarga el Maestro de Luesia incluso desde el punto de vista musical:

> *«ecce post diees aliquot media nocte lustratne staba Beatus Iacobus cum fidelibus supradictis contemplatione, et orationibus fatigatis, caeteri igitus sopori deditis in hora ipsa mediae noctis, audiuit Beatus Apostolus voces Angelorum cantantium, Ave Maria gratia plena, quasi suave invitatorium matutinale Virginis inchoando, qui statim flectens genua sua, vidir Virginem Matrem Christi inter duos choros millium Angelorum super Pilare quodam marmoreum residentem, concentus igitur caelestis militiae Angelorum matutinale Virginis, cum verso Benedicamus Domino. Compleurunt, quo finito piissimus vultus B. Virginis Mariae Apostolum sanctum ad se quam dulciter evocacit [...]. Hic est enim exercitus ille millium Angelorum, quem Deu missit ad Virginem in hora qua Christum concepit, ut illam servarent, et iis omnibus sociarent, ille suum puerum custodirent. Beatus autem Iacobus de tanta visione, et consolatione congaudens continuò coepit ibi aedificare Eclessiam [...]».*
>
> [Y despues de algunos dias, a la media noche, estando el Bienaventurado Sanctiago con los Fieles sobredichos en contemplación, y oraciones, y algunos dellos durmiendo, oyò el Bienaventurado Apostol vozes de Angeles, que cantavan 'Ave Maria gratia plena', casi començando el suave Invitatorio del Oficio de los Maytines de la Virgen; el qual luego postrando sus rodillas en tierra, viò a la Virgen Maria Madre de nuestro Señor Iesu Christo entre dos coros de millares de Angeles, sobre un Pilar de piedra Marmol. Y assi la compañia de la Celestial Cavalleria de los Angeles, acabaron los Maytines de la Virgen, con el verso 'Benedicamus Domino'. El qual acabado, la Bienaventurada Virgen Maria llamó para si muy dulcemente al Santo Apostol [...]. Este es el Exercito, y Compañia de aquellos millares de Angeles, que nuestro Señor Dios inviò a la Virgen maria en la hora que concibiò a N. S. Iesu Christo, para que la guardassen, y en todas sus vias la acompañassen, y sin lision alguna al Niño Iesus guardassen: y el Bienaventurado Apostol Sanctiago muy gozoso de tanta vission y consolacion, luego començò alli a edificar la Iglesia].

En su extenso comentario al texto de la *Apparitio*, Luis López ofrece más detalles sobre esta tradición, con sus elementos musicales y litúrgicos:

---

[151] Oxea, Fr. H., *Historia del glorioso apostol Santiago patron de España: de su venida a ella, y de las grandezas de su Yglesia, y Orden militar,* Madrid, Luis Sanchez, 1615, cap. 7, p. 26.

[152] López, L., «Historia antigua de la Madre de Dios del Pilar de Çaragoça. Escrita por el Obispo de Zaragoça Tayon, en tiempo de los Godos», en *Pilar de Zaragoza columna firmissima de la Fè de España, primer templo cathólico del mundo. Edificado en nombre de Maria Santissima por el apostol Sanctiago Zebedeo...*, Imprenta de Maria Fernandez, Alcalá, 1649, s. n.

> «Y la santa Iglesia del Pilar en el Oficio antiguo de la dedicacion de la Iglesia, dize en el Introito: 'Adstante Virgine Matre Dei, decantabant Angeli laudem dicens: 'Ave Maria gratia plena Dominus tecum, etc. Y en la Oración: 'Omnipotens sempiterne Deus, qui sacratissimam Matrem tuam inter choros Angelorum super hanc Columnam marmoream missam de alto veniret, dum adhuc viveret dignatus, est [...]»[153].

> «La segunda objeción deste Comentario, es [...] que acabaron los Angeles de cantar los Maytines de la Virgen con el verso 'Benedicamus Domino'. Replicando a esto: que pues los Maytines, y las demás horas Canonicas no se instituyeron hasta muchos años despues [...] a lo qual se responde: Que es verdad, que el Oficio de los Maytines de la Virgen, en la forma que oy los reza la santa Iglesia Romana se instituyeron, segun unos Autores, en tiempo del Papa Gregorio Septimo, por los años 1703. Y según otros por el S. Pontifice Urbano II año de Christo 1088 [...]. El Oficio Divino fue instituido por los Apostoles, como se halla en las obras de san Clemente Papa [...] Y lo que hizieron estos santos Pontífices, no fue cosa, que añadir, ò quitar, según el Espiritu sancto les dictava [...]; y asi quando afirmativamente huviera dicho el Obispo Tayon, que avian cantado Maytines de la Virgen, aun no era reparo digno de objectión, pues ya la Iglesia santa le cantava (aun antes de su felicissimo transito y gloriosa Assumpcion a los Cielos) canticos suaves, y motetes divinos sacados de la Escriptura, y dicatos por los Apostoles, y a sus discipulos por el Espiritu divino que los governava, como lo hizieron los Religiosos del Carmelo muchos centenares de años antes que naciesse esta sacratissima Señora [...] quanto mas que no dize el Obispo Tayon, que los Angeles cantaron Maytines, sino 'Quasi suam invitatorio Matutinale'. casi, ò la manera que ogora se comiença el invitatorio de los Maytines, de la misma suerte començaron sus canticos, y alabanças los espiritus Angelicos, y llamolos desta manera, porque los cantavan los Angeles en la hora matutinal, dando al cantico el nombre de la hora»[154].

Otra de las grandes responsables de la difusión de esta historia fue la monja inmaculista sor María Jesús de Ágreda con su *Mística Ciudad de Dios* (Madrid, 1.670), quien, en principio, opta por usar un término tan ambiguo como 'música':

> «la procesión de santos Ángeles con la música, de manera que no solo Santiago la pudiese oir de lejos, sino también los discípulos [...] y todos fueron llenos de suavidad interior y admiración, con celestial consuelo, que los ocupó y casi enmudeció, dejándolos suspensos, y derramando lágrimas de alegría. Reconocieron en el aire grandísima luz, mas que si fuera al mediodía; aunque no se extendia universalmente mas de en algun espacio, como un grande globo. [...] Los santos Ángeles pusieron el trono de su Reina y Señora á la vista del Apóstol,

[153] López, L., «Comentarios sobre la historia de Nuestra Señora del Pilar, escrita por el Obispo de Zaragoça Tayon, en tiempo de los Godos», en *Pilar de Zaragoza columna firmissima de la Fè de España, primer templo cathólico del mundo. Edificado en nombre de Maria Santissima por el apostol Sanctiago Zebedeo...*, op., cit., p. 117.
[154] Ibid., pp. 123-124.

> que estaba en altísima oración, y mas que los discípulos sentía la música y percibía la luz» (*Mística ciudad de Dios* 3, lib. 7, cap. 17)[155].

La monja de Ágreda finaliza su discurso relatando como los ángeles fueron los primeros en celebrar la nueva y primera dedicación de templo «con nuevos cánticos»[156], por lo que otra vez nos hallamos ante una concepción eminentemente canora. A pesar de todas estas referencias, este es uno de los casos en los que la música angélica se halla bien presente en la imagen literaria pero no acaba de cuajar en la representación artística más allá de las estampas devocionales, existiendo muy pocos ejemplos en el arte monumental. Una de ellas es la *Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza* atribuida a Jerónimo Secano y datada hacia 1.660-1.665 (Ejea de los Caballeros, Oratorio de Nuestra Señora de la Oliva), donde se aprecia un ángel que tañe el laúd. Otra interesante obra del siglo XVII es el retablo dedicado a Santiago de la iglesia de San Nicolás de Bari de Jubera, en la Rioja. En él también se representa la aparición de la Virgen sobre el pilar incluyendo una nubecilla de la que surgen dos ángeles que hacen sonar un aerófono con embocadura y una vihuela de mano. No obstante, la música de los ángeles suele quedar eclipsada por otros elementos de la leyenda, tales como el origen celestial del pilar y la estatuilla gótica de la Virgen; elementos que ya se observan en el lienzo de Jerónimo Secano. De hecho, la mayoría de estas imágenes son tan tardías que se sitúan en el siglo XVIII; es decir, en el último Barroco. En este momento, existe una intensa renovación artística en Zaragoza y alrededores. En concreto, se construyó la nueva basílica barroca, dotándola de una Santa Capilla para guardar la reliquia y decorándose las bóvedas de su entorno. Antonio González Velázquez, seguidor de Corrado Giaquinto, fue el primero, realizando en 1.753 el fresco de la *Venida de la Virgen del Pilar y su aparición a Santiago* para la cúpula central. Tanto en la obra final como en el estudio preparatorio conservado en la basílica (1.752) se puede observar la presencia de un concierto angélico formado principalmente por órgano, cordófonos frotados de diferente tamaño y canto. En este caso, es difícil saber si la presencia obedece a la propia tradición pilarista o, más bien, al lenguaje rococó de Giaquinto. Hacia 1.765, José Luzán pintó la *Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza* (Zaragoza, Museo Goya), incluyendo un discreto concierto de cordófonos frotados y flautas travesera y dulce [fig. 420]. Por la misma época debió realizarse la homónima obra que decora la Iglesia parroquial de Santa Engracia en Zaragoza y que prácticamente copia el modelo

[155] Ágreda, M. J. de, op. cit., tercera parte, p. 133.
[156] Ibid., p. 134.

propuesto por Luzán, con la adición de un angelito que sostiene un libro de partituras para significar mejor el canto. Pocos años después, su discípulo Francisco Bayeu y Subías realiza el lienzo *Santiago visitado por la Virgen (*1.760, Londres, National Gallery) donde incluye el violín, la flauta travesera y el canto [fig. 421]. En su juventud, Francisco de Goya y Lucientes realizó la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago y a sus discípulos* (1.760-1.763, Colección particular) que recoge la influencia de Luzán y Bayeu e incluye en la grisalla de las nubes del fondo un ángel que tañe un órgano al que otro compañero celestial administra el aire, casi una copia literal de los que aparecen en el fresco de Antonio González Velázquez. En 1.772 Goya pintó la bóveda del coreto de la Virgen, donde representó la *Adoración del Nombre de Dios con ángeles cantores* con un libro de música en primer plano y dos grupos de laúdes, violines y algún aerófono que apenas quedan visibles en el fondo [fig. 422].

La devoción de la Virgen del Pilar y su tipo iconográfico también llegó a Hispanoamérica, cargado de asociaciones inmaculistas. Aquí la fuente principal parece ser los grabados y estampas devocionales, por lo que la imagen de la imagen del Virgen del Pilar suele enriquecerse con la música de los cielos. Un buen ejemplo es *La Virgen del Pilar* del pintor colonial Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1.690, Bogotá, Colección Arquidiócesis) [fig. 423]. Se trata de una composición muy sencilla en la que Vásquez incluye ángeles que tocan las vihuelas de mano y de arco, ya muy semejantes a la moderna guitarra y violín. Otro ejemplo es una *Virgen del Pilar con apóstoles* cuzqueña del siglo XVIII conservada en la colección Francisco Yábar de Lima en Perú. Sus ángeles tocan el arpa y un cordófono compuesto con mástil pulsado –una vihuela de mano o guitarra− en una composición muy semejante al grabado de Diego de Astor. Pero quizá sea el *Retablo de la Virgen del Pilar* realizado por Nicolás Andrés Goribar para el santuario del Guápulo en Quito (finales del siglo XVII) el que ofrece la clave para la importancia del tema en el Nuevo Mundo [fig. 424]. La Virgen sobre el Pilar viste aquí con los colores de la Inmaculada, porta al Niño en brazos y aparece rodeada por ángeles que tañen cordófonos frotados –laúdes, viuela de mano− y pulsados –vihuela de arco−. Sergi Doménech ha señalado como, a su alrededor, se construye una metáfora inmaculista en clave musical a través de cuatro personajes –dos obispos, un papa, un monarca y la posible figura de la Teología− que tocan el órgano mientras un

ángel administra el aire con el fuelle para que suene el instrumento[157]. La composición queda reforzada con expresiones latinas que hacen referencia a la difusión del misterio de la Inmaculada: *«Caeles et hoc organum per orbe reconsonat totum», «fama volat», «reconsonat fama»*. Mientras que en la parte central se encuentra la inscripción castellana que explica el conjunto: «El órgano celestial lo tocan grandes y chicos, Alejandros y Filipo, todos en general». Doménech relaciona estos nombres con el rey Felipe IV y el papa Alejandro VII y lo interpreta como una llamada al papado a promover la doctrina inmaculista. Según explica Doménech, la devoción a la Inmaculada Concepción había estado presente en Quito desde los primeros años de la conquista, existiendo ya en 1.550 una cofradía inmaculista[158]. A Quito había llegado también una réplica exacta de la imagen de la Basílica del Pilar, aprobándose en 1.677 los estatutos para la creación de una cofradía en sun honor[159]. Puesto que la tradición había hecho de la Virgen del Pilar un baluarte esencial de la evangelización de España y, por extensión, del Nuevo Mundo, no es de extrañar que su fiesta pasara a celebrarse el 12 de octubre, fecha de la llegada de Colón a América[160]. Por otra parte, recordemos la importancia del órgano celeste como metáfora de la disposición armónica de todos los misterios marianos, siendo el primero de ellos su Inmaculada Concepción y el último su Asunción a los Cielos –Asunción que, en el Retablo de Goribar, aparece justo encima de la Virgen del Pilar. Quizá ello explique la curiosa posición del ángel que, sentado en la base de la columna, parece tocar un instrumento de tecla invisible, aunque también cabe tener en cuenta el mal estado que presenta la pintura en esta zona.

V. III. LAS SANTAS CATALINA DE ALEJANDRÍA Y DE SIENA: el matrimonio místico

La figura de santa Catalina se perfila como una de las primeras vírgenes mártires del cristianismo, gozando el personaje de una gran devoción durante la Edad Media. Aunque la hagiografía la sitúa entre los siglos III y IV, el documento más antiguo donde aparece es su *Passio* redactada brevemente en griego en el siglo IX en el *Menologium Basilianum*, extendida en el siglo X en las versiones de Symeon Metaphrastes y

[157] Doménech García, S., «El órgano celeste como metáfora visual inmaculista en el templo del Guápulo de Quito», op. cit.
[158] Ibid., p. 267.
[159] Ibid.
[160] Ibid., p. 268.

Athanasius y difundida a partir de los siglos XI-XII en traducciones latinas[161]. Este escrito se presenta como un conjunto de eventos comunes a otros santos y santas de inicios del Cristianismo, lo cual ha motivado que no pocos autores hayan visto en ella una versión cristiana del personaje histórico de Hypatia de Alejandría o, al menos, que elementos de la vida de la filósofa pagana fueran inscritos en su leyenda[162]. En líneas generales, la *Passio* narra la vida de una joven cristiana de estirpe real, gran belleza y sorprendente inteligencia que se niega a seguir el mandato del emperador majencio de sacrificar a los dioses paganos. Catalina reprende duramente al gobernante y éste, sorprendido por su audacia, la conduce a palacio, donde convoca a todos los sabios para que se debatan con ella. Catalina consigue convertirlos a su causa y el emperador, furioso, los condena a muerte. Majencio cambia de estrategia e intenta ganarse a la joven, proponiéndole colmarla de honores y hacerla su co-regente. Incapaz de doblegar su voluntad, la encierra en una prisión, donde es alimentada por una paloma y visitada por uno o varios ánglels y por Cristo. Desde la cárcel, la joven consigue convertir a la esposa del emperador, a un oficial del ejército y a doscientos soldado, los cuales también serán asesinados. Furioso, Majencio manda construir para ella un instrumento de tortura con ruedas provistas de afiladas cuchillas, pero las ruedas se rompen y Catalina sale ilesa. Finalmente es decapitada, pero antes de recibir el golpe mortal eleva a Dios una oración y éste le responde hablándola desde una nube. Al cortar su cuello, de su herida no mana sangre, sino leche, y los ángeles transportan su cuerpo al monte Sinaí, en cuyo monasterio se la la venera desde el año 800, siendo un importante lugar de peregrinación. Hasta aquí, ninguna mención de música, celestial o mundana. Tampoco aparece ésta en la la *Leyenda dorada* de Iacopo da Varazze (cap. 172), a través de la cual de la santa conoció, si cabe, mayor difusión. Para encontarla, hemos de remitirnos al inicio de su historia, donde se dice que Majencio había mandado a toda la población sacrificar numerosos animales a los dioses paganos, llenándose toda la ciudad de Alejandría, y especialmente los alrededores del templo, de un gran hedor y estruendo causado por los animales y el gentío: *«clamore vero brutorum animantium circumsonaret tota regio circumcirca»* (Symeon Metaphrastes, *Vitae Sanctorum*, mensis November, Catharinae; PG CXVI, col. 278). Este pasaje que en principio podría

[161] Walsh, C., *The cult of st Katherine of Alexandria in early Medieval Europe,* Ashgate Publishing, Burlington, 2007, p. 157. La cuestión de los manuscritos que contienen la *Passio* de santa Catalina es muy compleja y ha sido estudiado por numerosos autores, pudiéndose hallar un resumen en Walsh, op. cit., pp., 153-168.

[162] Ya en 1884, Eugen Einenkel se pregunta cómo es que nadie ha advertido esta correspondencia. Einenkel, E., *The life of saint Katherine from the Royal Ms. 17 A. XVII, &c...,* The Early English Text Society, London, 1884, pp. xi-xii.

parecer anecdótico, era un excelente recurso para contraponer el sereno recogimiento de la virgen Catalina en su palacio y el caos desatado por el paganismo de Majencio. Por ello, fue recogido por las *Passio* latinas y la *Leyenda dorada*, las cuales describen los sonidos escuchados por la santa, añadiendo a los bramidos de los animales los aplausos y cantos de la muchedumbre:

> *«Catherina, cum esset annorum decem et octo et in palatio divitiis et pueris pleno sola remanisisset, audiens animalium diversorum mugitus et cantantium plausus misso illuc nuntio inquiri jussit celeriter, qui hod esset»* (*Legenda aurea*, cap. 172)[163].
>
> [A sus dieciocho años de edad, estando un día recogida en el inmenso palacio en el que vivía [...], oyó un enorme ruido que provenía del exterior, en el que se mezclaban berridos y mugidos de diferentes animales, voces de coros que cantaban y aplausos del público][164].

En realidad, existen diversas versiones de la misma escena. En un manuscrito de mediados del siglo XI conservado en la British Library (Cotton MS. Caligula A. VIII) se demuestra que el pasaje tiene cierta importancia, ya que se repite dos veces. En el primero se describe como parecía que toda la tierra temblase con aquel estruendo. Mientras que en el segundo se describe los ruidos que le llegaban a la santa desde el templo, mencionándose también la música instrumental:

> *«Auditur per universam civitatem vox diversa animalium, perfunditur tellus effuso sanguine bidentium, fit sonus [confusus] plausibus et choris alternantibus in tantum ut tremula tellus exultare aut sane indignari tantis mortibus videretur»*[165].
>
> *«Illa custos virginitatis sue taliter in palatio patris residebat, cum ex templo idolorum hinc sonus animalium et tibicinum, hinc multimodum genus organum auribus ipsius insonuit»*[166].

Una traducción francesa del XIII se refiere a ellos como *«le criz des bestes d'una part et d'autre part les sons des corneurs et des estrumenz de mout de manieres»* y una versión española del XIV menciona en cambio «las boses de las bestias de la una parte e las tronpas e los estrumentos de la otra»[167]. En todos estos relatos la santa pregunta la razón

[163] Cito el pasaje en latín porque suele aparecer, de manera casi literal, en las numerosas *Passio* de la santa.
[164] Macías, J. M. trad., op. cit., p. 766.
[165] Knust, H., *Geschichte der Legenden der h. Katharina von Alexandrien un der h. Maria Aegyptiaca nebst unedirten Texten*, Halle a. S., Niemeyer, 1890, p. 236
[166] Ibid., p. 238.
[167] Ibid.

de toda esa agitación y, cuando lo sabe, marcha al templo donde la sorprenden los llantos de los cristianos que se han negado a sacrificar a los dioses. Allí, con gran dolor de su corazón, la santa calla pero en su interior clama una oración: *«Tenens itaque paululum intra se silentium, tacita quidem, sed ab alto fudit orationem».* Seguidamente, hace la señal de la cruz sobre su pecho y su lengua y va al encuentro de Majencio para exigirle que pare los sacrificios. Este contraste entre la música mundana-pagana y la silenciosa oración gestada en el corazón de la santa también será clave para la construcción de la imagen musical de santa Cecilia. No obstante, los casos de Catalina y Cecilia son diferentes, ya que mientras Cecilia prefiere callar el secreto de su virginidad, Catalina resuelve enfrentarse a Majencio. En 1.368 Andrea de Bartolo realizó un ciclo de frescos sobre la vida de la santa alejandrina en la iglesia inferior de Asís. La única escena que incluye música es la que representa a *santa Catalina ante el emperador Majencio*. Ésta visualiza el primer encuentro entre ambos. Con el gesto de la *declamatio,* Catalina inicia su discurso ante el emperador entronizado y rodeado por sus consejeros. Tras ella y sobre una columna queda la estatua demoníaca del ídolo al que se niega a adorar. Cerca del templo dentro del que se encuentran los personajes, dos trompeteros insuflan sus instrumentos. Fuera se apiña la muchedumbre que arrastra los animales hacia el sacrificio. Una jovencita tañe un órgano portátil y un hombre pulsa con plectro una guitarra medieval con su mástil curvado. Junto a ellos, un grupo de hombres y mujeres se toman de las manos a punto de iniciar una danza siguiendo la música. En la parte inferior, una inscripción en latín describe la escena: «Quomodo beata katerina audiens mugitus animalium et sonitus instrumentorum et timorem indens Christianorum accessit ad templum in quo Maxentius ydole faciebat sacrificiam»[168]. Si bien esta iconografía no es nada habitual, Howard Mayer Brown señala la existencia de otro ejemplo. Se trata de un par de tablas que originalmente cerraban un tabernáculo, pintadas en la primera mitad del siglo XIV por el llamado Maestro del Crucifijo de Plata (L'Aquila, Museo Nazionale d'Abbruzzo). En ellas se representan diversas escenas de la *Historia de Catalina de Alejandría.* En concreto, aquella que la muestra ante Majencio incluye un *ensemble* de músicos que, apiñados en un estrecho balcón, tocan cuatro trompetas, una guitarra medieval, un cordófono frotado con arco, la flauta de tres orificios, el tambor y la chirimía [fig. 425]. No por caso, los ministriles tañen en

[168] Véase Brown, H. M., «Ambivalent Trecento attitudes toward music: and iconographical view», en Shapiro A. D. ed., *Music and context. Essays for John M. Ward,* Harvard University, Harvard, 1985, p. 84.

dirección a la muchedumbre que rodea un ídolo, quedando aquí la música estrechamente asociada al paganismo.

Esta música desordenada e impía es la antítesis del que será el tema musical más frecuentemente asociado a la santa: las melodías celestiales tañidas por los ángeles en la imagen de su matrimonio místico con Cristo niño (*Iconclass* 11H(CATHERINE)34). La consideración de la santa como esposa de Cristo es bien antigua. En el relato de Symeon Metaphrastes la santa rechaza la indecente propuesta de Majencio pronunciándose ya como *sponsa Christi*: «*Ego enim semel dixi tibi me esse Christianam, et veni ut essem sponsa Christi; et eum habeo solum sponsum et consiliarum*» (Symeon Metaphrastes, *Vitae Sanctorum*, mensis November, Catherina; PG CXVI, col. 291). No obstante, parece ser que la primera referencia literaria de su matrimonio místico se encuentra en un manuscrito latino datado en el 1.337 y conservado en la Staatsbibliothek de Munich (cod. lat. 1133, fol. 50v-62r)[169]. Según la historia, la joven Catalina, en su deseo de convertirse al Cristianismo, preguntó a un santo ermitaño sobre el aspecto de la Virgen María y Cristo, entregándole éste una imagen. El ermitaño le aconsejó rezar ante ella y pedir a la madre de Dios que le mostrara a su hijo. Por la noche, se le apareció la Virgen con Cristo en brazos según el mismo aspecto que el de la imagen, si bien el Niño estaba vuelto de espaldas. Catalina intentó ver su rostro cambiando su posición, pero el pequeño siempre se volvía y, aunque tanto la joven como la Virgen le rogaron que no se ocultara, Cristo se negó diciéndole que aún no estaba preparada para ver el esplendor de su rostro. Así pues, Catalina volvió junto al ermitaño, quien le habló de los misterios cristianos. La noche siguiente volvió a aparecer la Virgen con el Niño y esta vez Cristo giró dulcemente su rostro a ella. Entonces la Virgen tomó la mano de la joven y el Niño le colocó un anillo en el dedo, haciéndola su esposa. Curiosamente, en este relato la música vuelve a brillar por su ausencia. Para entender su presencia en las artes visuales, podemos, tal vez, referirnos a la formación de la santa, versada en las artes liberales y especialmente en los saberes del quadrivium, donde también se hallaría la música:

[169] Meiss, M., *Painting in Florence and Siena after the Black Death: The arts, religion, and society in the mid-fourteenth century*, Princenton University Press, Princenton, New Jersey, 1978, p. 107. El texto ha sido publicado en Varnhagen, H., *Zur Geschichte der Legende der Katharina von Alexandrien, nebst Lateininschen Texten nach Handschriften der Hof- und Staatsbiliothek in München und der Univeristätbibliothek in Erlangen,* F. Junge, Erlagen, 1891. No obstante, Christine Walsh señala que este episodio tal vez ya aparezca representado en una serie de pinturas murales de la iglesia francesa de Notre-Dame de Montomorillon, datadas hacia el 1.200, aunque otros autores creen que lo que se representa aquí es la unión de la Virgen y la Iglesia a través de la mediación de Cristo. Walsh, C., op. cit., p. 4.

> «Poseyó una enorme cultura en relación con las ciencias de índole matemática. Pruébase esto por el menosprecio que sintió hacia los bienes de este mundo. Estas ciencias, según Boecio, tratan de las formas, con abstracción de todo tipo de materia. Que santa Catalina fue sumamente experta en esta clase de conocimientos matemáticos se demuestra por lo alejado que tuvo su ánimo de todo amor material, y por la actitud que observó frente al emperador [...]» (*Legenda aurea,* 172)[170].

También puede considerarse la antiquísima costumbre de interpretar música en las ceremonias nupciales[171]. Pero quizá todo ello no baste y la fuente se halle en las *Passio* latinas más antiguas. El citado manuscrito de la British Library (Cotton MS. Caligula A. VIII) narra cómo, después de que se le informe a Catalina de que ha de enfrentarse a cincuenta sabios, la joven se pone a rezar hasta que se le aparece el arcángel Miguel, quien le pide que no tema y le anuncia su cercano martirio con la promesa de que pronto estará entre los coros de las vírgenes junto a su inmortal esposo: *«et sic inter choros virgineos suscepta immortali sponso perenniter adheribis»*[172]. Resumiendo: aunque la música angélica no aparece explícitamente en su leyenda, sí que encontramos en ella numerosos elementos que, en mayor o menor medida, explican su inclusión: el cultivo de las artes liberales, la virginidad, el amor divino, el asunto del matrimonio místico y el premio celestial de la santa tras su martirio. Tampoco hay que descartar una posible influencia de la liturgia –el Común de las Vírgenes–, el teatro religioso[173] y otras expresiones paralitúrgicas como las *laude*. No obstante, es muy posible que la clave se encuentre en el responsorio *Virgo flagellatur*, cantado en los Maitines de la fiesta de Santa Catalina. Aunque el escenario es, en este caso, la cárcel donde la santa es encerrada, el texto concuerda perfectamente con la idea del matrimonio místico:

[170] Macías, J. M. trad., op. cit., p. 772.
[171] Esta costumbre, que también hallamos en la *Passio* de santa Cecilia, ya es observable en la Antigüedad grecorromana, siendo incluso criticada por los Padres de la Iglesia, quienes se esforzaron por sustituir las danzas, las melodías instrumentales y las canciones obscenas por el canto de salmos e himnos. Véase Quasten, J., op. cit., p. 132 y ss. Todo parece indicar que la costumbre de enriquecer con música las bodas continúo incluso durante el Renacimiento. Así, en uno de sus artículos, la estudiosa Eleonora M. Beck nos informa sobre el uso de instrumentos en los cortejos nupciales padovanos del cuatrocientos. Beck, Beck, E. M., op. cit., p. 18. La iconografía musical de algunos Cassoni de bodas como uno de los conservados en el Albert & Victoria Museum de Londres (ca. 1430-1460, Inv. 8974-1863), son un buen registro visual de estas prácticas.
[172] Knust, H., op. cit., p. 253.
[173] El primer drama sacro sobre la santa del que tenemos noticia tiene una fecha tan temprana como el siglo XII (poco antes del 1.119), escrito en el priorato de Dunstable por el monje normando Geoffrey, futuro abad de St. Alban, para sus alumnos. Riley, H. T. ed., *Gesta abbatum monasterii Sancti Albani, a Thoma Walsingham, regnante Ricardo Secundo, ejusdem ecclesiae praecentroe, compilata*, Longmans, London, 1867, p. 73. Esta obra ha sido considerada como el inicio del drama inglés.

Responsorio:
«Virgo flagellatur, crucianda fame religatur,
Carcere clausa manet, lux caelica fusa refulget,
Fragat odor, dulces cantant caeli agmina laudes»[174].

Antífona:
«*Sponsus amat sponsam, salvator visitat illam» o «Cum coetu virgineo adviens Salvator, Sponsus sponsam pie visitat, consolatur et roborat, constans esto filia, tecum ego sum, nil paveas»*.

[La virgen es flagelada, atada por el hambre que la tortura,
permanece encerrada en la prisión, resplandece una amplia luz celestial.
Se produce un fragante aroma y las compañías celestiales entonan dulces cánticos.
Con unión virginal, viene el Salvador. El esposo visita piadosamente a su esposa.
La consuela y le da fuerzas: mantente firme en tu fe, estoy contigo, no temas][175].

Así mismo, no hay que olvidar que las representaciones del matrimonio místico de la santa son, a un mismo tiempo, imágenes marianas, dada la centralidad de la Virgen con el Niño en todas ellas. Es el caso de *El matrimonio místico de Santa Catalina* de Lorenzo Veneziano (1.359, Venecia, Gallerie dell'Accademia) [fig. 426]. En el medio y ocupando la mayor parte de la composición se encuentra la Madre de Dios sentada sobre la bóveda del cielo y con su hijo en brazos. Éste introduce el anillo de compromiso en el dedo de Catalina, que se distingue del resto de las figuras por su corona y su vestido rojo. La santa está acompañada por un ángel, tal vez aquél que le confortó antes del debate filosófico o cuando estaba en la cárcel. En el extremo opuesto, más ángeles parece cantar, a juzgar por la considerable apertura de sus bocas. A los pies de la *Madonna*, un músico celestial tañe el órgano portátil. Por detrás de la Virgen –un recurso muy utilizado por este pintor para visualizar las armonías del cielo− surgen los bustos de otros instrumentistas en una disposición casi simétrica que incluye dos salterios, dos laúdes y dos chirimías. La Fondazione Zeri de la Univerisdad de Boloña incluye en su fototeca una imagen de una interesante tabla florentina de la segunda mitad del s. XIV donde se representa el *Matrimonio místico de santa Catalina de Alejandría* con un ángel que tañe el órgano portátil a los pies de la Virgen y que, según la fundación, se encuentra en el Louvre[176] (Fototeca Fondazione Zeri, n. 6753). La

[174] La antífona fue muy popular durante toda la baja Edad Media. Uno de los ejemplos más tempranos lo encontramos en un antifonario del siglo XII procedente el monasterio francés de St. Amand, actualmente en la Biblioteca municipal de Valenciennes (F-VAL 114, fol. 169v-170v).
[175] Traducción al inglés de Yoshikawa, N. K., «Veneration of virgin martyrs in Margery Kempe's Meditation: influence of the Sarum liturgy and Hagiography», en Whitehead, C. y Renevey, D. ed., *Writing religious women: female spiritual and textual practices in late Medieval England*, University of Toronto Press, Toronto Buffalo, 2000, p. 194. La tradución al español es de la autora de la tesis.
[176] Al menos así sería en 1.927, momento de la toma de la fotografía.

Fondazione también ha catalogado una homónima tabla del llamado Maestro della capella Bracciolini realizada entre 1.390 y 1.430, actualmente en paradero desconocido (Fototeca Fondazione Zeri, n. 6753). Su interés para este estudio radica en la inclusión de ángeles que tañen el laúd, la viola da braccio y dos rabeles.

Otros tipos marianos con los que se asocia a santa Catalina son la Virgen de la Humildad y la *Virgo inter virgenes*, teniendo como tema de encuadre el *hortus conclusus* que simboliza la virginidad y el amor divino. La mayoría de estas obras ya han sido tratadas en el capítulo anterior. Recordemos la presencia de la santa en el *Jardín del Paraíso* (ca. 1.410, Frankfurt, Museo Städel), donde entrega al niño Jesús un salterio de doble ala para que éste lo haga sonar [fig. 306]. En territorio italiano conservamos una imagen semejante: la *Virgen del rosal* de Stefano da Verona (ca. 1.420 o 1.435, Verona, Museo di Castelvecchio) donde la santa aparece nuevamente vestida de rojo e identificada con todos sus atributos: la rueda de espinas, la espada, la corona que prueba sus orígenes reales, la corona de flores y la palma del martirio [fig. 427]. El jardín se halla repleto de rosas, pájaros y ángeles, cuatro de los cuales se reunen en torno a un libro abierto. Sería fácil identificarlos como cantores si no fuera porque las páginas están en blanco. El pintor flamenco Hans Memling será uno de los máximos cultivadores de su imagen musical durante el último tercio del siglo XV. En el *Díptico de Jean de Cellier* (ca. 1475, París, Museo del Louvre) ya aparece el asunto del matrimonio como una manera más de identificar a Caterina entre las demás santas. En este caso, la música que acompaña la ceremonia procede del órgano tañido por Cecilia. Sí que encontramos a los ángeles músicos en otras dos obras posteriores. El panel central del *Retablo de San Juan* (ca. 1.479, Brujas, Hospital de San Juan) incluye un tañedor de órgano portátil, y en el *Matrimonio místico de santa Catalina* (ca. 1.480, Nueva York, Metropolitan Museum of Art) –muy similar al anterior– se añade además un arpista [fig. 428]. La gran difusión de esta iconografía acontecerá en la primera mitad del siglo XVI. En la península itálica, continúan las asociaciones con la Virgen entronizada pero utilizándose nuevos esquemas compositivos como ocurre en el *Matrimonio místico de santa Catalina de Alejandría* de Bernardino Mariotto (ca. 1500, Harvard University Museums, Fogg Museum), con ángeles que tañen un cordófono frotado con arco, laúd y arpa. Así mismo se observa cada vez una mayor influencia de la sagrada conversación, participando frecuentemente la santa en ella aunque no siempre se visualiza el asunto del matrimonio. En la pintura flamenca, la princesa alejandrina

suele aparecer junto con otras dos santas que también personifican el amor divino y con las que comparte algunos rasgos de su leyenda: santa Bárbara y María Magdalena, las cuales también gozaban de una gran devoción. La primera de ellas es incluida en el *Matrimonio místico de santa Catalina con santos y ángeles* del llamado Mestro de Frankfurt (ca. 1.500-1.510, San Diego, Museum of Art). En este caso, los ángeles músicos –laúd y arpa– se encuentran en los paneles laterales del tríptico. María Magdalena aparece en un *Matrimonio místico de santa Catalina* flamenco conservado en el Kunsthalle de Hamburg (1.517) [fig. 429]. De nuevo, la música angélica se muestra a través de los cordófonos –laúd y cordófono frotado con arco.

Llegados a este punto y antes de introducirnos en las modificaciones experimentadas por la imagen en la época tridentina, cabe hablar de otra Catalina que, paulatinamente, se apropiará de la iconografía de la santa de Alejandría. Aunque nacida en 1.347 como Caterina de Benincasa, posteriormente fue conocida como santa Catalina de Siena. Los paralelismos de su vida son muchos, lo que evidencia una imitación continua de la princesa alejandrina por parte de Benincansa: su temprano rechazo al matrimonio, su consagración a Cristo, la costumbre de dirigirse a ermitaños para recibir consejo espiritual, la habilidad para disputar con los grandes personajes de la época, la práctica de confortar a los otros ante el martirio y la mortificación como vía para experimentar ese supremo sacrificio por amor a Dios[177], hasta el punto de recibir los estigmas como había acontecido a san Francisco un siglo y medio antes. Para entonces la leyenda del matrimonio místico de santa Catalina de Alejandría ya debía ser bien conocida. De hecho, hacia 1.368 ya lo vemos incluido en el ciclo pictórico de la basílica de Asís. Puede suponerse lo mismo para la imagen musical de la santa, pues la tabla de Lorenzo Veneziano data del 1.539. Estas asociaciones musicales y angélicas no solo se daban en la pintura, sino también en la litúrgia y en manifestaciones paralitúrgicas. Por ejemplo, en la Biblioteca Comunale de Siena se conserva una *Festa e storia di S. Caterina* registrada en un códice de datado a finales del siglo XIV (BCIS ms. I.II.III), el cual contiene un drama sacro pensado para ser representado en tres días. En él, justo antes de ser decapitada, Catalina se encomienda a su esposo celestial y un ángel aparece para anunciarle que, después de salir de esta vida, dispondrá de una legión de ángeles que la acompañarán y la atenderán. Seguidamente, su alma asciende al cielo, aunque el

[177] Falvey, K., «Scaffold and stage: Comforting rituals and dramatic tradition in late Medieval and Renaissance Italy», en Terpstra, N. ed., *The art of executing well: rituals of execution in Renaissance Italy*, Truman State University Press, 2008, p. 24.

manuscrito no ofrece las indicaciones escénicas que permitirían saber cómo se llevaría a cabo esta acción[178]. En 1.367, la joven Benincasa entró a formar parte de la Tercera orden de Santo Domingo, que en Siena eran conocidas como las *mantellate.* Al ser de extracción humilde, tuvo que aprender a leer a los veinte años para imitar a su modelo Alejandrino –más tarde también aprendería a escribir. Dictó numerosas cartas dirigidas a importantes personalidades de la época en las que abordaba temas morales y políticos en un momento en que existían grandes tensiones en el interior de la Iglesia. Su actividad intelectual causó recelo y en 1.374 la monja fue llamada al Capítulo General de los Dominicos celebrado en Florencia. Allí se decidió asignarle un confesor y guía espiritual de prestigio, Raimondo da Capua. Fue éste quien, solo cinco años después de morir la santa, empezó a escribir su hagiografía, conocida como *Legenda maior.* Tardó diez años en acabarla, tras los cuales el texto alcanzó una gran difusión[179], aunque no sería publicado hasta el siglo XVI (Colonia, 1.533)[180]. La Legenda presenta los *topoi* propios de una hagiografía femenina de finales del siglo XIV[181], donde el martirio por defender la fe cristiana ante los paganos es sustituido por una larga cadena de renuncia, abnegación, trabajo extenuante y mortificación corporal. En ella son continuas las referencias de Catalina Benincasa como *sponsa Christi,* comenzando desde los seis años de edad, momento en el que ve por primera vez a su celestial esposo, quien la bendice[182]. En el texto de Raimondo se relata como la joven decidió desde entonces consagrarse a Dios, rechazando cualquier proposición de matrimonio y retirándose a menudo a una cámara privada para orar; un *topos* que encontramos también en otras santas como la princesa alejandrina, de quien se dice que guardaba muy bien su

[178] Kathleen Falvey incluso ha señalado que Catalina Benincasa podría haber conocido este drama sacro o alguno semejante y haberlo imitado en ciertos aspectos de su vida. Falvey, K., op. cit., p. 25. El texto del drama sacro ha sido publicado en Rondoni, G. «Il mistero di S. Caterina in un codice della Biblioteca comunale senese», *Bullettino senese di storia patria,* 2, n. 3-4 (1895), pp. 231-263.

[179] Nocentini, S., «The Legenda Maior of Catherine of Siena», en Muessig, C. et alii ed., *A companion to Catherine of Siena,* BRILL, Leiden and Boston, 2012, pp. 346-347.

[180] Nocentini, S., op. cit., pp. 339 y 341. El texto latino de la *editione coloniensi* puede consultarse en Henschen, G. y Papebroch, D. ed., *Acta Sanctorum Aprilis... Tomus III,* Michaelem Cnobarum, Antverpiae, 1675, Aprilis 3, dies 30, col. 853a-959b. Para la traducción, he utilizado la edición en italiano realizada por otro dominico, Ambrosio Catarino da Siena: Catarino da Siena, A. ed., *Vita miracolosa della serafica S. Caterina da Siena. Composta in latino dal beato P. frate Raimodo Capua et tradotta in lingua volgare...,* Contrata di Santa Maria Formosa, Venetia, 1562. Las diferencias entre ambas ediciones son evidentes: más que una traducción literal, Ambrosio Catarino realiza una síntesis del texto de Raimundo.

[181] Nocentini, S., op. cit., p. 343.

[182] En el texto de Raimondo solo se dice que lo vio con sus propios ojos y que recibió su bendición (cap. 1, col. 862c), mientras que la versión de Ambrosio ofrece una descripción que tiene mucho que ver con las artes visuales de la época: estando la niña cerca de la iglesia de San Domenico, vio aparecer a Cristo exaltado en una silla imperial, engalanado con las vestiduras pontificales, coronado con la mitra papal y acompañado de los apóstoles Pedro, Pablo y san Juan evangelista. Catarino, A., op. cit., lib. 1, cap. 2, p. s. n.

virginidad en su palacio. Incluso compara a Benincasa con otras figuras como María Magdalena y Cecilia[183]. Allí, al igual que Cecilia, cantaba: *«Fiat Domine cor meum & corpus meum inmaculatum»*[184]. Finalmente, la joven consigue tomar los hábitos. Por supuesto, Raimondo incide en que la monja sienesa conversaba familiarmente con su esposo, gozando siempre de la especial providencia divina, al igual que los ángeles visitaron a la santa alejandrina en la cárcel: *«Simile legiums alteri Catharinae a dixisse, cum eam in carcere positam, sociatus Sanctis & Angelis plurimis, visitavit»*[185]. Ya ordenada, se le aparecía a menudo en su celda Cristo acompañado de la Virgen, santo Domingo, María Magdalena, san Juan, san Pablo y otros muchos. Entonces, Cristo y Benincasa solían decir juntos los salmos *«ambulando per camera suam, sicut solent duo religiosi vel clerivi simul officium dicere»*[186]. En una de estas ocasiones tuvo lugar el matrimonio que Cristo le había prometido. Quiso la divinidad que fuera en Carnaval, tiempo en el que la ciudad de Siena bullía con convites y fiestas[187]. Si al inicio de la leyenda de la princesa alejandrina se describe el ruido causado por el culto pagano, en en el caso de su homónima sienesa es fácil evocar un ambiente sonoro similar causado por las celebraciones profanas de la urbe. Como otras veces, apareció en la cámara de Benincasa la celeste comitiva, incluyendo esta vez al rey David con su salterio. Mientras el profeta tañía su instrumento, la Virgen María tomó las manos de la monja y Cristo, preguntándole a su hijo si deseaba desposarse con ella. Cristo asintió y le puso un anillo de oro con cuatro perlas y un diamante en el dedo anular de la mano derecha:

> *«Adhuc eo loquente, apparunt Virgo gloriosissima, mater ejus, beatissium Joanes Evangelista, gloriosus Apostolus Paulus, sanctissimusque Dominicus Pater suae religionis, ac cum his omnibusn David propheta, psalterium musicum habens in mano sua. Quo superavissime ac sonore pulsante, Virgo Dei genitrix, virginis dexteram sacratissima sua coepit manu, digitorsque illius extendens ad Filium, postulabat ut eam sibi desponsare dignaretur in fide. Quod Dei unigenitus gratissime annuens, annulum protulit aureum, habentem in circulo suo quator margaritas [...]. Quem digito annulari dextera sua supersacra imponen; Ecce, inquit, desponso te mihi creatori & salvatori in fie, quae usque quo in caelis tuas mecum nuptias perpetuas celebrabis, semper conservabitur illibata»* (*Legenda maior,* pars 1, cap. 12)[188].

[183] Henschen, G. y Papebroch, D. ed., op. cit., col. 865a. y 866b
[184] Ibid., col. 866b.
[185] Ibid., col. 877b.
[186] Ibid., col. 881b.
[187] Ibid., col. 881f.
[188] Ibid., col. 881f-882a.

De nuevo, Raimondo no pierde la ocasión de establecer el paralelismo entre las dos Catalinas:

> *«Perpendise, lector, si meministi alterius Catharinae Martyris & Reginae, post baptismum (ut legitur) à Domino desponsatae, quod nunc habes secundam felicissimam Catharinam, post tot carnis & hostis victorias, ab eodem Domino tam solenniter desponsatam?»* (*Legenda maior*, pars 1, cap. 12)[189].

En 1.460, el pintor sienés Giovanni di Paolo realizaba un gran retablo sobre la vida de la santa sienesa, justo después de su canonización ese mismo año. Una de las tablas de la predela, hoy conservada en el Metropolitan Museum de Nueva York, representa el *Matrimonio místico de santa Catalina de Siena* (*Iconclass* 11HH(CATHERINE OF SIENA)341) según la descripción de Raimondo[190] [fig. 430]. Al igual que ocurre en la *Legenda maior*, la música es interpretada únicamente por el rey David tañedor de salterio. Una década después, la representación se repite en la homónima tabla realizada por otro pintor sienés llamado Neroccio de' Landi (ca. 1.470-1.474, Reino Unido, London, Collezione M. R. Waddingham). Sin embargo, conforme avanzó el tiempo, los artistas prefirieron sustituir el anacrónico salterio mencionado en el texto por otros cordófonos que resultaban más familiares a los espectadores. Así, el *Matrimonio místico de santa Catalina de Siena y los santos Juan Evangelista, Antonio Abad, Domingo, el rey David y la Virgen con el Niño* de Bartolomeo Ramenghi "il Bagnacavallo" (ca. 1.515-1.520, Boloña, Pinacoteca Nazionale), muestra un arpa en manos del salmista. Y en el *Matrimonio místico di santa Catalina de Siena con la Virgen, san Pablo, san Felipe Benizi (?), san Juan evangelista y David* del pintor ferrarés Michele Coltellini (primera mitad s. XVI, Berlín, Staatliche Museen, Gemäldelagerlie), lo encontramos tañendo una viola da braccio. No obstante, el arpa será el instrumento favorito. La volvemos a encontrar en el *Matrimonio místico de santa Catalina de Siena con el profeta David, santo Domingo y san Pablo* de Giovan Battista Naldini y Giovanni Balducci (ca. 1568, Comune di Prato, Museo di Palazzo Pretorio). Y mucho más tarde, en *Los desposorios místicos de Santa Catalina de Siena* de Clemente Torres (ca. 1.662-1.732), seguidor de Juan Valdés Leal (Cádiz, Iglesia de Santa Catalina) [fig. 431]. En ambos casos, la elección del instrumento no busca acercarse al imaginario musical de los espectadores sino remitir a una convención visual, ya que la representación del arpa

[189] Ibid., col. 882a.
[190] La única diferencia notable es que aquí se representa a san Juan Bautista en vez de san Juan Evangelista.

es tan esquemática que forma una sola pieza en la que parece haber desaparecido la caja de resonancia.

Por otra parte, desde inicios del s. XVI, se añadió a la música del salterio davídico las armonías angélicas. Así ocurre, por ejemplo, en el *Matrimonio místico di santa Catalina de Siena en presencia de san Pablo, san Juan Evangelista, David y santo Domingo* realizado por Antonio del Ceraiolo para la Iglesia de Santa Trinità en Florencia (ca. 1.515-1.525), pues la escena es sobrevolada por ángeles que lanzan flores y tañen la *viola da braccio* y el laúd [fig. 432]. Incluso en alguna ocasión, la música del cielo queda únicamente visualizada en el tipo del ángel músico, siendo el caso de una anónima pintura piemontese del siglo XVI atribuída a Ottaviano Cane (*Matrimonio místico de santa Catalina de Siena, Vercelli,* Basílica de Sant'Andrea, sala capitular), donde un angelito tañe el laúd justo debajo de la imposición del anillo. De esta manera la música angélica dejaba de ser un privilegio reservado para unos pocos mártires de inicios del cristianismo y se convertía en un premio accesible a todos aquellos capaces de someterse a la vida religiosa por amor a Cristo.

Todas estas imágenes representan la unión de Catalina Benincasa con un Cristo adulto que, o bien desciende del cielo entre nubes o bien se aparece sobre la tierra para celebrar el sacro matrimonio, bendecido por la Virgen María. Aunque nada se dice del aspecto del celestial esposo en dicho momento, todo hace pensar en un Cristo ya crecido, sobre todo si tenemos en cuenta otras visiones similares de la santa. No obstante, hacia el siglo XV ya la encontramos en sagradas nupcias con Cristo Niño en brazos de su madre, apropiándose así de la iconografía de su homónima alejandrina. Algunas de estas imágenes se enriquecieron con la música celeste. Un buen ejemplo es el *Matrimonio de santa Catalina de Alejandría* de Lorenzo d'Alessandro, conservado en la National Gallery de Londres (ca. 1.481-1.500) donde, detrás del trono de María, puede verse ángeles que cantan con folios de músca escrita y tañen el arpa, el laúd y una bombarda en miniatura [fig. 433]. Uno de los aspectos más relevantes de esta época es la inclusión del matrimonio místico en la sacra conversación, como ocurre en la *Pala Pitti* de Fra Bartolomeo (1.512) [fig. 298]. Al matrimonio místico hemos de añadir otras escenas en las que santa Catalina de Siena aparece acompañada, ocasionalmente, por la música celestial: el recibimiento de los estigmas y su presencia en la aparición de la Virgen del Rosario ante santo Domingo. Del primer caso, existe un retablo realizado por

Benardino Fungai para el Oratorio de la Cocina del Santuario Cateriniano de Siena (1.496) en el que la música de los ángeles está asociada a la aparición celeste de la Virgen con el Niño, flanqueada por las santas María Magdalena y Catalina de Alejandría [fig. 341]. En cuanto a la Virgen del Rosario, ya ha sido vista en el capítulo precedente y será tratada más adelante en relación a las Órdenes mendicantes.

Volvamos con el desarrollo de la iconografía musical de santa Catalina de Alejandría, la cual alcanza en el siglo XVI una nueva fortuna y difusión en las artes visuales. El responsable parece ser Paolo Veronese, quien en 1.547-1.548 realizó un *Matrimonio místico de santa Catalina,* hoy conservado en el Hermitage Museum de San Petersburgo. En él incluye, junto a la santa, un ángel tañedor de laúd y un cantor con un libro abierto. Pero su obra más famosa al respecto es el *Matrimonio místico de santa Catalina* realizado hacia 1.575 para el altar mayor la iglesia de la santa en Venecia, hoy en el museo de la Accademia [fig. 434]. En ella coloca los mismos instrumentos en manos de los ángeles, pintando dos lautistas y dos cantores −uno de ellos marcando la pulsación con la mano− y añadiendo al conjunto un cordófono frotado, problablemente una viola de gamba, que reposa muda en el suelo. La figura de santa Catalina de Alejandría gozaba entonces de una gran importancia en la República Veneciana. En 1.307, el Doge Pietro Gradenigo había declarado que el gobierno de la Señoría visitarían su iglesia el día de su festividad[191]. Al igual que ocurría con otras santas vírgenes cristianas, Catalina de Alejandría podía ser considerada como un alter ego de la *Serenissima Republica* especialmente durante el siglo XVI, momento en el que las presiones exteriores contribuyen a la creación de una iconografía triunfalista de Venecia. Agustino Carracci debió contemplar el lienzo de Veronese hacia 1.582 cuando éste todavía se encontraba en su emplazamiento original, realizando un grabado que debió conocer una amplia difusión. Conservamos un ejemplar del mismo en el Museo della Stampa Remondini de Bassano del Grappa (colección Remondini XIV.437.1936). También sabemos que existieron reelaboraciones como la que presenta el homónimo grabado conservado en la Pinacoteca Repossi de Chiari, Brescia (1585, inv. n. I00452). En este caso, la viola de gamba aparece en primer plano, tañida por un ángel, mientras que su compañero sostiene el laúd por el mango sin tocarlo. La influencia de la composición ideada por el Veronese se observa durante todo el siglo XVI y los inicios

[191] Renier-Michiel, G., *Origine delle feste veneziane,* vol. 3, Editori degli Annali Universali delle Scienze e dell'Industria, Milano, 1829, p. 46.

del XVII. Ello no quiere decir que no se sigan otros esquemas más tradicionales. Por ejemplo, el *Matrimonio místico de santa Catalina, san Biagio, un santo obispo y ángeles musicos de* Francesco di Paolo da Montereale (1.466-1.541) para la sacristía de la Iglesia de San Michele Arcangelo en San Vittorino, l'Aquila, coloca a los ángeles músicos –arpa y laúd– en los cielos. El *Matrimonio místico de santa Catalina de Alejandría* de Vicenzo Pellegrini para la iglesia de Santa Lucia en Perugia (1608, Greenville, Bob Jones University Museum) utiliza la aparición celeste de la Virgen María, desarrollándose detrás de ella un concierto angélico. Y la *Virgen con el Niño entre santos* de la pintora dominica Suor Aurelia Fiorentini (1.622, Camaiore, Museo de Arte Sacra) sigue de manera tardía las convenciones de la sacra conversación y coloca un angelito lautista a los pies de la Virgen [fig. 435]. Pero encontramos el influjo de Veronese en *El matrimonio místico de santa Catalina* de Adam Elsheimer, pintor alemán que trabajó en varios lugares de la península itálica, incluyendo Venecia (ca. 1.598-1.599, Munich, Alte Pinakothek, colección privada, Inv. Nr. L 2547)[192] [fig. 436]. De nuevo la música es producida por ángeles que tañen el laúd y un gran cordófono frotado con arco. Lo mismo ocurre, aunque en menor medida, con los *Desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría de* Francisco Rizi (1.614-1.648), hoy en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid. Esta vez, solo aparece un ángel tocando el laúd. También cabe tener en cuenta el *Matrimonio místico de santa Catalina de Alejandría* de Jacques Stella (1.596 – 1.657), actualmente en una colección privada[193], donde el acontecimiento es acompañado por un ángel arpista, mientras que en el fondo, justo detrás de la figura de María, aparece un órgano de pie Madrid [fig. 437].

Durante los siglos XVI y XVII, la fortuna de las dos Catalinas no solo se observa en las artes visuales, sino también en las *laude* y el teatro religioso, contribuyendo a consolidar la imagen musical de ambas santas, si bien la literatura seguirá fiel a las tradiciones ya establecidas. Por ejemplo, en *Santa Caterina vergine, e martire rappresentazione* de Alessandro Donzellini de Bolsena (Viterbo, 1.610), la música del cielo entra en escena después de que Cristo se le aparezca en la cárcel: *«Cosi detto disparve, e le sue chiome / spiraro al suo sparir suavi odori, / e di felice, e bella compagnia / d'intorno cinta da*

[192] Aunque proveniente de una colección privada, la obra ha sido inventariada la Alte Pinakothek de Munich y fue expuesta en en el museo hasta el final de 2.016.
[193] Vendido por la casa de subastas Koller Zürich el 21/09/2007.

canori cigni / eran le lodi sue portate à l'aure» (acto 4)[194]. Aunque también se añaden cantos en el momento en el que el cuerpo de la santa es trasladado al Sinaí, indicándose que se cante el siguiente madrigal: *«[...] Per man d'Angeli santi, con lieti suoni, e canti, o celeste ventura, sopra'l gran Monte Sina, hà dato sepoltura»* (acto 5)[195]. Mientras que *La rappresentatione di santa Caterina da Siena sposa di Giesu Christo* atribuida a Pietro Nesti (Firenze, 1.568) menciona únicamente la música del rey David: *«Dice David: / dello spirito son cantore / & porto in braccio il mio saltero [...] / io canto laude immense al creatore / per excitare il vostro desidero»*[196]. Eliana Corbari ha recopilado varias *laude* dedicadas santa Catalina de Siena escritas por el florentino Serafino Razzi, quien empezó a publicar sus composiciones en 1.563. En una de ellas aparece la música celeste asociada a la estimagtización de la santa y a su premio celestial:

«Di Giesù l'inclita mano
scambio il cuore a questa santa.
Hora in ciel fa festa, e canta
questa stella matutina.
Le sue sante cicatrici,
gli dono l'eterno sposo
[....]
Tu sarai monda, e lavata,
in quel sangue sacro, e santo;
questa vergin poi beata,
ti terrà sotto il suo manto.
Onde in cielo in festa, e canto
seco un giorno esulterai
di Giesù quando vedrai
la belleza, alma, e divina» (vv. 33-52)[197].

En cuanto a las *laude* para Catalina de Alejandría compuestas por Razzi, de nuevo éstas señalan únicamente el episodio de la cárcel: *«Veggon la sacra Vergin con gran luce / risplender, & i canti / odon degli Angel santi»*[198]. Así pues, aunque las artes visuales presentan una imagen musical de las santas bastante homogénea, otras expresiones culturales dibujan un panorama mucho más rico y diverso que también conviene tener

[194] Donzellini, A., *Santa Caterina Vergine, e Martire, Rappresentatione,* Girolamo Discepolo,Viterbo, 1610, p. 100
[195] Ibid., pp. 151-152.
[196] Nesti, P. atr., *La rappresentatione di santa Caterina da Siena sposa di Giesu Christo,* Bartolomeo Anichini, Firenze, 1568, fol. Aiii.
[197] Corbiari, E., «Laude for Catherine of Siena», en Muessig, C. et alii (ed.), *A companion to Catherine of Siena,* op. cit., pp. 248.
[198] Razzi, S., op. cit., p. 150.

en cuenta. No podemos cerrar este apartado sin mencionar un curioso *Santo Tomás de Aquino con Catalina de Siena* de Pedro de Villegas conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla (ca. 1.550) [fig. 438]. La obra forma parte de dos pinturas realizadas al óleo en la cara interna de las puertas de un realejo. En la puerta derecha se representa a la Sagrada Familia con Juanito sobrevolado por ángeles que sostienen una cartela. En la puerta izquierda aparecen los mencionados santos que elevan su mirada para observar el concierto angélico –arpa, chirimía, laúd y canto– que, en las alturas, rodea la esfera solar. Sirva esta imagen para ilustrar la importancia de la música angélica en la promoción del prestigio de las Órdenes religiosas –en este caso de los dominicos–, a través de sus principales santos.

V.IV. SANTA CECILIA Y SU PATRONAZGO MUSICAL

Como santa protectora de la música, la figura musical de santa Cecilia ha sido, sin lugar a dudas, la que más interés ha suscitado entre los estudiosos y estudiosas de la iconografía musical desde sus inicios. Esto no es de extrañar, ya que estudiar la iconografía musical de santa Cecilia es, en realidad, aproximarse a la historia de la representación de la música celestial en el imaginario cristiano a lo largo del tiempo y del espacio. Además, el extenso elenco de imágenes musicales de la santa ha proporcionado siempre un ingente material de estudio para la organología. Probablemente, la primera gran monografía dedicada a la santa en este sentido sea *Sainte-Cécile. Métamorphoses d'un thème musical* de Albert P. de Mirimonde[199], en la que se redacta una breve explicación de su leyenda y patrocinio musical, se realiza una clasificación de su imagen musical y se incluyen 149 imágenes. El análisis concreto del *Éxtasis de santa Cecilia* de Raffaello Sanzio inspiró dos interesantes publicaciones. En primer lugar, un conjunto de conferencias leídas por varios autores en Boloña en ocasión de la restauración de la famosa obra, recogidas bajo el título de *Indagini per un dipinto. La santa Cecilia di Raffaello*[200]. Estos escritos abordan diversos temas sobre la construcción de la figura de la santa y los acontecimientos concretos que llevaron al encargo de la pintura. Posteriomente, Thomas H. Connolly, uno de estos conferenciantes, publicó *Mourning into joy. Music, Raphael and saint Cecilia*[201], una extensa monografía en la que el citado retablo es otro aspecto más de la figura de la

[199] Mirimonde, A. P. de, op. cit.
[200] Vv. Aa., *Indagini per un dipinto. La santa Cecilia di Raffaello*, Edizioni ALFA, Bologna, 1983.
[201] Connolly, T. H., *Mourning into joy. Music, Raphael and Saint Cecilia*, op. cit.

santa. Así, Connolly aborda otros temas como los orígenes de la leyenda, el contenido de la *Passio* ceciliana y la espiritualidad musical del mundo medieval, configurando un delicioso puzzle en el que, finalmente, todos los aspectos encajan al contempar el lienzo de Rafael. Los aspectos iconográficos apuntados por estos autores han sido ampliados en *Le metamorfosi di santa Cecilia. L'immagine e la musica* de Nico Staiti[202], donde el estudioso identifica la razón exacta de esta asociación musical –hasta entonces tímidamente apuntado por Mirimonde y Connolly− y su desarrollo diacrónico. Entre los numerosos artículos consultados, cabe destacar *From saint to Muse: Representations of saint Cecilia in Florence* de Barbara Russano Hanning[203], el cual ofrece una perspectiva diferente, mostrando como, a incios del siglo XVII, la santa se convierte en una musa inspiradora capaz de aquirir los rasgos de mujeres artistas de la época como la cantante florentina Arcangela Paladini, a las que tal vez quepa añadir la compositora Barbara Strozzi y la pintora Artemisia Gentileschi. De hecho, no sería descabellado pensar que no pocas de las imágenes de santa Cecilia realizadas durante la Edad Moderna son, en realidad, retratos de mujeres de gran talento que fueron admiradas en su época hasta el punto de ser consideradas musas vivas. Dado la gran cantidad de información publicada, el siguiente apartado pretende únicamente ser una síntesis de la construcción de la imagen musical de la santa, centrándome especialmente en su asociación con la música angélica. No trataré su imagen como intérprete a no ser que también aparezca en ella las celestes armonías de los ángeles.

La referencia histórica más antigua sobre Cecilia se encuentra en el *Martyrologium Hieronymianum*, mencionándose la via Appia como lugar de nacimiento y muerte de la santa −*«Appia via in eadem urbe Roma natale et passio sanctae Ceciliae virginis»*− lo que indica que en el siglo V la Iglesia romana ya la reconocía y veneraba[204]. Thomas Connolly conecta los orígenes de su culto con el el templo pagano que se encontraba en donde hoy se alza la actual Basílica de la santa. El santuario estaba dedicado a la *Bona Dea*, divinidad romana objeto de cultos mistéricos femeninos, considerada guardiana de la castidad de las mujeres casadas y de la curación de las enfermedades de la vista y el

[202] Staiti, N., *Le metamorfosi di santa Cecilia. L'immagine e la musica,* op. cit.
[203] Hanning, B. R., «*From saint to Muse: Representations of Saint Cecilia in Florence*», Music in Art, 29, n. 1-2 (2004), pp. 91-103.
[204] Herbemann, C. G. et alii, *The Catholic Encyclopedia. An international work of reference on the constitution, doctrine, discipline, and history of the Catholic Church,* vol. 3, Robert Appleton Company, New York, 1908, p. 471.

oído bajo la advocación de *Bona Dea Occlata* o *Restitutrix Luminum*[205]. Según Connolly, el propio nombre de Cecilia podría provenir de esa asociación con la ceguera −*caecitas*. De hecho, la leyenda de Cecilia la presenta como una vidente que escucha la voz de Dios. En su historia, se contrapone la ceguera espiritual a la verdadera visión y la verdadera luz, consiguiendo la santa convertir a numerosas personas gracias a su elocuencia. La relación de Cecilia con la Bona Dea queda apoyada por otro elemento más, al final de su *Passio* se dice que la joven dona su gran *domus* con sus baños a la Iglesia. Allí será donde posteriomente se levantará su basílica, la cual probablemente ya estaba activa durante el Concilio romano del año 499, puesto que en éste ya se menciona al papa Símaco con el *titulus sanctae Ceciliae*. Las actas de la *Passio,* datadas hacia el año 495-500[206], ubican su historia en tiempos del papa Urbano (s. II-III). Cuentan la historia de Cecilia, nacida en el seno de una familia patricia que, desde niña, decide consagrar su virginidad a Dios. No obstante, cuando su familia le concierta un matrimonio con un joven pagano de su misma clase social, ella no se opone y se pasa los días anteriores a la boda rezando a Dios y tejiendo una red de cabellos que, bajo sus vestidos nupciales dorados, cubrirían su desnudez. El día en el que se preparaba el lecho nupcial, mientras sonaba la música festiva, Cecilia solo cantaba en su corazón pidiendo a la divinidad que mantuviera la castidad de su cuerpo y su corazón pronunciando una frase que recuerda un pasaje de la carta de san Pablo a los efesios en los que les recomienda huir de la lujuria y llenarse «de Espíritu Santo, hablando entre vosotros mismos en psalmos y en himnos, y canciones espirituales, cantanto y loando al Señor en vuestros corazones» (Ef 5, 18-19)[207]. Es en esta oración de santa Cecilia donde Staiti observa el germen que, posteriormente, dará lugar a su imagen musical[208]:

> *«Venit dies, in quo thalamus collocatus est & cantantibus organis, illa in corde suo soli Domino decantabat dicens: Fiat cor meum, & corpus meum immaculatum*[209]*, ut non confundar'»* (*Passio Sanctae Ceciliae,* 3)[210].

[205] Connolly, T. H., «The cult and iconography of St. Cecilia before Raphael», en Vv. Aa., *Indagini per un dipinto. La santa Cecilia di Raffaello,* op. cit., p. 121. Véase también Connolly, T. H., Mourning into joy. Music, Raphael and saint Cecilia, op. cit., pp. 40-41.
[206] Connolly, T. H., *Mourning into joy. Music, Raphael and Saint Cecilia,* op. cit., p. 26. El texto latino ha sido consultado en Bosio, A., *Historia passionis B. Caeciliae virginis, Valeriani, Tiburtii et Maximi martyrum...,* Stephanum Paulinum, Romae, 1600.
[207] *«Et nolite inebriari vino in quo est luxuria sed implemini Spiritu loquentes vobismet ipsis in psalmis et hymnis et canticis spiritualibus cantantes et psallentes in cordibus vestris Domino».*
[208] Staiti, N., *Le metamorfosi di santa Cecilia. L'immagine e la musica,* op. cit, p. 21.
[209] También hay que tener en cuenta que la expresión *«Fiat cor meum immaculatum»* también aparece en el salmo 118 (Sal 118, 80).
[210] Bosio, A., op. cit., pp. 3-4.

La noche de bodas, Cecilia advierte a su marido Valeriano estar bajo la protección de un ángel, por lo que éste no podría tocarla con intenciones deshonestas. También le advirtió que no podría ver al celestial protector hasta que no recibiera el bautismo. Valeriano acecede a bautizarse y va en busca del papa Urbano, que se esconde en la necrópolis de la tercera milla de la Via Appia para huír de la "purga" cristiana que en ese momento estaba realizando el prefecto de Roma, Turcio Almaquio. Una vez bautizado e instruído, retorna a casa, donde encuentra a Cecilia asistida por el ángel, el cual corona a los esposos con rosas y lirios. De esta manera, ambos se comprometen a convivir en armonía en casa de Cecilia con un amor siempre casto y puro. El hermano de Valeriano, Tiburcio, es sorprendido por el intenso perfume de las flores y acude a la cámara nupcial. Allí es partícipe del milagro y también se convierte a la religión cristiana, colaborando los tres en las obras de caridad y en dar piadosa sepultura a los cristianos condenados a muerte por Almaquio. La segunda parte de la *Passio* recoge el encarcelamiento, los interrogatorios, la sentencia a muerte y la ejecución de los tres mártires desde el momento en que ser niegan a ofrecer sacrificios a los dioses paganos. Durante el proceso judicial, cada uno de ellos convierte a un gran número de personas a la fe cristiana. Destaca especialmente la labor predicadora de Cecilia, quien en su largo discurso retoma varias veces los temas de la ceguera espiritual, la visión y la luz divina. Incluso un oficial llamado Máximo, encargado de su vigilancia, accede finalmente a abrazar la nueva religión, con lo que se convertirá irremediablemente en un nuevo mártir. Los tres jóvenes son decapitados y es Cecilia quien dispone sus tumbas. Cecilia también es sentenciada a muerte, aunque por pertenecer a una de las familias más influyentes de la ciudad recibe un trato especial y es condenada a morir en el baño de su casa, permaneciendo sumergida durante toda una noche en la sala caliente hasta que el calor y los vapores la axfisien. Sin embargo, milagrosamente la santa sale indemne del suplicio. Frustrado este primer intento, Almaquio ordena que sea decapitada en el mismo lugar y, tras tres golpes dados por el verdugo sin resultado, desiste de su empeño, ya que la legislación romana impedía un cuarto golpe. Cecilia sobrevive de esta manera tres días más en los que se dedica a convertir a más personas, distribuír sus bienes entre los pobres y confiar a Urbano su casa para las necesidades litúrgicas de la Iglesia. Por todo ello, Urbano sepulta el cuerpo de la santa en las catacumbas de San Calixto, lugar reservado a obispos y predicadores.

Así pues, la *Passio* de Cecilia realiza un retrato de una joven vírgen modelo de virtudes cristianas a seguir, que predica el Evangelio, convierte a un gran número de personas a la fe cristiana y afronta la suprema caridad del sacrificio. Su leyenda la liga, pues, a otras santas vírgenes y mártires de inicios del cristianismo como santa Catalina de Alejandría, santa Bárbara, santa Inés, santa Cristina, santa Águeda y santa Lucía.Y como tal la encontramos en los *gradualia* romanos y en los mosaicos bizantinos y paleocristianos, donde lo único que la identifica entre las demás santas es la inscripción de su nombre[211]. Sin embargo, sí que existe un elemento que la distingue del resto: Cecilia es una santa originaria de Roma por lo que, en diversas ocasiones, su culto fue promovido por el papado con fines propagandísticos, como una manera de dotar de prestigio a la institución. En torno al año 821, el papa Pascual I hizo demoler el pequeño templo y reconstruirlo con gran esplendor[212]. Su objetivo era recuperar las reliquias de los protagonistas de la narración ceciliana por lo que, basándose en las actas de su *Passio* mandó investigar las catacumbas de Calixto. Al no hallar ningún resto, declaró que un domingo, durante el canto de los maitines en la vigilia de san Pedro (*Liber Pontificalis* 2, 437)[213], le había sobrevenido un gran sopor y la santa se le había aparecido en su sueño, exhortándole a continuar la búsqueda en las catacumbas cercanas. Finalmente, en las catacumbas de Pretextato se hallaron unos restos cubiertos con costosos ropajes de brocados de oro y con unas telas de lino empapadas en sangre a sus pies que el Papa dijo ser la reliquia de Cecilia, bajo el pretexto de que seguramente había sido escondida allí para ponerla a salvo de los primeros saqueos de los lombardos. Junto a éste trasladó igualmente los restos hallados en los nichos cercanos declarando que eran las reliquias de Valeriano, Tiburcio, Máximo y también los de los papas Urbano y Lucio, enterrándolos todos bajo el altar mayor de la nueva iglesia de Santa

[211] Connolly y Staiti citan numerosos ejemplos entre los cuales cabe destacar la aparición de la santa en las decoraciones musivas de la capilla del palacio arzobispal de Rávena (ca. 500), la Catedral de Poreč en Istria (ca. 540), San Apolinar el Nuevo en Rávena (ca. 560), y la propia Basílica de Santa Cecilia en Roma (ca. 820). Connolly añade además una pintura mural de fecha incierta descubierta en la catacumba de Calixto que decora lo que podría haber sido su cripta funeraria. Connolly, T. H., *Mourning into joy. Music, Raphael and Saint Cecilia,* op. cit., pp. 197-200. Staiti, N., *Le metamorfosi di santa Cecilia. L'immagine e la musica,* op. cit, p. 17.

[212] Véase *Connolly, T. H.,* Mourning into joy. Music, Raphael and Saint Cecilia, op. cit., pp. 37-38. El relato completo se encuentra recogido en el *Liber Pontificalis, editado en* Duchesne, L. M. ed, *Le Liber pontificalis*, vol. 2, Ernest Thorin Éditeur, Paris, 1892, pp. 56-58.

[213] *«Dum quandam die ad beati Petri principis apostolorum ecclesiam pergeret, quantinus apud eundem beatum Petrum solito more vigilias celebraret et ante eiusdem confessionem matitunales luscente dominica laudes residens decantaret, subito depressus sopore vidit adsistentem sibi virginali aspectu puellam, angelicis vestibus decoratam [...]».* Duchesne, L. M. ed., op. cit., p. 56.

Cecilia en Trastévere. El pontífice instituyó en ella a una comunidad de monjes que celebraban diariamente el *Officium* cantado (*Liber Pontificalis* 2, 439)[214].

La importancia de su culto explica la realización de diversos ciclos pictóricos sobre su historia a partir del siglo XI. La figura de la santa gana aún mayor fortuna con la difusión de la literatura hagiográfica como la *Leyenda dorada,* que le dedica su capítulo 149 siguiendo de manera bastante fiel las actas de su *Passio,* aunque introduce nuevos elementos como un cilicio bajo las ropas de Cecilia y el suplicio de la santa en un caldero hirviente. Hacia 1.300 se crea una iconografía específica de la santa: a la palma del martirio y el libro de la sabiduría propios de una santa de estas características se añaden otros atributos como el halcón que denota su origen noble, la espada como último instrumento de su suplicio, la corona virginal de rosas y lirios, y la herida en el cuello. Hasta aquí, no existe ninguna referencia explítica a la música angélica o celestial en lo que a la literatura y las artes visuales se refiere. Sin embargo, a partir de esta misma fecha también se observa una paulatina asociación de la santa con diferentes aspectos musicales que, con el tiempo, dará lugar a una rica iconografía musical. Mirimionde, Connolly y, sobre todo, Staiti localizan el orígen de estas representaciones en el texto de sus actas martiriales que relata el día de su boda con Valeriano el cual, al menos desde el siglo XII, constituía el *inicipit* de la antífona cantada el 22 de noviembre, fiesta de la santa: *«Cantantibus organis, Ceciliae Domino decantabat dicens: Fiat cor meum et corpus meum immaculatum, ut non confundar»*[215]. Si se interpreta correctamente el fragmento correspondiente de la *Passio,* Cecilia no es una santa melómana; al contrario: su actitud revela un carácter claramente melófobo. Durante la fiesta nupcial, la joven cierra los oídos a la música ejecutada en honor de los nuevos esposos y concentra su pensamiento únicamente en salvaguardad su virginidad. De hecho, en el siglo VII el obispo inglés san Aldhelm citó en su *De virginitate* este mismo pasaje para contraponer la música pagana de la boda, calificada como «el mortal canto de las sirenas que impulsa a los inocentes a poner en peligro sus vidas» a la virtud de la santa, quien decidió permanecer sorda ante ella (*De laudibus virginitatis,* 40; PL LXXXIX, col. 141d)[216]. Cabe entender, pues, la expresión *in corde suo decantabat*

[214] *«[...] in quo et monachorum Deo servientium congregationem pro cotidianis laudibus in praefato titulo sanctae Ceciliae die noctuque onmipotenti Domino decantandis constituit»[...]»*. Duchesne, L. M. ed., op. cit., p. 57.
[215] Staiti, N., *Le metamorfosi di santa Cecilia. L'immagine e la musica,* op. cit, p. 21.
[216] *«[...] quomodo Cecilia virgo sacratissima indulta jugalitatis consortia, ac pacta proci sponsalia obtentu castitatis refutans, velut spurca latrinarum purgamenta laudabili spiritus fervore contempserit,*

como una metáfora que significa el rezo interior y que indica que la vehemente pero silenciosa oración de la santa. Mirimonde y Staiti han señalado que la desaparición de las palabras *in corde suo* de la antífona podría haber dado pie a pensar en una interpretación canora de la santa con el acompañamiento instrumental o que incluso se podría haber acompañado a sí misma tocando el órgano[217]. En el siglo X, el canto interior de la santa queda reflejado en un poema de Flodoardus Remensis dedicado a Urbano y Cecilia. En él se cuenta que, mientras sonaban los coros y la música nupcial, Cecilia celebraba su propia fiesta cantando a Dios con la cítara de su mente: *«Accelerat taedas superatus amor petitor / Invitans laetus epulis gaudere choreas / Organici psallente melos achromate festi. / Illa Deo mentis cithara sua festa canebat, / Cor mundum casto tribui sibi corpore poscens»*. (Flodoardus Remensis, *De Christi triumphis apud italiam* 4, 10; PL CXXXV, col. 661). De la misma época data el himno mozárabe *Incliti festum pudoris* en el que se describe a la joven cantando mentalmente noche y día: *«Noctis horas, et diei mentis implens cantico»*[218]. Por otra parte, Staiti analiza las dificultades a la hora de interpetar el vocablo *organis* en los primeros siglos de nuestra era, pues puede significar tanto cualquier tipo de instrumento musical como aquél aerófono provisto de tubos que funciona con aire insuflado y que es tañido mediante teclado[219]. A ello cabe añadir el *organum* medieval surgido en el siglo IX, el ejemplo más primitivo de polifonía vocal. En 1.609, cuando la imagen de santa Cecilia organista estaba muy difundida, Adriano Banchieri –compositor, organista, teórico y poeta boloñés− advertiría en su *Conclusioni del suono dell'organo* que difícilmente la santa podría haber tocado este instrumento, ya que su introducción fue mucho posterior.

> *«[...] intender devesi l'Organo della voce humana, dearticolata, essendo il propio di essa il canto, & non altrimenti il suono, & questo per maggiore confermatione pronuntiasi nell'Hinno di S. Giovanni Battista, Organa vocis, & in Iob Organum meum in vocem flenctium [...]. Appresso il Methafraste, Voraggine, sianma, & altri scrittori autentici, non trovasi nella di lei vita, che suonasse Organi musicali si come da infinite pitture viene significata, & è cosa chiarissima, atteso, che in quei tempi gl'Organi suonati per acquedotti, & con mantici non erano praticati, [...] quelli suonati per acquedotti fuorno praticati l'anno salutare 654 sotto*

dispexerit, respuerit; quae licet organica bis quinquagenis et ter quinis sonorum vocibus concreparet harmonia, ac si lethiferos sirenarum concentus cum inexpertos quosque ad vitae pericula pellexerint, sub pratextu integritatis surdis auribus auscultabat».

[217] Mirimonde, A. P. de, op. cit., p. 4. Staiti, N., *Le metamorfosi di santa Cecilia. L'immagine e la musica,* op. cit, p. 21.

[218] Blume, C., *Analecta hymnica Medii Aeevi. XVII. Hymnodia Gotica. Die Mozarabischen Hymnen des alt-spanischen Ritus,* O. R. Reisland, Leipzig, 1897, p. 140

[219] Staiti cita para ello los *Enarratio in Psalmos* de san Agustín, donde se ofrece ambas definiciones de órgano. Staiti, N., *Le metamorfosi di santa Cecilia. L'immagine e la musica,* op. cit, p. 21.

> *Vittalliano Papa, & Costantino Imperatore, & quello con mantici sotto Benedotto Papa 8 [...] l'anno 1018, & essendo S. Cecilia l'anno 220 al templo di S. Urbano Papa [...]»*[220].

Por ello, el día se su boda, Cecilia solo habría cantado. No obstante, Banchieri introduce su tratado con un soneto dedicado a la virgen romana en el cual se la concibe como cantante y organista[221].

Una de las primeras imágenes que asocian a la santa con la música representan este episodio de su vida (*Iconclass* 11HH(CECILIA)41). Se trata de la inicial del reponsorio *Cantantibus organis* en un antifonario franciscano datado hacia el 1.260 (Rávena, Archivio Storico Arcivescovile, antifonario II, fol. 122v). La miniatura, atribuida al Maestro de Imola, ha sido citada por varios autores y estudiada con todo detalle por Paola Dessì[222]. Muestra a Cecilia orante, con los ojos y las manos dirigidas al cielo, en dirección a las esferas celestes representadas por tres grupos de tres círculos blancos encerrados en una esfera mayor de la cual sólo una porción queda visible. A la derecha y en un nivel inferior, un personaje tañe el teclado de un gran órgano positivo mientras que otro le administra aire con un fuelle para que éste suene. Del extenso análisis simbólico realizado por Dessì, solo señalaré el número de tubos del instrumento –nueve, como las nueve esferas celestes y los nueve cielos[223]– y la posibilidad de que la miniatura visualice la división tripartita y jerárquica de la música según Boecio: *musica instrumentalis*, producida por los instrumentos, *musica humana*, causada por las relaciones armónicas entre cuerpo y alma, y *musica mundana*, referente al movimiento perfecto y consonante de las esferas[224]. A pesar del minucioso trabajo iconográfico-iconológico de la estudiosa, es difícil saber si, en la miniatura, la santa muestra un rechazo melófobo o si concierta su oración con la música del instrumento. Para demostrar que ésta no se trata de una tradición aislada, Connolly señala otros dos ejemplos[225]: una miniatura procedente de un códice italiano de finales del siglo XIV o principios del XV (Londres, British Library, Add. Ms. 29902) y un códice inglés de

[220] Banchieri, A., *Conclusioni del suono dell'organo... alla gloriosa vergine et martire santa Cecilia devota de gli musicisti, & organisti dedicata,* Heredi di Gio. Rossi, Bologna, 1609, pp. 3-4.
[221] *«[...] Dolce Calandra, che là sù nel Cielo / organista se tù di quelle elette / concertatrici avanti il vero Iddio [...]».* Banchieri, A., op. cit., p. 2.
[222] Dessì, P., *Cantantibus Organis. Musica per i Francescani di Ravenna nei secoli XIII-XIV,* Clueb Editrice, Bologna, 2002, pp. 99-109.
[223] Ibid., p. 101.
[224] Ibid., p. 94.
[225] *Connolly, T. H., Mourning into joy. Music, Raphael and Saint Cecilia,* op. cit., pp. 221-223.

inicios del XV (Cambridge, Fitzwilliam Museum, Ms. McClean 201, fol. 6). En el primero, la santa arrodillada lanza su ruego al cielo, siendo escuchada por la divinidad que la bendice desde el cielo, representado por una esfera cuajada de estrellas. A su derecha, dos personajes hacen sonar, de la manera acostumbrada, un órgano positivo de doble hilera de tubos mientras otros dos soplan dos grandes trompetas rectas. En el segundo, la música queda únicamente significada por tres personajes: uno tañe un órgano portátil, otro acciona los fuelles desde atrás y un tercero abre la boca para cantar. Esta vez la santa ora en su cámara privada y, aunque no aparece Dios, sí que se observa un resplandor sobrenatural que colma de estrellas su cuarto. A estos ejemplos, Staiti añade un antifonario piemontés datado hacia el 1.438-1.447 donde nuevamente aparece el órgano positivo (Ivrea, Biblioteca Capitolare, cod. 126, fol. 47r)[226]. En su repertorio de imágenes, Mirimonde incluye otras dos escenas musicales de la boda en las que Cecilia no aparece rezando sino conversando con Valeriano[227]. La primera es un fresco de *Las bodas de santa Cecilia* atribuido actualmente a Lorenzo di Bicci o Lippo di Andrea (ca. 1.390-1.450) y se encuentra en la Iglesia del Carmine de Florencia. La composición narra la historia representando simultáneamente dos escenas sucesivas. En el centro, Cecilia, identificada con su halo, se sienta a la mesa del banquete mientras los sirvientes se afanan y una joven tañe sobre sus rodillas ul órgano portativo del que apenas se han esbozado los tubos, dispuestos en hileras. A la derecha, Cecilia se encuentra con Valerio en la cámara nupcial y le releva su voto de castidad mientras un ángel la protege. La segunda es una miniatura identificada por el estudioso como santa Cecilia conducida a la cámara nupcial que proviene de un manuscrito del 1.463 con la traducción de Jean de Vignay del *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais (París, Bibliothéque Nationale, ms. Français 51, fol. 8) [fig. 439]. Aquí, los nuevos esposos son acompañados por Tiburcio hasta la habitación en la que se encuentra el lecho, delante del cual encontramos un grupo de ministriles que tocan la chirimía, el laúd y un órgano portátil. La pequeña aportación de esta tesis al respecto es otra C miniada procedente del ya mencionado *Antifonario de Beaupré* (ca. 1.280-1.290, fol. 17r)[228] [fig. 440]. La miniatura muestra a Cecilia con una corona y ricos ropajes presidiendo la mesa del banquete realizado en su honor. Se encuentra rodeada de personajes femeninos y masculinos que gesticulan, siendo ella la única que permanece inmóvil y en posición

[226] Staiti, N., *Le metamorfosi di santa Cecilia. L'immagine e la musica,* op. cit, pp. 23-24.
[227] Mirimonde, A. P. de, op. cit., p. 15.
[228] Se trata de un interesante folio en el que puede observarse la música escrita en notación cuadrada sobre tetragrama. El texto de la antífona dice así: *«Cantantibus organis Cecilia virgo in corde suo soli domino decantabat dicens · fiat domine cor meum et corpus meum immaculatum ut non confundar»*.

frontal. Al otro lado de la mesa, reducidos por la perspectiva jerárquica, los sirvientes presentan las viandas a los comensales. Curiosamente, el primer plano queda ocupado por el grupo de músicos que, aunque una vez más se encuentran en un nivel inferior, tienen gran presencia. El conjunto está formado por un tañedor de salterio de doble ala, un bailarín, un tañedor de órgano positivo que toca el teclado a la vez que acciona el fuelle –nótese la exagerada altura del primer tubo–, y un músico que toca un cordófono frotado con arco apoyado sobre su hombro. Todo ello indica que, a finales del siglo XIII se crea una relación de Cecilia con la música que se mantendrá constante y que, a su vez, influirá otras tradiciones iconográficas desarrolladas a propósito de la representación de la santa romana.

Con el paso del tiempo, Cecilia adquirirá el órgano mencionado en su antífona como atributo distinctivo (*Iconclass* 11HH(CECILIA). Connolly[229] señala como uno de los ejemplos más tempranos la estatua de *Santa Cecilia* realizada por el llamado Maestro de Santa Anastasia hacia el 1.235 para la iglesia de la santa en Verona (Verona, Museo Castelvecchio) [fig. 441]. El curioso instrumento que porta es, en realidad, un organetto medieval en el que el fuelle ha sido representado en la parte inferior del instrumento, cuando lo normal sería haberlo colocado detrás. El teclado y los tubos también presentan extrañas características que han hecho pensar a Connolly en algún tipo de simbolismo. Otra obra mencionada por el estudioso con algunas dudas es una pequeña estatua de madera procedente de Willebadessen, Renania del Norte-Westfalia (ca. 1.300, Paderborn, Diözesanmuseum). En territorio español contamos con una *Santa Cecilia* pintada con su corona de flores, su palma del martirio y su instrumento en una de las ojivas murales de la Catedral de León (s. XV) y en Francia cabe destacar la estatua de *Santa Cecilia* que, siguiendo la misma iconografía, preside la entrada del coro de la Catedral de Albi (ca. 1.485). Cecilia solo tañerá su instrumento, convirtiéndose así en intérprete, a partir de las últimas décadas del siglo XV, siendo quizá el ya mencionado *Díptico de Jean de Cellier* de Hans Memling (ca. 1.475) uno de los primeros ejemplos.

Teniendo en cuenta las referencias celestes presentes en las miniaturas citadas por Dessì y Connolly, es posible que en los siglos XIII-XIV ya hubiera un interés por mostrar la

[229] Connolly, T. H., «The cult and iconography of St. Cecilia before Raphael», op. cit., p. 129. Connolly, T. H., *Mourning into joy. Music, Raphael and Saint Cecilia,* op. cit., pp. 215-218.

música interior de santa Cecilia; ese canto virginal gestado en su corazón que se contrapone a las melodías de los instrumentos mundanos. No sería extraño, pues, que desde bien temprano la santa apareciera acompañada por los ángeles músicos, el tipo iconográfico que habitualmente visualiza la música de los cielos según el imaginario cristiano. De nuevo Connolly menciona la que quizá sea la obra más temprana[230]. Se trata de un bordado contenido en una capa pluvial de manufactura inglesa realizada y regalada al papa Bonifacio VIII hacia el 1.300, hoy conservada en el Tesoro de la Catedral de Anagni [fig. 21]. Un personaje coronado, tal vez Almaquio, señala hacia un caldero ardiente en el que se encuentran tres personajes, quizás Cecilia, Valeriano y Tiburcio (*Iconclass* 11HH(CECILIA)61). Muy cercanos a ellos, un ángel sostiene un folio de música escrita. No obstante, Connolly advierte que tal vez podría tratarse de los tres jóvenes hebreos arrojados al horno por el rey Nabucodonosor (Dn 3, 19-25)[231], episodio que la tradición dotó posteriormente de un carácter musical. Aunque las inscripciones de la tela parecen identificar a los personajes de la leyenda ceciliana, sería preciso poder leerlas in situ para asegurar que ésta es la primera visualización de la música celestial en la imagen de Cecilia. Otra representación temprana recogida por el estudioso[232] la constituyen un par de frescos del 1.325-1.350 que decoraban la capilla adyacente al presbiterio de la Iglesia dell'Annunziata en Minturno y que hoy son exhibidos en los muros laterales del templo. Howard Mayer Brown los considera un concierto angélico, mientras que Connolly ve en ellos a Santa Cecilia con ángeles músicos, justificando para ello la anterior dedicación de la capilla a la santa. El mal estado de conservación de la pintura dificulta la correcta identificación de los personajes y los intrumentos que tañen. Howard Mayer Brown ha señalado en el primero fresco dos chirimías, viola da braccio, y laúd; y en el segundo dos aerófonos dobles, el salterio y el rabel [fig. 442][233]. Por lo que parece, algunas de estas figuras tienen alas mientras que otras son anápteras, aunque es difícil saberlo a ciencia cierta. Es posible que la imagen sea una visualización de la música celeste producida por los ángeles y los coros de vírgenes alabando, desde los muros, al creador, que se encontraba en el centro de la bóveda de la capilla y estaba rodeado por cuatro santos orantes situados en cada uno de

[230] Connolly, T. H., *Mourning into joy. Music, Raphael and Saint Cecilia*, op. cit., p. 211.
[231] Ibid., p. 212.
[232] Ibid., pp. 217-218.
[233] Ibid., p. 329, n. 38. Cita la cuarta entrega del *Catalogus* de Brown, publicado en Brown, H. M, «Catalogus: A corpus or Trecento pictures with musical subject matter», *Imago Musicae*, 5 (1988), p. 230.

los paños[234]. Atendiendo a esta descripción, es fácil imaginar un programa iconográfico de resonancias cósmicas. Puesto que la organista del primer fresco no porta alas visibles, podría identificarse con santa Cecilia. Incluso podría estar tañendo su instrumento, pero el mal estado de la imagen impide comprobar esta hipótesis. En cambio, el músico central de la segunda pintura sí que presenta dos grandes alas que harían de él un ángel instrumentista. Tanto si los frescos incluyen a la santa romana como si no, son un excelente ejemplo de la representación de la música celeste a inicios del siglo XIV y el papel que cumple en ella el tipo iconográfico del ángel músico. Por otra parte, suscitan una idea bien interesante: la configuración de la imagen musical de santa Cecilia y el paso del ángel músico al arte monumental tuvieron lugar en la misma época y en contextos similares. Una de las primeras imágenes de la santa que inequívocamente incluyen la música angélica es la *Santa Cecilia con un ángel músico* atribuida a Riccardo Quartaro y conservada en el museo diocesano de Palermo (ca. 1.490)[235] [fig. 443]. Esta vez la mártir romana no porta el órgano y es un ángel de aspecto adolescente el que tañe el laúd, un instrumento habitual en la música paralitúrgica de la época, sobre todo en el caso del canto de las *laude*. El celestial intérprete podría remitir al ángel que, en la leyenda, protege la castidad de la patricia romana y que corona a los esposos cuando se comprometen a mantener la virginidad durante su matrimonio. Otra interesante obra es una talla de madera de *Santa Cecilia* conservada en el museo arzobispal de Utrecht (s. XVI) en la que la joven, coronada de flores porta el halcón y la espada, objetos con los que suele aparecer en el arte flamenco de esta época. Junto a ella un diminuto angelito hace sonar un pequeño órgano cuyas características físicas recuerdan a un ejemplar portátil, otro de los atributos que la identifica. No obstante, en las primeras décadas del siglo XVI lo más habitual es que el ángel no produzca directamente la música sino que ayude a santa Cecilia a tañer su instrumento ya sea sosteniéndolo, administrándole el aire para que suene o simplemente permaneciendo a su lado como símbolo de la inspiración divina. Esta conversión de la santa en intérprete ha sido analizada y discutida por varios autores y autoras. Nico Staiti opina que la imagen no deriva de la interpretación musical del *Cantantibus organis* sino que se trata de la evolución de una tradición figurativa progresivamente actualizada según un nuevo deseo de imitación de la realidad. También apunta a una asimilación

[234] Quintavalle, A. O., «Appunti di pittura napoletana nell'annunziata di Minturno», *Bollettino d'Arte,* anno 29, ser. 3, n. 10 (apr 1936), pp. 485-486.

[235] La obra ha sido recientemente restaurada y estudiada en Travagliato, G. y Sebastianelli, M., Da Riccardo Quartaro a Cristoforo Faffeo. *Un capolavoro del Museo Diocesano di Palermo restaurato e riscoperto,* Museo Diocesano di Palermo, Palermo, 2016.

cada vez más marcada entre la representación de una santa musical, las Musas y la personificación de la Música[236]. Sin menospreciar la afirmación de Staiti y aceptando plenamente la capacidad de adaptación de estas imágenes a las nuevas necesidades de representación derivadas de los intereses culturales propios de una sociedad cambiante, pienso que, al igual que en el caso de santa Cristina, la imagen de Cecilia como músico tiene un origen litúrgico. En la tabla derecha del *Altar de la Cruz* (Maestro del Retablo de San Bartolomeo, ca. 1.490-1.495, Colonia, Wallraf-Richartz Museum), Cecilia tañe con una mano un órgano portátil de doble hilera de tubos mientras que con la otra acciona el fuelle que lo hace sonar [fig. 444]. El instrumento es sostenido por un ángel infantil que, mediante una tira de tela, lo carga a hombros. El celestial portador aproxima su mano a aquella con la que la santa mueve el fuelle, participando de esta manera en la música que ella crea. Su imagen parece evocar la inspiración divina, remitiendo a una antigua tradición ya recogida en los textos de los Padres de la Iglesia y explicitada por Hildegarda de Bingen en la que el mensaje divino es revelado a los hombres y mujeres santos a través del soplo del Espíritu, siendo éstos los responsables de transmitirlo a la humanidad. Unos años después, el autor utilizó el mismo recurso en la obra por la que es conocido (*Retablo de San Bartolomé: los santos Inés, Bartolomeo, Cecilia y un donante,* ca. 1.500-1.505, Munich, Alte Pinakothek). Connolly también cita[237] una C miniada de un gradual iluminado en 1.514 por el flamenco Jean Massy para la abadía de Glemboux en la que se muestra a santa Cecilia tocando un órgano postivo ayudada por un ángel que le admistra el aire con dos fuelles (Bruselas, Bibliothèque royale, ms. 5648, fol. 262r).

Llegamos a la imagen que ha suscitado gran parte de los estudios cecilianos y que, según numerosos autores, marcó un antes y después en del desarrollo de su iconografía. Se trata del *Éxtasis de Santa Cecilia y cuatro santos* de Raffaello Sanzio (1.514-1.516, Boloña, Pinacoteca Nazionale) [fig. 445], retablo encargado por la noble Elena Dugloli dall'Oglio para decorar el altar del oratorio que había edificado en la iglesia de San Giovanni in Monte Uliveto en honor a la santa y donde pensaba enterrarse. La rica e influyente familia de Elena, con la ayuda del alto clero, pretendía hacer de ella una nueva Cecilia, por lo que el lienzo de Raffaello era el último paso de un programa para impulsar su beatificación consistente en: el matrimonio virginal de la joven, la

[236] Staiti, N., *Le metamorfosi di santa Cecilia. L'immagine e la musica,* op. cit, p. 34.
[237] Connolly, T. H., *Mourning into joy. Music, Raphael and saint Cecilia*, op. cit., p. 227.

adquisición de reliquias de la santa y la construcción de una capilla donde sus restos reposarían tras su muerte[238]. La obra muestra toda una serie de novedades, tanto en su forma como en su contenido, siendo una de las primeras en visualizar un tema de encuadre que posteriormente tendrá un gran desarrollo y que no será ajeno a la música angélica: el asunto del éxtasis de los santos. Raffaello tomó el modelo ya muy difundido a lo largo del Renacimiento de la sacra conversación, un recurso simbólico empleado a menudo en cuadros devocionales que consistía en integrar, más allá de la lógica espacio-temporal, en una misma composición a diferentes personajes del cristianismo relacionándolos entre sí mediante gestos y actitudes. En vez de la *Madonna,* Raffaello coloca en el centro a Cecilia, convirtiéndola en la protagonista de la obra, ya que no sólo los demás santos prácticamente describen un círculo en torno a ella, sino que marca un eje axial que conecta la tierra con el cielo y contrapone la caduca música del mundo con las eternas melodías celestes. De esta manera, la santa deja caer descuidadamente su órgano, que queda al revés apuntando a los instrumentos que yacen rotos e inservibles a sus pies –un variado elenco que sintetiza todos los tipos posibles: cordófonos, aerófonos, membráfonos e idiófonos[239]–, mientras que eleva los ojos a las alturas para contemplar el coro de ángeles cantores que surgen entre las nubes resplandecientes, significándose su actividad canora por los dos libros abiertos que portan. El órgano tampoco se salva: no solo sus tubos están dispuestos al revés[240] –haciendo de él un instrumento inservible− sino que han empezado a desprenderse de la caja y están a punto de caer al suelo. La imagen de los instrumentos mudos e inservibles anuncia la construcción de otros de los temas de encuadre posteriomente desarrollados durante el Barroco: la vanitas como reflexión filosófico-teológica sobre la fragilidad de la existencia, la inutilidad de los placeres humanos y la importancia del sacramento de la penitencia.

La pintura ha sido analizada con todo detalle en sus aspectos formales, iconográficos, culturales y simbólicos, por lo que aquí me limitaré a señalar aquellos elementos que considero de especial interés para el tema de estudio que aborda esta tesis. El primero de

[238] Mossakowski, S., «Il significato della Santa Cecilia di Raffaello», en Vv. Aa., *Indagini per un dipinto. La santa Cecilia di Raffaello,* op. cit., p. 54.
[239] Concretamente se trata de una *viola de gamba* sin cuerdas con su correspondiente arco in cerdas, un par de flautas dulces sin orificios digitales, un par de nácaras con la membrana perforada y sus baquetas, un pandero de sonajas, un aro de sonajas, un triángulo cerrado con dos anillas y su percutidor y un par de címbalos.
[240] Los tubos se ordenan de menor a mayor longitud; es decir: de aquellos que producen los sonidos más agudos a los más graves, cuando lo lógico sería disponerlos al revés.

ellos es la posible representación de la clasificación tripartita y jerarquizada de la música según Boecio, pues de nuevo tenemos aquí la *musica instrumentalis,* la *musica humana* y la *musica mundana*, visualizada aquí a través de seis ángeles cantores con libros. Stanislaw Mossakowski ha visto en su número y diposición el reflejo de las consonacias pitagóricas[241]. Otro aspecto a señalar es la elección de los santos que configuran el cuadro, cuya presencia tiene que ver con los intereses personales de Elena Duglioli y su círculo. La explicación de la presencia central de Cecilia es bien sencilla pues era el modelo de santidad con el que quería identificarse la noble boloñesa. Ella es la única de los presentes que permanece en éxtasis alza los ojos para contemplar directamente el concierto angélico. No obstante, el resto de personajes también están relacionados, de un modo u otro, con la música celestial con asociaciones que, en algún momento, han sido recogidas en esta tesis. Empezando por la derecha, encontramos a María Magdalena identificada con su jarrito de perfume. Ella es la única que mira directamente al espectador pues, a causa de su itinerario vital de pecado, arrepentimiento y salvación, es la figura con la que al fiel le resultaría más fácil identificarse, participando así en el misterio divino. Como ya se ha visto, la construcción de la imagen de la Magdalena incluye una interesante faceta musical en la que participan tanto aspectos profanos como sacros. Pero es su leyenda provenzal la que la relaciona directamente con la música de los ángeles, pues durante su vida como ermitaña era elevada siete veces cada día a los cielos para escuchar allí los cantos de las horas canónicas. Su presencia aquí bien puede remitir a la idea evangélica de que, cuando un pecador se arrepiente, los ángeles hacen fiesta en el cielo (Lc 15, 10). Le sigue san Agustín con sus vestiduras y mitra de obispo. El santo de Hipona fue uno de los primeros Padres de la Iglesia que advirtieron el potencial de la música para lograr transmitir el mensaje cristiano durante la liturgia. En sus *Confesiones* relata sus primeras experiencias escuchando himnos y salmos en la Iglesia, aunque también muestra una relación ambivalente respecto al canto litúrgico –y la música en general–, pues el verdadero fin de éste ha de ser conmover al espíritu y acercar a la divinidad, nunca obtener placer sensorial. Finalmente, el santo acepta su uso e incluso anima a cantar a Dios en el júbilo en sus *Comentarios a los salmos.* Desde esta perspectiva, llega a conectar el canto con la virtud teologal de la Caridad, entendida como amor divino: *«Cantare autem et psallere, negotium esse solet amantium [...]. Charitas ergo cantat canticum novum»* (serm. 33, 1; PL XXXVIII, col. 207), *«[...] cantare amantis est; Vox*

[241] Ibid., p. 65.

huius cantoris, fervor est sancti amoris» (serm. 336, 1; PL XXXVIII, col. 1427). Cabe recordar también que san Agustín escribió un tratado musical *De musica,* en el cual la música del universo, causada por las relaciones matemáticas perfectas, mana de Dios y llega hasta las almas santas, encargadas de transmitirla. La tradición también relaciona a Agustín con san Ambrosio de Milán, otro introductor de la música en la liturgia. Según la *Leyenda dorada,* junto a él habría improvisado el himno *Te Deum.* Más allá de todas estas razones simbólicas, su presencia podría obedecer simplemente a que la iglesia de san Giovanni pertenecía a los canónigos de la Regla de san Agustín[242]. El obispo de Hipona cruza su mirada con san Juan Evangelista, titular de la iglesia, identificado por un águila apoyadada sobre un libro. San Juan es considerado el santo virgen por excelencia. En el *Libro de las Revelaciones* se encuentra el famoso pasaje de los 144.000 vírgenes que entonan un canto que solo puede ser aprendido por aquellos que han guardado su castidad (Ap 14, 1-4). Cierra el círculo san Pablo atravesando con su espada uno de los instrumentos abandonados y portando en su mano unos folios plegados que podrían aludir a sus escritos epistolares. El apóstol también se mantuvo célibe y ensalzó la virginidad en su primera carta a los corintios (1 Cor 7, 1; 1 Cor 7, 8; 1 Cor 7, 26; 1 Cor 7, 37). El texto también incluye una alabanza sobre la caridad –entendida como amor divino– en cuya primera frase se nombra a los ángeles y a uno de los idiófonos que aparece en el cuadro: «si yo hablase lenguas de hombres y de ángeles y no tuviese caridad soy como metal que suena o címbalo que retiñe» (1 Cor 13, 1)[243]. En otra epístola a los corintios, san Pablo habla de un hombre que fue arrebatado al tercer cielo, donde oyó cosas inarrables (2 Co, 12, 2-4), un pasaje comentado por san Agustín, quien a su vez dice que sólo es posible percibir la esencia de Dios y sus ángeles en estado de éxtasis (epist. 147, 13; PL XXXIII, col. 610). Pero quizá la referencia más reveladora sea el pasaje de la carta dirida a los efesios en el cual les aconseja huir de la lujuria cantando y loando a Dios en sus corazones (Ef 5, 18-19), el cual fue retomado varias veces por san Agustín (epist. 140, 17; PL XXXIII, col. 557). Esta misma idea se encuentra muy presente en el *Cantantibus organis* de Cecilia. Para entender la profundidad de este programa visual, hemos de remitirnos al círculo espiritual e intelectual de Elena Duglioli, el cual también intervino en el encargo de la obra. En primer lugar hemos de señalar al canónigo florentino Antonio Pucci –más tarde obispo de Pistoia–, quien podría haber corrido con parte de los gastos, y su tío el

[242] Ibid., p. 54.
[243] *«Si linguis hominis loquar et angelorum caritatem autem non habeam factus sum velut aes sonans aut cymbalum tinniens».*

entonces recientemente nombrado cardenal Lorenzo Pucci, quien seguramente hizo de enlace para contactar con Raffaello[244]. Mossakovski ha señalado como Antonio Pucci era miembro de una selecta sociedad, el *Oratorio del Divin Amore*, que cultivaba la virtud de la Caridad y que se encontraba muy influenciada por la corriente neoplatónica cristiana surgida del humanismo de la época[245]. Pero el eclesiástico que tuvo un contacto más estrecho con la noble boloñesa fue su confesor y director espirtual, Pietro da Lucca, canónigo regular bajo la regla de san Agustín. Pietro da Lucca, cuyo nombre seglar era Pietro Recta o Pietro Ritta, divulgó el pensamiento del místico francés Jean Gerson (1.363-1.429) en lengua vernácula. En sus *Regule de la vita spirituale et secreta Theologia*, el canónigo prometía un modo sencillo de alcanzar al Paraíso siguiendo una serie de reglas espirituales, accesibles para todos[246]. Connolly ha señalado la relación existente entre el lienzo que nos ocupa y su poema *Carmen de laude musicae*, donde menciona a casi todos los personajes que aparecen en él:

«Vox devota Deum placat iratum, placet armis,
Civibus, ipsa choris concinit Angelis.
Vocibus Ecclesia, Pater Augustine, fateris,
Motum te lachrymis ora rigasse piis.
Felix, cuius erant peccata retecta, Maria,
Que tociens voces coelitus aure capis.
Organa dum cantabant sibi soli, corde canentem
Corde Deo pleno Ceciliam legimus.
Cordibus ut nostris psallamus, Paule, monebas,
Actio nam talis jure beat duplici.
Inchoat hic & nunc coelum, vitaque beata
Moribus & ritu degit in exilio.
Mors venit in terra, quae carnis vincla resoluit.
Cantantem in psalmis victor in alta vehit»
(Ioannis Gersonii, *Tractatus de canticis* 3, *Carmen de laude musicae*, vv. 85-98)[247].

[La voz devota aplaca la ira de dios y gusta a [su] ejército,
en [su] ciudad [celeste] incluso los coros de los ángeles se conciertan.

[244] Mossakowski, S., op. cit., pp. 51-52.
[245] Zarri, G., «L'altra Cecilia: Elena Duglioli dall'Olio (1472-1520)», en Vv. Aa., *Indagini per un dipinto. La santa Cecilia di Raffaello,* op. cit., p. 88.
[246] Las *Regule de la vita spirituale et secreta Theologia* de Pietro da Lucca, publicadas por primera vez en lengua vulgar en 1504 se encuentran muy ligadas a la *Theologia mistica* atribuida a Jean Gerson, al cual incluso se nombra como «el grande Cancielliere parisiense nostro Giovanni gerson». Lucca, P. da, *Regule de la vita spirituale et secreta Theologia,* Ioanem Antonium de Benedictis, Bologna, 1504, s. n (*Capitulo delle regule necessarie alla vita contemplativa, sexta regula, prima consideratione del luocho*).
[247] Gerson, J., op. cit., col. 674-675. Además de estos santos, el poema menciona a santa Inés, inflamada por el amor divino, y a san Ignacio, quien milagrosamente escuchó las antífonas y decidió añadirlas al canto de los salmos. También se cita el canto angélico en el momento del anuncio del nacimiento de Cristo a los pastores.

> [Tú], padre Agustín, declaras que, conmovido por las voces de la Iglesia,
> mojaste tus mejillas con piadosas lágrimas.
> Feliz tú, María, cuyos pecados fuero cubiertos,
> que escuchas las voces del cielo una y otra vez.
> Leemos sobre Cecilia cantando para sí misma en su corazón,
> con un corazón lleno de Dios, mientras los instrumentos sonaban.
> [Tú], Pablo, nos aconsejabas cantar salmos en nuestro corazón,
> porque tal acción nos bendice por una ley doble.
> El cielo empieza aquí y ahora. Esta en el exilio,
> en las vidas y las oraciones de la vida beata
> Luego la muerte viene y deshace los vínculos con la carne.
> El vencedor [su alma] es conducido a las alturas cantando salmos][248].

Elena Duglioli obtuvo fama de santidad todavía en vida, concretamente a partir de 1.506. Gabriella Zarri encuadra su caso en el fenómeno italiano de las llamadas *sante vive*, un interés por convertir a mujeres piadosas, modeladas siguiendo el ejemplo de santa Catalina de Siena, en una nueva patrona de la ciudad que además cumplía un rol político y religioso durante el periodo de entreguerras (1.490-1.530) y en el contexto de las tensiones entre la aristocracia urbana y las reformas del Papado[249]. En el caso de Elena, resulta evidente que los promotores de su figura se movían por intereses prinicipalmente políticos. En un momento en el que en Boloña cae el dominio bentivolesco y la ciudad retorna a la soberanía pontificia, el proyecto de santificación de Elena significa la creación de un centro de culto alternativo a aquellos ligados a los Bentivoglio. Con el fin de proponer a Elena como nueva santa protectora de la ciudad, incluso se llegó a difundir la leyenda de que la mujer descendía del mismo Petronio, patrón de Boloña, por vía del emperador de Constantinopla[250]. Tras la muerte de la noble boloñesa en 1.520, el proyecto de beatificación culminó con una *Narrativa della vita e della morte della beata Elena Duglioli dall'Oglio* escrita por Pietro da Lucca (Boloña, Biblioteca dell'Archiginnasio, Ms. Gozz. 292). Existe también una *Leggenda anonima* di Elena Duglioli (Boloña, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. B 4314) compilada entre el 1.529 y el 1.531[251]. Dichas fuentes ofrecen numerosos detalles sobre sus frecuentes visiones y arrebatamientos estáticos. Pietro Recta señalaba sobre todo *«la*

[248] Para la traducción, se ha utilizado la versión inglesa de los últimos 13 versos ofrecida en Connolly, T. H., *Mourning into joy. Music, Raphael and Saint Cecilia,* op. cit., pp. 112-113.
[249] Zarri, G., op. cit., pp. 86-87. Connolly, T. H., *Mourning into joy. Music, Raphael and Saint Cecilia,* op. cit., p. 117. El fenómeno de las santas vivas no es exclusivo de la península itálica. En España las encontramos ligadas al desarrollo de una nueva religiosidad adoctrinante, que aspira al control moral de la vida privada y que, en muchos aspectos, inspirará la Contrarreforma católica. Este es el caso de la beata doña Sancha Carrillo, el cual ya ha sido tratado en este mismo capítulo.
[250] Zarri, G., op. cit., pp. 95-96.
[251] Ibid., p. 83.

contemplazione e il vedere così chiaramente le cose dell'altra vita, como il Cielo, e quelle Anime e Spiriti Beati»[252]. A lo que añadía *«ha parlato sensibilmente con li Angeli e con quelli cantato»*[253]. Su leyenda anónima también refiere esta audición de la música divina, en la que incluso se menciona la posibilidad de que Elena fuera elevada al cielo como una nueva Magdalena:

> *«esser elevata alli celestiali concerti che possiamo dire quasi di continuo di quelli esser stata partecipe, o fusse per reale exteriore suono, o parer solo imaginario miraculosamente dal Signore, o angeli beati da lei fatto assaggiare non sappiamo. Ma particolarmente più volte narrasi haver alcune fiate sentito tali celesti concerti realmente»* (*Leggenda anonima,* fol. 51r)[254].

El modelo dado por Rafael tuvo un gran éxito. Staiti señala como su circulación inicia muy pronto, empezando por el grabado de Marco Antonio Raimondi (1.515/6, Boloña, Gabinetto Stampe e Disegni della Pinacoteca Nazionale, n. 43), realizado incluso antes de la finalización del lienzo[255]. Surgen así muchas otras pinturas en las que Cecilia abandona sus instrumentos y escucha la música angélica con expresión extasiada; sirva de ejemplo la *Santa Cecilia* de Denys Calvaert (ca. 1.570, Parma, Galleria Nazionale) en la que Cecilia apoya una mano sobre un órgano, quedando a sus pies un aro de sonajas, un violín y una flauta. La penumbra que los rodea contrasta con la claridad que emana del concierto angélico que se desarrolla en las alturas, con ángeles que tañen el laúd y cantan [fig. 446][256]. Por otra parte, la imagen de la santa intérprete de órgano se fue actualizando, se vistió como una gentildama de la época y pasó a tañer instrumentos de tecla coetáneos como el clavecín, la espineta y el virginal, apareciendo en ocasiones rodeada por ángeles que cantan con la ayuda de música escrita. En estas imágenes naturalistas cabe observar un reflejo del éxito obtenido por estos instrumentos, que se difundieron rápidamente por el mercado europeo, desarrollándose también la música de cámara y el madrigal polifónico y existiendo una cada vez más amplia demanda de música por parte de las clases bienestantes. Así pues, en muchos casos se trata de imágenes piadosas de pequeño formato y consumo privado que, al mismo tiempo, reflejan de alguna manera los usos musicales de la época. Es lo que Staiti considera

[252] Ritta, P., *Narrativa della vita e della morte della beata Elena Duglioli dall'Oglio,* op. cit, fol. 6r. Citado en Mossakowski, S., op. cit., p. 55.
[253] Ibid., p. 56.
[254] Mossakowski, S., op. cit., pp. 56-57.
[255] Staiti, N., *Le metamorfosi di santa Cecilia. L'immagine e la musica,* op. cit., pp. 48-49 y 56.
[256] Para una mejor reproducción de la imagen, véase ibid., p. 66.

como «la imagen doméstica de santa Cecilia»[257]. La imagen de santa Cecilia intérprete captada en la intimidad de su espacio privado, se difundió enormemente, sobretodo como ornamento doméstico, en grabados y pequeños cuadros para colocar sobre órganos, clavecines y espinetas en habitaciones privadas, en escuelas de música y en conventos femeninos. De esta manera, los y, sobre todo, las comitentes podían ver en ella un modelo ejemplar que guiara su propia actividad musical. De hecho, incluso el halo de santidad de la joven tiende a adelgazarse e, incluso, a desaparecer para favorecer esa identificación. Uno de los ejemplos más tempranos es la *Santa Cecilia* de Michiel Coxcie (1.569, Madrid, Museo del Prado) [fig. 447], aunque tenemos muchas otras obras posteriores como la *Santa Cecilia* de Rubens (1.639-1.640, Berlin-Dahlem, Staatliche Museen Preuáischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie)[258] y la *Santa Cecilia* de Nicolas Poussin (ca. 1.635, Madrid, Museo del Prado), donde también sostienen su partitura [fig. 448]. En la *Santa Cecilia con dos ángeles músicos* de Antiveduto della Grammatica se invierten los papeles y es la santa quien canta mientras dos ángeles la acompañan con su arpay laúd, mientras e la mesa quedan otros instrumentos[259] (ca. 1.620, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga) [fig. 449]. Hacia mediados del siglo XVII, el coro de ángeles cantores fue evolucionando hasta formar un concierto angélico de instrumentos y voces que acompaña a la santa, que suele aparecer tocando el órgano. Este concierto puede tener lugar en la tierra, como ocurre en la *Santa Cecilia* de Pedro Núñez del Valle (primera mitad del s. XVII, Nueva York, Hispanic Society of America)[260] [fig. 450] y en la *Santa Cecilia y un concierto de ángeles* atribuida a Giovanni-Battista Benaschi (ca. 1.650-1.688, Greenville, Bob Jones University Art Gallery and Museum) [261] –donde la santa es coronada– [fig. 451]; o en el cielo, caso de la *Santa Cecilia con concierto de ángeles* de Jacques Stella (1.668, Rennes, Musée des Beaux-Arts)[262] [fig. 452]. Staiti también ha señalado la aparición de un único ángel músico junto a la santa como símbolo de la inspiración divina[263] que debe guiar toda interpretación musical. En este sentido cabe entender obras como la *Santa Cecilia y un ángel* de Orazio Gentileschi (ca. 1.617-1.627, Washington, National Gallery of Art,

[257] Staiti, N., *Le metamorfosi di santa Cecilia. L'immagine e la musica,* op. cit., p. 86.
[258] En este caso, Rubens no pinta a los ángeles tañendo música, ya que se limitan a acompañar a la santa.
[259] Aro de sonajas, violín, laúd y otro libro de partituras.
[260] La santa tañe el órgano y un grupo de ángeles-putti cantan con libros de música y tocan la corneta renacentista y dos laúdes.
[261] En este caso, la santa es acompañada por ángeles de aspecto adolescente que tocan el laúd, la viola de gamba, la flauta dulce, y la corneta renacentista.
[262] El angélico ensemble está compuesto de un instrumento de cantos, teclado sin tubos de difícil identificación –¿tal vez un virginal? −, viola de gamba, violín, laúd, corneta renacentista y aro de sonajas.
[263] Staiti, N., *Le metamorfosi di santa Cecilia. L'immagine e la musica,* op. cit., p. 91.

Samuel Kress Collection) de la que existen diversas versiones y copias como *la Santa Cecilia que toca una espineta* (Orazio Gentileschi atr., 1.618-1.622, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria) [fig. 453]. Lo mismo ocurre con *Santa Cecilia y el ángel* de Carlo Saraceni (ca. 1.610, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica) [fig. 454]. En este caso, la joven, vestida con elegantes ropajes, interrumpe el tañido de su archilaúd para afinarlo ajustando las clavijas siguiendo las indicaciones de un ángel de aspecto adolescente que porta un contrabajo de seis cuerdas. Por sus grandes alas desplegadas y la diagonal dibujada en el cuadro, parece como si acabara de descender para recordar a la santa los principios armónicos y espirituales que deben guiar su interpetación. A los pies queda la partitura que, presumiblemente, hasta ese momento leía Cecilia. La escena ocurre en un interior doméstico en el que aparecen otros instrumentos: arpa, violín y dos grandes aerófonos de madera –o un único aerófono desmontado– provistos de bisel y de terminación acampanada. El arpa y el violín son otros instrumentos de cuerda con los que puede aparecer la santa acompañada de los ángeles cantores son el. Sirvan de ejemplo la *Santa Cecilia con coro de ángeles de Domenichino* (ca. 1.610, Roma, Palazzo Rospligiosi-Palavincini) y la *Santa Cecilia tañendo el arpa* de Pierre Mignard (1.691, París, Musée du Louvre)[264] [fig. 455].

Si volvemos a la esfera de la oficialidad eclesiástica, cabe tener en cuenta la siguiente actuación que se llevó a cabo desde el Papado, la cual también contribuyó al éxito y difusión de la imagen musical de la santa tanto y a la proliferación de obras como las que hemos leído en el último párrafo. En 1.584, Gregorio XIII designó a santa Cecilia patrona de la música y de los músicos, fijando su festividad el 22 de noviembre. Y en 1.585, Sixto V publicó la *Bula Rationi Congruit* en la que se decreta el nacimiento de la Congregación de Santa Cecilia y San Gregorio protectores de la música y los músicos, figurando en ella el compositor Giovanni Pierluigi da Palestrina, el autor más importante de la llamada "Escuela Romana". Todas estas acciones están relacionadas con el espíritu contrarreformista y los deseos de la Iglesia Romana de controlar todos los aspectos de la liturgia y la fe del cristianismo católico. En la música sacra esto se traducía esencialmente a eliminar toda influencia de elementos profanos y artificiosidades que no tuvieran otra razón que el mero placer auditivo, mientras que las directrices exigidas eran la claridad e inteligibilidad del texto que debía de ser

[264] Aparece también una viola de gamba apoyada sobre la mesa. En el suelo se aprecian más libros de música, una flauta dulce, un oboe y un pandero con sonajas y cascabeles.

transmitido mediante una polifonía clara, preferentemente de textura homofónica. De esta manera la música, al igual que las demás artes que entraban en el proyecto contrarreformista, se pondría realmente al servicio de la liturgia. Con la formación de la Academia de la Música y la Congregación de Santa Cecilia, el colectivo de músicos quedaba organizado coorporativamente bajo la protección espiritual de una santa romana de devoción antigua y prestigiosa pero sobretodo bajo la protección más tangible de la curia papal. Por su parte, el Vaticano conseguía institucionalizar y controlar la música sacra. A partir de entonces, la actividad musical tuvo una gran importancia en la liturgia eclesiástica, incluyéndose cada vez con más frecuencia la interpretación instrumental, que hasta entonces había sido denostada, al menos en lo que a las prescripciones oficiales se refiere. El proyecto culminó cuando, en 1.599, el Papa Clemente VIII ordenó al cardenal Paolo Sfondrati, asignado a la iglesia del Trastévere, exhumar y volver a enterrar las reliquias de santa Cecilia y sus compañeros, asegurándose de esta manera una gran afluencia de peregrinos a la recientemente renovada iglesia[265]. Es posible que con su promoción, quisiera ofrecerse un modelo de vida y conducta muy concreto a las *gentildonne* romanas. De hecho, Alessia Lirosi señala que el "redescubrimiento" del cuerpo de Cecilia ocurre en el mismo momento en el que Antonio Gallonio estaba escribiendo su *Historia delle sante vergini romane*[266]. A partir de entonces, santa Cecilia con su órgano y el Rey David con su arpa suelen aparecer juntos en al decoración de los templos como figuras protectoras de la música sacra, situándose en contextos asociados a la práctica musical litúrgica como el interior de las puertas de los grandes órganos, quedando bien visibles cuando el instrumento fuera tañido. Así, en su *Trattato dell'arte della pittura* (Milán, 1.585), Giovanni Paolo Lomazzo ya recomienda los siguientes temas para decorar estos espacios. A continuación refiero la cita completa, ya que puede ser un buen resumen de qué temas musicales se consideraban los más adecuados en el interior del tiempo, siendo como como siempre prioritarios los ángeles músicos:

> *«Et le vere pitture che se gli aspettano, vorrebbono essere nella parte di dentro, la quale si cede, mentre che si vede l'organo tutto aperto, & sentesi la melodía e le voci de le canne, & dovrebbero esser tali, che fossero di accrescimento di dolcezza alla vista, conveniente alla musica, come sarebbero Angeli in diversi*

[265] Véase Lirosi, A., «Il corpo di santa Cecilia (Roma, III-XVII secolo)», *Mélanges de l'École française de Rome – Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, 122, n. 1 (2010), pp. 5-51.
[266] Véase ibid., p. 6. Sin embargo, en ella no aparecen otras referencias musicales que las de su *Passio:* la música que sonó el día de su boda. Véase Gallonio, A., *Historia delle sante vergini romane…, Roma, Ascanio e Girolamo Donangeli,* 1591, 1591 pp. 213 y ss.

> *modi con varie maniere di canti, & instromenti di suoni, dove si possono far vedere sopra le nubi, concenti di musica, & scorti ne l'aria mirabili d'Angeli; che cosi si verrebbe à conoscere il valor & ilgiudicio insieme dell'arteficie. Et chi non approvasse tali ordii d'historie dove entrano se no canti, potrebbe per essempio dipingere il nascimento di Christo, dove ad ogni modo si possono rappresentar per segno di allegrezza diversi Angeli son vari suoni, che cantanto appaiono à pastori, ò santa Cecilia, co' suoi instromenti visitata da Valeriano, over David, che canta nel salterio i salmi, & che acqueta con la soavità del suono Saul agitato dal maligno spirito, ò quando con l'istesso salterio, giua sonando doppo l'arca federis con gli altri […], ò il concertó mirabile dei musici del tempio di Salomone […], oltre David, si possono rappresentare canti d'altri padri, come d'Adam, Abraham, Melchidesech, Moise, Asaph, Salomone, & de i trè figliuoli di Choro. Vi converranno ancora le grandissime lodi di Dio frote, quando il popolo d'Israel uscito dell'Egitto, andava errando per gli ameni boschi, cantate da Maria sorella d'Aron, & dalle altre fanciule, & Virgini Egittie, divise in diversi chori; ò l'Angelo che apparve à certo santissimo padre, sonando la lira*[267]*, & simili altre historie»*[268].

Observamos este sentido decorativo en la *Santa Cecilia y David* pintada por Francesco Mazzola "il Parmigianino" para decorar las puertas del antiguo órgano del Oratorio de San Giovanni Battista, en la Basílica de Santa Maria della Steccata en Parma (ca. 1.523) [fig. 456]. Esta vez, Cecilia sostiene con la izquierda un cordófono de grandes dimensiones –probablemente una viola da gamba– del cual solo se aprecia el mástil, mientras que con la izquierda alza el arco que le permitirá tañerlo. En su empresa musical, la acompaña un muchacho que porta una gran bombarda y del que es difícil señalar si es un ángel músico o un ayudante que le ayuda a portar sus instrumentos. En la otra puerta, el Rey David sostiene otro cordófono que parece responder a una vihuela de mano, mientras entre sus piernas surge otro jovencito que empuña lo que parece ser un cuerno o corneta. Igualmente cabe citar el *Rey David y santa Cecilia*, lienzo de Lattanzio Niccoli conservado en el Museo Civico de Rieti (1.640) [fig. 457]. Además de los dos patrones de la música tañendo sus acostumbrados instrumentos[269], encontramos un coro de ángeles-putti cantando con partituras de anotación visible, significando la importancia dada al canto –algo que también aparece en la anterior cita. Cecilia también dispone de música escrita, lo cual informa de una interpretación musical culta y reglada. En el centro y al fondo, aparece la imagen celeste de María, con los atributos de la mujer apocalíptica. Cuando se trata de obras pensadas para la decoración de los

[267] Se refiere al tipo iconográfico de san Francisco confortado por un ángel músico, el cual será tratado en el apartado dedicado al santo.
[268] Lomazzo, G. P., *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura,* Paolo Pontio, Milano, 1585, pp. 346-347.
[269] Nótese que la disposición de los tubos del órgano de santa Cecilia está al revés, seguramente para facilitar la presencia central de la Virgen, que se aparece en el fondo.

templos, se opta por visualizaciones mucho más complejas, caracterizadas por el nuevo lenguaje artístico contrarreformista. Especialmente reveladora es el retablo de *Santa Cecilia* pintado hacia 1.695 por Antonio Gherardi para la Capilla de Santa Cecilia en San Carlo ai Catenari que pertenecía a la Academia de los músicos desde 1.685, ya que esta obra se encuentra totalmente inserta en el discurso oficial promovido desde el papado [fig. 458]. En ella, la santa aparece sobreelevada, sosteniendo una partitura que no mira, ya que abre los brazos y vuelve sus ojos al cielo, donde se aprecia un resplandor dorado. A sus pies, los ángeles tañen un arpa de pie, un violín y un laúd. Detrás de ella queda, a la derecha, una viola de gamba, y a la izquierda los tubos de un órgano apenas visible. Su boca entreabieta parece sugerir el canto. Junto a ella reposan otros angelitos, uno de los cuales la corona con un delgado halo. Gherardi también diseñó toda la arquitectura, la cual mantiene una estrecha relación con su pintura, creando un conjunto escenográfico dominado por dos cúpulas superpuestas que crean un sorprendente efecto de luces. Sobre la cúpula inferior, caracterizada por un enorme óculo abierto, en el que esculpió cuatro ángeles músicos –órgano portátil, violín, trompeta y flauta– que visualizan la música de las alturas, la cual capta toda la atención de Cecilia. De esta manera, la música sacra de los ángeles del primer plano se armoniza con la de sus compañeros celestes quedando en medio como intercesora Cecilia, patrona de los músicos y modelo a seguir. Durante el siglo XVII, primarán las visiones de Gloria en ambientes celestes según el gusto contrarreformista (*Iconclass* 11HH(CECILIA)7). Uno de los iniciadores de esta tendencia sea Domenico Zampieri, llamado el "Domenichino", que entre 1.613 y 1.614 pintó los frescos de la Vida de Santa Cecilia para la Capilla Polet de San Luis de los Franceses, Roma, incluida una *Gloria de santa Cecilia* para la bóveda. En el dibujo preparatorio, conservado en el Museo de Dijon[270], la santa asciende a las alturas elevada por los ángeles, uno de los cuales sostiene su órgano. El resto, sostiene los otros atributos de la santa –la espada y palma del martirio– y tocan el violín y la viola de gamba. Sin embargo, la obra final elimina la música angélica y añade un angelito que sostiene un aro, aunque curiosamente sin sonajas [fig. 459]. En su imagen celeste, Cecilia suele aparecer coronada por los ángeles, como sucede en otra *Santa Cecilia* pintada por Rubens (1.620, Viena, Akademie der bildenden Künste, Gemäldegalerie). En este caso, Cecilia toca el órgano ayudada por un ángel que administra aire al instrumento [fig. 460]. Un caso

[270] Imagen reproducida en Staiti, N., *Le metamorfosi di santa Cecilia. L'immagine e la musica*, op. cit., p. 68.

excepcional es la *Gloria de santa Cecilia y santos* pintada hacia 1.721-1.724 por Sebastiano Conca para la bóveda de la Basílica de Santa Cecilia en Trastévere, ya que aquí Cecilia recibe la corona de manos del propio Cristo. Como puede observarse, el único instrumento musical que queda aquí es el órgano sostenido por el ángel, el cual funciona como mero atributo identificativo [fig. 461]. En otras ocasiones es la santa la que se presenta en el cielo con todo su *ensemble* angélico ante otro santo, como ocurre en el dibujo de la *Aparición de santa Cecilia a un religioso* (Cosimo Ulivelli, 1.625 – 1.704, Florencia, Gabinetto dei Disegni degli Uffizzi)[271]. Mucho más frecuente resulta la presencia de Cecilia organista y del rey David arpista en las visiones del paraíso celeste que decoran las bóvedas y cúpulas de los templos, donde suelen acompañar a la divinidad y a la Virgen María rodeados de ángeles músicos, siendo un excelente ejemplo la cúpula de la *Asunción de la Virgen* de Pier Antonio Bernabei "della Casa" para la Iglesia de Santa Maria del Quartiere (1.626-1.629, Parma) [fig. 61] y la cúpula de la Iglesia de Sant'Agnese in Agone de Roma (*Gloria del Paraíso*, Ciro Ferri y Sebastiano Corbellini, 1.670-1.693). En esta última, santa Inés es conducida por la Virgen ante la Trinidad para recibir la corona del martirio, rodeada de multitud de profetas, santos, santas, el Rey David arpista, Cecilia tañendo el órgano y ángeles músicos [fig. 462].

V.V. SAN FRANCISCO DE ASÍS: la música angélica asociada a las nuevas Órdenes religiosas

Este discurso sobre música angélica e imagen de santidad quedaría incompleto sin analizar la iconografía musical de san Francisco de Asís y santo Domingo, de la cual ofreceré a continuación algunas pinceladas –especialmente breves en el caso del segundo– a sabiendas de que queda mucho aún por investigar. Con la llegada de los siglos XII-XIII y el florecimiento de diferentes alternativas espirituales que pretendían purificar la religiosidad oficial a través de la *imitatio Christi*, se hizo evidente la debilidad de la Iglesia. Ésta no solo reaccionó tachando de herejías dichas alternativas, que fueron duramente perseguidas, sino llevando a cabo una profunda renovación a través de la institución y la promoción de Órdenes predicadoras y mendicantes en el

[271] Imagen reproducida en ibid., p. 107. Los instrumentos escogidos aquí son el canto, la viola de gamba y un gran aerófono de tubo enroscado y pabellón abocinado que posiblemente responda a un trombón de varas.

entorno urbano, mucho más cercanas al entorno de los fieles, que se caracterizaban por la humanización y emocionalización del discurso religioso.

Destaca especialmente la Orden de los franciscanos, fundada por san Francisco de Asís en 1.223 bajo la aprobación de Inocencio III. De san Francisco conservamos algunos escritos donde ya se observa la importancia que para el santo tenía la música vocal como instrumento de predicación, componiendo el mismo canciones devocionales o *laude* como el famoso *Cántico del hermano Sol.* Así mismo, en los salmos que dispuso para el *Oficio de la Pasión del Señor* insta a cantar a Dios un «cántico nuevo»[272] y recoge la idea de una música celeste que desciende sobre la tierra en el momento del nacimiento de Cristo (II, Maitines del domingo de Resurrección)[273]. Las tres biografías del santo que se escribieron entre su muerte y el año 1.252[274] también mencionan en varias ocasiones como san Francisco gustaba de cantar alabanzas a Dios en todo momento, incluso cuando se sentía desfallecer por la enfermedad (*Vita Sancti Francisci Assisiensis* 2, 8) (*Fioretti* 2, 4), llegando a ser considerado un *ioculator Dei* –juglar de Dios[275]. Su imagen también inspiró una rica iconografía musical que da sus primeros frutos hacia el 1.300, momento en el que la oficialidad eclesiástica estaba promocionando la orden franciscana y ponía todos sus esfuerzos en la construcción y decoración de la Basílica de Asís. A esta lógica responde el *San Francisco en la Gloria* realizado por el taller de Giotto para su iglesia inferior (1.315-1.320), donde el santo aparece entronizado rodeado de ángeles danzantes. Cerca de él destacan cuatro trompetas rectas y, en cada extremo, se observa un ángel que insufla un aerófono cónico de tubo corto provisto de orificios digitales y –a juzgar por sus carrillos hinchados– lengüeta [fig. 23]. Un texto de las *Florecillas* se aproxima bastante a esta imagen. En el capítulo 19 se relata como un novicio franciscano es agraciado con la siguiente visión:

[272] La fuente literaria de esta expresiónse encuentra en el *Revelación de San Juan,* concretamente en el canto que entonan los 144.000 vírgenes en el monte Sión en torno al cordero de Dios (Ap 14, 1-4). Como ya se ha visto, desde los primeros siglos del cristianismo, han sido muchos los teólogos que han instado a ese «cántico nuevo» como alegoría de la humanidad redimida por Cristo, entre ellos san Agustín.

[273] «En aquel día envió el Señor su misericordia: y por la noche oímos su canción». Legísima, J. R. de y Gómez Canedo, L. ed., *Escritos completos de san Francisco de Asís y biografías de su época,* Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1945, p. 82.

[274] Éstas son: Celano, T. de, *Vita Sancti Francisci Assisiensis,* 1228; Celano, T. de, *Vita Secunda,* 1246-1247; y *Florecillas de San Francisco,* finales del s. XIII o inicios del XIV, de autor desconocido.

[275] En la *Vita Sancti Francisci Assisiensis* de Tommaso da Celano describe su prédica en la corte de Honorio III mencionado que se movía y casi saltaba *«pedes quasi saliendo movebat»*. Esta imagen recuerda vivamente a la interpretación de un juglar, si bien Celano se cuida mucho de señalar la diferencia: a diferencia de éste, el santo no era empujado por la lascivia, sino por el ardor del amor divino, y lo que causaba en sus oyentes no eran risas, sino lágrimas de piedad. Véase Mackin, Z. D. R., *Dante Praedicator. Sermons and preaching cultura in the Commedia,* Barolini, T. dir., tesis doctoral, Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, 2013, pp. 274-275.

«Vio delante de sí multitud casi infinita de santos [...] todos con preciosos y hermosísimos vestidos, y sus rostros y manos resplandecían como el sol, y cantaban y tañían a manera de ángeles. Entre ellos iban dos vestidos y engalanados más ricamente que todos los otros [...]»[276]. Se trataba de los frailes menores que venían del Paraíso, con los santos Francisco y Antonio destacando entre la comitiva. Otro lugar clave en la difusión del culto a san Francisco fue la pequeña capilla de la Porciúncula. Allí se desarrolló otra leyenda franciscana donde la virginidad, el sacrificio personal, la experiencia mística y la salvación humana son nuevamente el hilo conductor. Según la tradición, el santo solicitó a Cristo, con la mediación de la Virgen María, una indulgencia plenaria para todo aquél que visitara la iglesia, dedicada a santa María de los Ángeles, por lo que Francisco habría pedido al Papa Honorio III tal gracia, obteniéndola en 1.223[277]. Le Goff no halla ningún documento anterior al 1.277 que permita justificar la existencia de dicha indulgencia y afirma que esta tradición nace de la rápida conversión de la Porciúncula en un importante centro de peregrinaje[278]. En el *Diploma* de Conrado obispo de Asís, fechado en el 1.335[279], se relatan una serie de leyendas poéticas, siendo la más famosa la del llamado milagro de las rosas, nacidas en invierno de la sangre de la mortificación del santo[280] y presentadas ante el Papa como prueba para conseguir la anhelada indulgencia. En el 1.393, Ilario di Viterbo pintaría para el interior de la capilla de la Porciúncula los frescos de la *Historia de la indulgencia de la Porciúncula*. La escena principal queda dividida en dos registros. En la parte inferior se representa la Anunciación y en la superior a san Francisco ofreciendo las rosas a Cristo y la Virgen (*Iconclass* 11H(FRANCIS)341), rodeados de ángeles músicos que, a ambos lados, insuflan dos trompetas rectas y tañen la vihuela de arco, el laúd, la flauta doble, la chirimía y las nácaras [fig. 463]. No obstante, la inclusión de la música angélica en este tipo iconográfico es escasa y vacilante, no llegando a instituir una verdadera tradición visual, ya que su presencia parece responder más bien a la imagen de la Virgen en los cielos. Aún así, existen obras similares como la *Visión de la Porciúncula* de Baldasarre Croce (1.600-1.605, Asís, Basilica de Santa Maria degli

[276] Legísima, J. R. de y Gómez Canedo, L. ed., op. cit., pp. 130-131.
[277] *Indulgencia de la Porciúncula. Instrucción sobre el origen, extensión y requisitos para ganarla,* Imprenta de los Herederos de la V. Pla, Barcelona, 1854, pp. 6-7.
[278] Le Goff, J., *San Francisco de Asís,* Ediciones Akal, Madrid, 2003, pp. 46-47.
[279] Para toda la documentación, véase Calzada, J. F, «¿Es cierta la famosa indulgencia de Porciúncula?», en Calzada, J. F, *Tratado de las indulgencias en general y en particular,* vol. 2, Imprenta Fraternal, Habana, 1810, pp. 1 y ss.
[280] Según cuenta la tradición, el santo se castigó a sí mismo arrojándose a un rosal por haber tenido pensamientos impuros.

Angeli)[281]; y *San Francisco recibe la indulgencia* de Francesco Vanni (1.563 – 1.610) para la Iglesia de San Francisco en Pisa, donde los ángeles músicos en torno a Cristo –laúd, órgano positivo y vihuela de arco– acompañan la entrega del documento [fig. 464]. Esta representación también llegó al Nuevo Mundo, como puede observarse en *El Jubileo de la Porciúncula* de Cristóbal de Villalpando (1.691, Ciudad de Guatemala, Museo Colonial) –donde se distingue un arpa y una viola de gamba– [fig. 465]. Esta última forma parte de una serie de 49 lienzos realizados por encargo de los franciscanos de la ciudad. El deseo de promoción de las Órdenes religiosas, claves en la evangelización del Nuevo Mundo, llevó a una competición por el prestigio espiritual y el poder religioso. Ésta competencia también quedó plasmada en la iconografía, resultando especialmente evidente en el caso de los franciscanos y dominicos. Así, si san Francisco había sido agraciado con la aparición milagrosa de la Virgen en la capilla de la Porciúncula, la Orden de Predicadores, fundada por santo Domingo, también contaba con su propia leyenda mariana, surgida no antes del siglo XV[282], según la cual María le habría enseñado a rezar el rosario como poderoso instrumento para la conversión de los herejes. No es por caso que el tipo iconográfico que visualiza este episodio (*Iconclass* 11H(DOMINIC)341), proliferase durante el siglo XVII enriqueciéndose en ocasiones con ángeles músicos. Es un excelente ejemplo de ello la *Madonna del Rosario* del Cerano (1.516, Milán, Pinacoteca di Brera), donde la Virgen entronizada es flanqueada por los santos Domingo y Catalina de Siena [fig. 466]. De esta manera las Órdenes se autoafirmaban como instituciones de carácter casi sacro que mantenían una privilegiada comunicación con Dios y que como tales debían cumplir un papel clave en la religiosidad oficial. En este sentido cabe citar la *Virgen del Rosario* del Guercino (1.637, Turín, Iglesia de Santo Domingo). Aquí María se aparece a los dos santos dominicios y a la población torinesa con tres ángeles cantores a sus espaldas, uno de ellos sosteniendo un libro y levantando la mano para marcar la pulsación. De cronología similar es la ya citada *Virgen entregando el rosario a Santo Domingo* de Murillo (1.638-1.640, Sevilla, Palacio arzobispal) [fig. 347]. Incluso existe una *Virgen del Rosario con san Fransico y santo Domingo* conservada en la colección Barbosa-Stern de arte virreinal peruano (Lima) que la data en el último tercio del siglo XVI, donde la aparición de la Virgen se reliza entre nubes y ángeles músicos que toca la corneta renacentista, la vihuela de mano y el laúd. Al igual que en el caso de la visión de

[281] Con un coro angélico que, en las alturas, canta sosteniendo un libro y tañe la viola de gamba.
[282] Réau, Louis, op. cit., vol. 2, t. 3, p. 398.

la Porciúncula, la inclusión de los ángeles músicos en la Virgen del Rosario seguramente obedece a la influencia del tipo iconográfico de la imagen celeste de María, por lo que es difícil hablar de una tradición visual consolidada.

Volvamos a la imagen musical de san Francisco. En realidad, resulta muy complicado rastrear la iconografía musical del santo antes del siglo XVI. Sí que es cierto que un puñado de obras de finales del siglo XV lo asocian a la música angélica. Tal vez la más conocida sea el *San Francisco de Asís con ángeles* de Botticelli (ca. 1.475-1.480, Londres, National Gallery) [fig. 467]. En ella, el santo se muestra de pie con las manos cruzadas en el pecho. Lo flanquean diez ángeles que tocan un salterio trapezoidal con los costados ligeramente curvados, un aerófono de tubo corto –posiblemente una flauta–, los címbalos, un pandero con sonajas, el arpa portátil, la corneta renacentista, la flauta dulce, el laúd y un cordófono de grandes dimensiones frotado con arco y apoyado sobre el hombro. El décimo ángel no canta, sino que mira al cielo, tal vez significando el canto. Sin embargo, la imagen musical que cristalizó en las artes visuales y logró consolidar una tradición propia no es ninguna de éstas. Se trata de san Francisco escuchando a un ángel músico que tañe un instrumento de cuerda, normalmente una viola o violín. El sistema Iconclass define el tipo iconográfico como *san Francisco de Asís en éxtasis* (11H(FRANCIS)37) o *un ángel violinista se aparece a san Francisco de Asís, tal vez enfermo o meditativo* (11H(FRANCIS)342), aunque también suele aparecer bajo el nombre de *consolación angélica de san Francisco* o *san Francisco reconfortado por un ángel músico.* Fabian Guilloux ha dedicado un catálogo razonado a este tipo, donde traza sus orígenes y recoge todos los ejemplares conservados en la colección del Museo Francescano de Roma[283]. Según Guilloux, la represetación de este asunto en las artes visuales desde finaldes del siglo XVI tiene que ver con las reformas franciscanas y tridentinas, difundiéndose rápidamente en Roma y, posteriormente, en otros territorios[284]. En él se aprecia el gusto por el éxtasis místico y el consuelo angélico, temas de encuadre especialmente desarrollados durante la Contrarreforma, así como una discreta llamada al ascetismo, la meditación y la mortificación corporal. Se trata de un episiodio acontecido a finales de la vida del santo[285] al que en principio no se le prestó

[283] Guilloux, F*., Saint Françoise d'Assise et l'ange musicien. Thème et variations iconographiques dans les collections du Museo Francescano de Rome,* Istituto Storico dei Capuccini, Roma, 2010.
[284] Ibid., p. 8.
[285] Guilloux lo ubica en Rieti en septiembre de 1.225, poco después de la composición del *Cantico delle creature.* Véase ibid., p. 15.

mucha atención y que entró en circulación entre el 1.244 y el 1.246, aunque es muy posible que el texto original se haya perdido[286].

La fuente más antigua conservada es el *Memoriale in desiderio animae* de Tommaso da Celano, más conocido como la *Vita secunda*, escrito hacia 1.246-1.247[287]. La *Vita secunda* añade una serie de *exempla* inéditos que refuerzan el carácter excepcional de san Francisco. En concreto, el asunto que nos ocupa se reocoge en una serie de cinco capítulos sobre *«de vera laetitia spiritus»* –la alegría espiritual[288]. Estando el santo reposando en Rieti para curarse de la vista, llamó a uno de sus compañeros que había sido citarista y le pidió que tocara un poco para distraerlo de sus dolores. Al exponerle el fraile su preocupación por lo que pudiera pensar la gente, san Francisco abandonó la idea. La noche siguiente, mientras el santo meditaba en la vigilia, empezó a sonar una cítara de armonía maravillosa sin que se viera a nadie, aunque sí que se escuchaba como el invisible músico la tañía moviéndose de un lado a otro[289]. La melodía era tan dulce que Francisco se sintió casi fuera de sí. Al levantarse al amanecer, el santo llamó a su compañero para contarle lo ocurrido y añadió: «El señor que consuela a los afligidos nunca me ha dejado sin consuelo. Mira que, en efecto, ya que no he podido oír la cítara de los hombres he oído otra más suave» (*Vita secunda,* cap. 89)[290]. Así pues, la alegría espiritual que provoca la cítara invisible es, a un mismo tiempo, consolación y gracia divina, funcionando como premio para aquél que es capaz de renunciar a los placeres terrenales. Además, este episodio contrapone la perfecta música de los cielos al carácter imperfecto y caduco del arte y la vida humana.

En 1.260, en un contexto marcado por la difusión de leyendas apócrifas franciscanas y por las tensiones internas de la Orden, el Capítulo general de Narbona encargó a san Bonaventura di Bagnoregio dos biografías franciscanas oficiales que debían reemplazar

[286] Ibid., pp. 11-12.
[287] Texto en latín consultado en Celano, T. de, *Seraphici viri S. Francisci Assiatis vitae due,* Typographia S Michaelis ad Ripam, Roma, 1806. Para la traducción del fragmento se ha consultado Guilloux, F. op. cit., p. 12. La traducción al español es de la autora.
[288] Otro de ellos tiene también un referente musical. Se trata del capítulo titulado *«quod spiritus exhilaratus sanctus gallice cantabat»*. En él se narra que el santo acostumbraba a cantar a Dios en francés y que, tomando un palo y una varita curva con una cuerda atada de extremo a extremo, solía frotarlos como si tañera una viola, emocionándose hasta las lágrimas y quedando arrobado como en éxtasis.
[289] *«repente insonat cithara quaedam armoniae mirabilis, & suavissimae melodiae. Non videbatur aliquis, sed transtium, & reditum citharediipsa hinc inde auditus volubitas innuebat».*
[290] *«Dominus, qui consolatur aflictos, nunquam me sine consolatione dimisit. Ecce enim qui citharas hominum audire non potui, citharam suaviorem audivi».*

a las escritas anteriormente, cuya destrucción se ordenó[291]. Para elaborar su *Legenda maior beati Francisci*, Bonaventura se documentó convenientemente, tomando en especial consideración la *Vita secunda* de Celano e incluyendo también el episodio del citarista invisible, dotándolo por primera vez de un carácter claramente angélico:

> *«Cum enim tempore quodam, ex multarum infirmitatum concursu aggravato corpore, ad iucunditatem spiritus excitandam alicuius audiendi soni harmonici desiderium habuisset, nec id honestatis decentia per ministerium fieri pateretur humanum, affuit Angelorum obsequium ad viri sancti placitum adimplendum.*
> *Nocte etenim quadam, vigilante ipso et meditante de Domino, repente insonuit cithara quaedam harmoniae mirabilis et suavissimae melodiae. Non videbatur aliquis, sed transitum et reditum citharoedi ipsa hinc inde auditus volubilitas innuebat. Spiritu in Deum directo tanta fuit in illo dulcisono carmine suavitate perfruitus, ut aliud se putaret saeculum commutasse»* (*Legenda maior,* 5, 11).
>
> [Sucedió, en efecto, cierto día que cierto día que, extenuado su cuerpo con tantas enfermedades como padecía y ansioso de proporcionar algún consuelo a su espíritu, deseó vivamente percibir los acordes de algún instrumento músico; mas no pudiendo conseguir esto por medio alguno humano, acudieron los ángeles del cielo a satisfacer los deseos del Santo. A la noche siguiente se hallaba Francisco velando y entregado a la contemplación de las cosas divinas, cuando de repente se oyó el sonido de una cítara que, pulsada con destreza, producía acordes armoniosos y de una melodía verdaderamente celestial. No se percibía alrededor persona alguna humana, y solo la variable intensidad del sonido indicaba el alejamiento o aproximación del citarista. Elevado en Dios el espíritu del Santo, se sintió lleno de tanta suavidad con aquella dulcísima e inefable armonía, que le pareció estar gozando ya en la mansión eternal][292].

Guilloux señala como, en este caso, el fragmento es inserto en el capítulo *«de austeritate vitae et quomodo creaturae praebebant ei solatium»*, por lo que la música angélica es, de nuevo, recompensa de las privaciones del santo: al negarse el placer sensual de la música terrena, es agraciado con la audición de las celestes armonías, símbolo de su unión mística con la divinidad. Las fuentes literarias mencionan una cítara; esto es: un instrumento de cuerda propio de la Antigüedad grecorromana que es referido en la Biblia en numerosas ocasiones, especialmente en la narración apocalíptica, donde queda asociada a la virginidad (Ap 14, 1-4). Sin embargo, las artes visuales muestran otros cordófonos mucho más cercanos y reconocibles por los fieles de la época: arpas, laúdes y diferentes tipos de instrumentos de cuerda frotados con arco, destacando los que se apoyan sobre el brazo como la viola o vihuela de arco y el violín. Además de una posible actualización del instrumento según los usos musicales de la

[291] Le Goff, J., op. cit., p. 71.
[292] Legísima, J. R. de y Gómez Canedo, L. ed., op. cit., pp. 558-559.

época, existe otra fuente literaria clave en la construcción de esta imagen. Se trata de un fragmento de *Delle sacre sante istimate di san Francesco,* que pertenece a una compilación de las *Fioretti* en dialecto toscano realizada hacia el 1.375[293]. Al final de la seconda considerazione, se narra que san Francisco, debilitado corporalmente por su vida de abstinencia y lucha contra los demonios, pidió a Dios que le permitiera gustar un poco de la alegría de los bienaventurados. Entonces se le apareció un ángel resplandeciente que tenía una viola en la mano izquierda y un arco en la derecha. Seguidamente, pasó el arco por el istrumento, produciendo una melodía tan suave que el santo sintió desfallecer hasta el punto de parecer que, si el ángel hubiera vuelto a pasar el arco por las cuerdas, su alma se habría separado de su cuerpo:

> *«[…] súbito gli apparve uno Angelo con grandissimo isplendore, il qual avea una viola nella mano sinistra e lo archetto nella man destra e stando Santo Francesco tutto istupeffatto nello aspetto di questo Angelo, esso menó una volta l'archetto in sù sopra la viola; e subido sentí tanta suavitade di melodía, che indolcí l'anima di Santo Francesco, e sospésela da ogni sentimento corporale; che secondo che e' recitò poi allí compagni, egli dubitava, se lo Angelo avesse tirato l'archetto in giuso, che per intollerabile dolcezza l'anima si sarebbe partita del corpo»* (*Fioretti*, delle sacre sante istimate, seconda considerazione)[294].

Según Guilloux, este episodio tiene en realidad su referente en la *Vita fratris Bernardi de Quintavalle,* atribuído a un fraile de nombre Jean. Quintavalle († 1.246) fue compañero de Francisco de Asís y mantuvo con él una estrecha relación, participando incluso en los inicios de la Orden franciscana. Su *Vita* lo muestra como una figura ejemplar, repleta de virtudes, milagros y experiencias místicas entre las cuales se observa la visita de un celeste tañedor de viola del cual únicamente pudo ver sus manos: *«manus tenens viola»*[295].

Las imágenes más antiguas de san Francisco y el ángel músico se encuentran en las miniaturas que ilustran algunos manuscritos de la *Legenda maior* de Bonaventura. En el Museo Francescano de Roma se conserva uno de ellos, producido en Umbría y datado hacia el 1.457. En el folio 32r, el santo es representado en un espacio cúbico que significa su habitación, ocupado casi en su totalidad por el lecho sobre el cual se sienta en actitud orante. Fuera de la estancia, en el margen de la página, dos ángeles tañen sus

[293] Guillaux, F., op. cit., p. 19.
[294] *Fioretti di san Francesco. Edizione fatta sopra la fiorentina del 1718…,* Paolo Libanti, Verona, 1822, p. 113.
[295] Véase el texto completo en Gilloux, F., p. 20.

cordófonos: uno frotado sobre el hombro y un salterio[296]. Con el desarrollo de la imprenta a partir del 1.500, la imagen musical conocerá una mayor fortuna, ilustrando las hagiografías franciscanas. Es el caso de *Die legend des heyligen vatters Francisci* (Núremberg, 1.512), en cuyo folio 28r aparece una escena similar con un ángel arpista[297]. En 1.587, Philippe Galle ilustrará con una serie de grabados la publicación de *D. Seraphici Francisci totius evangelicae perfectionis exemplaris admiranda historia* (Amberes), marcando un nuevo referente, al conocer éstos una enorme difusión[298]. El frontispicio muestra ya la imagen conceptual del santo inserto en un paisaje natural y flanqueado por dos pequeños ángeles que tocan el laúd y el arpa [fig. 468]. Además, en el fondo arquitectónico del grabado n. 10, aparece la escena de la audición musical angélica, siendo el instrumento esta vez un laúd[299]. En la cartela explicativa se hace referencia al episodio con las siguientes palabras *«citharae suavissimo pulso ab angelo infirmus recreatur. S. Bona cap. 5».* Otro vehículo de difusión importante fueron las estampas devocionales surgidas entre finales del siglo XVI y principios del XVII, consistentes en la imagen del santo rodeado de una serie de viñetas con texto que ilustran diversos episodios de su vida. Así, en el grabado *Sanctus Pater Franciscus* (Raffaello Schiaminossi, ca. 1.580-1.613, Londres, British Musem, museum n. 187,0808.879) aparece la escena con el santo postrado en la cama y los ojos vueltos al cielo, en el que apenas quedan esbozados los ángeles[300]. Mucho más evidente es *el S. Franciscus* de Raphael Sadeler (ca. 1.604-1.632, Roma, Museo Francescano) donde el ángel de la correspondiente viñeta tañe un gran cordófono frotado apoyado sobre el brazo[301]. La observación de los grabados de la época también nos permite hipotetizar cuándo se produjo el salto de este tipo iconográfico a la pintura y cuáles fueron aquellos que tuvieron más éxito, convirtiéndose en modelos al ser difundidas por la circulación de estampas. Todo apunta a dos autores: el del sienés Francesco Vanni (1.592) y el de Paolo Piazza (ca. 1.604). Francesco Vanni realizó en 1.592 un san Francisco para la capilla Capizucchi de la basílica Santa Maria Maggiore en Roma, hoy perdido, el cual reprodujo en un grabado publicado poco después[302]. De él existen numerosas versiones y copias en diferentes soportes realizadas por otros autores, muchas de las cuales

[296] Imagen reproducida en ibid., p. 49, Cat. 1.
[297] Imagen reproducida en ibid., p. 49, Cat. 2.
[298] Ibid., pp. 28-29.
[299] Puede verse el detalle en ibid., p. 49, Cat. 3.
[300] El Museo Francescano di Roma conserva otro ejemplar cuya imagen ha sido reproducida en ibid. p. 60, Cat. 8.
[301] Imagen reproducida en ibid., p. 63, Cat. 11.
[302] Ibid. pp. 31-32.

circulan actualmente por el mercado del arte. Citemos por ejemplo el grabado *San Francisco consolado por un ángel músico* de Carracci (1.595, San Francisco, Fine Arts Museums, Legion of Honor, accession number 1963.30.3183) [fig. 469]. El santo reposa en un paisaje natural sosteniendo un crucifijo contra su rostro y con las marcas de los estigmas visibles. Carracci optó por representar a un ángel adolescente tañendo una viola de marcadas escotaduras ya muy semejante a un violín. En la parte inferior puede leerse *«Desine dulciloquas Ales continguere chordas, / Nam nequeunt tantum corda tenere melos. / Hac cruce sit requies, crux haec mihi cantet in aure. / Praestat enim voces huius amasse lyra»*. Poco después, Rapahel Sadeler también reprodujo la obra de Francesco Vanni, prefiriendo incluir un ángel-putto que afina su instrumento[303]. Paolo Piazza pintó un retablo hacia 1.601-1.604 en Cosmo da Castelfranco, hoy perdido. Lo conocemos gracias a grabados como el de Sadeler[304]. San Francisco se encuentra en su habitación, acostado sobre su cama. Junto a él, un fraile exausto de velar parece dormir, mientras que otro entra en la estancia con una bandeja de alimentos para el enfermo. El santo es el único que parece darse cuenta del ángel tañedor de viola que acaba de entrar por la ventana, e intenta incorporarse mostrando las marcas de los estigmas. Existe además, otra variante en la que parecen mezclarse la imagen de la estigmatización y de la audición de la música celeste, ya que, mientras el santo desfallecido es sostenido por uno o varios ángeles, otro tañe su instrumento desde las alturas en dirección al santo, como si se tratara del Serafín que le imprime los estigmas del amor divino[305].

Una de las pinturas más antiguas conservadas es el el *San Francisco confortado por un ángel músico* de Giuseppe Cesari (1.593, Douai, Musée de la Chartreuse) [fig. 470]. Como puede apreciarse, la composición resulta bastante similar a la que tendría la obra de Francesco Vanni, con la diferencia de que el crucifijo ha desaparecido y el santo mira al cielo mientras se lleva una mano al pecho. Muy similar es el *San Francisco confortado por un ángel músico* de Guido Reni (1.606-1.607, Boloña, Pinacoteca Nazionale), aunque aquí el santo aparece dormido. Tuvo gran fortuna el *Éxtasis de san Francisco* pintado por Carlo Saraceni para la Iglesia del Redentore de Venecia y donado justo antes de su muerte en 1.620 [fig. 471]. El lienzo parece encontrar su inspiración en

[303] Existe un ejemplar en el Museo Francescano di Roma. Su imagen ha sido reproducida en ibid., p. 53, Cat. 5.
[304] Existe un ejemplar en el Museo Francescano di Roma. Su imagen ha sido reproducida en ibid., p. 64, Cat. 12.
[305] Ibid., pp. 38-39.

el modelo ofrecido por Paolo Piazza, ya que, a los pies de Francisco, permanece un fraile que no advierte la entrada del angélico intérprete que, apoyado en las nubes, se inclina hacia el santo. A partir de esta fecha, los ejemplos son numerosísimos, por lo que destacaré solo algunos. Gherard Seghers realizó hacia 1.620-1.624 un *San Francisco de Asís confortado por los ángeles tras su estigmatización* que sigue, con algunas diferencias, la última variante tratada en los grabados (París, Musée du Louvre) [fig. 472]. El *Éstasis de san Francisco de Asís* de Murillo pintado hacia 1.645-1646 para el convento de capuchinos de Sevilla (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) [fig. 473] muestra una concepción diferente que, según Guilloux, encuentra su inspiración en la mencionada viñeta del grabado de Sadeler[306], ya que el santo aparece tendido sobre su lecho en una posición muy similar. Al igual que ocurre en los grabados, bajo la pintura encontramos la explicación de la escena:

> «Martirio Dulce Gloria Repetida / Llagado siente el Seraphin humano / En su Mortal dolor halla la Vida / En su Tormento gozo Soberano / Crece el amor y en una y otra herida / Anima incendio De su ardor Ufano / Pide Aliento a Dios Hombre y dale Aliendo / De un Angel su dulçura y instrumento».

A pesar de que el violín es el instrumento preferido en estas representaciones, existen también obras que se decantan por otros cordófonos. Así, cabe citar dos famosos lienzos de Francisco Ribalta producidos hacia el 1.620 para el convento de capuchinos de la Sangre de Cristo de Valencia. El *San Francisco confortado por un ángel músico* (Madrid, Museo del Prado) [fig. 474] parece encontrar su inspiración en el modelo ofrecido por Piazza, aunque magistralmente reelaborado. Se muestra el interior de la habitación del santo, quien trata de incorporarse en ese momento mostrando los estigmas de manos y pies. Un celeste tañedor de laúd desciende desde las alturas y envuelto en esplendor para confortalo con su música. Por la puerta en penumbra, irrumpe en escena un fraile que no es consciente del milagro. Mucho más original es el *Abrazo de san Francisco de Asís al crucificado* (Valencia, Museo de Bellas Artes) [fig. 475]. En él, Cristo desclava una de sus manos para coronar de espinas al santo, que acerca su rostro a la llaga del costado. Francisco es, a su vez, coronado de flores por un ángel que irrumpe, mientras que su compañero tañe una viola de gamba baja con los ojos vueltos al cielo y la boca entreabierta como si estuviera cantando. La imagen musical de san Francisco también llegó a Hispanoamérica, donde debió cobrar renovada

[306] Ibid., p. 30.

fuerza junto con la de María Magdalena, subrayándose su carácter extático e influenciando la representación de otros santos. Así, tenemos un *San Francisco de Javier* de Gregorio Vásquez de Arce y ceballos (segunda mitad s. XVII, Bogotá, col. Palacio Arzobispal) en todo modelada según la tradición visual de *poverello* de Asís. Incluso parece que llegó asimilarse el cordófono frotado propio de la iconografía franciscana a nuevas figuras de la santidad, surgidas en el Nuevo Mundo, aumentando de esta manera el repertorio existente. De acuerdo a las crónicas, san Francisco Solano (1.549 – 1.610), de origen cordobés, utilizó el violín en su tarea evangelizadora por el Perú, por lo que éste suele aparecer en su imagen[307]. Otro caso es el de la santa quiteña Mariana de Jesús terciaria de la orden franciscana (1.618 – 1.645), quien tocaba algunos instrumentos. Una curiosa pintura hoy conocida como *San francisco de Asís* realizada hacia 1.650 y conservada en el Museo de Arte del Banco de la República, muestra a Francisco –no hay duda de que es el, puesto que sobre su hábito se posan los pájaros– en el centro y con los ojos vueltos al cielo, flanqueado por un santo y una santa de la orden Franciscana [fig. 476]. A sus pies queda un instrumento de cuerda con su correspondiente arco. Es por ello que me inclino a pensar que los acompañantes del *poverello* son san Francisco Solano y santa Mariana de Jesús –o alguna santa similar–, los cuales gozan de una especial conexión con el fundador no solo por la pertenencia a su Orden, sino por la importancia que dieron a la música en su vida. Por último, no podemos cerrar este capítulo sin citar la portada de la Misión de San Francisco de Asís del Valle de Tilaco, Landa de Matamoros, en México. La Misión se debe a Fray Junípero Serra y fue construída entre 1.754 y 1.762 por el mallorquino Fray Juan Crespo. Coronando la portada, se encuentra la figura esculpida en piedra de Francisco y a ambos lados, como no podría ser de otro modo, dos ángeles tocan la vihuela de mano y la vihuela de arco respectivamente [fig. 477].

Imágenes como las vistas a lo largo de estas páginas subrayan el carácter excepcional de aquellos hombres y mujeres santos que, según la tradición cristiana, gozaron del favor divina tanto en vida como después de ésta, convirtiéndose en un modelo de virtud a seguir. De esta manera, a lo largo de los siglos se observa la construcción de una iconografía de la santidad en la que resulta clave el contacto directo con la esfera divina y donde la música angélica tiene un papel importante como modo de intensificar este contacto a través de una experiencia que es, a un mismo tiempo, auditiva y visual.

[307] Bermúdez, E., op. cit., pp. 32-33.

CONCLUSIONES Y PROYECCIÓN FUTURA DE LA TESIS DOCTORAL

El objetivo principal de esta tesis doctoral ha sido realizar un estudio lo más completo posible del tipo iconográfico del ángel músico desde su creación en el siglo XII hasta finales del siglo XVII, incluyéndose también algunos ejemplos del arte iberoamericano del siglo XVIII que por su importancia no podían obviarse. Dicho estudio ha atendiendo tanto a la configuración del tipo como a su difusión y desarrollo diacrónico. Para ello ha sido preciso realizar un trabajo interdisciplinario en el que, partiendo de las metodologías propias de la Historia del Arte y la iconografía musical –campo de estudio desarrollado por la Musicología–, se analizara la imagen mental e icónica de la música angélica, así como su representación el arte visual cristiano ya fuera de manera aislada o incluida en otros tipos iconográficos propios de la tradición cristiana, atendiéndose siempre a las razones de dicha inclusión. Si bien anteriormente se han realizado estudios sobre la música angélica que tienen un gran interés –destacando los de R. Hammerstein y K. Meyer-Baer–, en estas páginas se ha tratado de abordar el asunto de una manera novedosa y con un planteamiento diferente acorde a las nuevas tendencias de análisis riguroso que actualmente se dan en el mundo académico de la Historia del Arte y la iconografía musical. Mientras que Hammerstein estudia la imagen y el texto de manera separada[1], esta tesis ha preferido aunar las fuentes literarias e iconográficas en un mismo discurso cultural por dos razones. En primer lugar, porque ambas son expresión de la imagen mental y por ello tienen igual importancia en la construcción del concepto de música angélica. Y en segundo lugar, porque, entre ellas, se dan interesantes procesos de retroalimentación sin los cuales no es posible entender esta construcción. Por otra parte, mientras que Meyer-Baer estructura su estudio en torno a amplios temas que abarcan diferentes aspectos de la música celeste –dedicando un único apartado al ángel músico[2]–, esta tesis se centra en el estudio de la imagen

[1] Su libro, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters,* está dividido en dos grandes partes tituladas «Die Musik der Engel in der Literatur» [La música de los ángeles en la literatura] y «Die Musik der Engel in der Kunst» [La música de los ángeles en el arte]. Hammerstein, R., *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters,* op. cit.

[2] Estos temas son «Theories of the cosmos in the Antiquity», «The Hellenistic Period», «The early Christian centuries», «The early works of art», «Tonal theories of music of the spheres», «The emergence of celestial musicians in Christian iconography», «Late medieval writings and Dante's Paradise», «Musician angels», «Renaissance and Humanism» y «Two offshoots of the idea of the music of the spheres». Meyer-Baer, K., *Music of the Spheres and the Dance of Death; Studies in Musical Iconology,* op. cit.

cristiana y lo hace de una manera más sistemática partiendo del concepto de tipo iconográfico y su clasificación inspirada en el sistema *Iconclass.*

En este sentido ha resultado esencial realizar un análisis de la imagen los más riguroso posible mediante el método iconográfico-iconológico, que permite estudiar y clasificar las imágenes atendiendo a temas y su concreción visual mediante determinados esquemas compositivos cristalizados y transmitidos a través del imaginario cultural común que dan lugar a lo que conocemos como "tipos iconográficos". Estos tipos, a lo largo del tiempo y debido a las nuevas necesidades culturales, pueden conocer un gran número de variantes que llegan a instituirse a su vez como otros tantos tipos iconográficos de igual interés, conformando un esquema arbóreo de creciente complejidad. Según los preceptos de Panosky, el método iconográfico-iconológico comprende tres frases. La primera corresponde a la descripción y, puesto que las imágenes objeto de estudio son representaciones de música y danza, era preciso su correcta identificación. Para ello se ha recurrido a los sistemas de descripción y clasificación de instrumentos musicales desarrollados por la Musicología: el sistema Hornbostel-Sachs (1.914) con algunas aportaciones de Terence Ford (1.986) y siempre teniendo en mente el manual de Howard Mayer Brown y Jean Lascelle para la catalogación de imágenes musicales en el arte occidental (1.972). La segunda fase del método panofskiano es la identificación del asunto y los elementos –significantes y significados– que componen la imagen, así como las interrelaciones que se establecen entre ellos. Para ello es preciso no sólo conocer la tradición cristiana sino, sobre todo, recurrir a las fuentes literarias precisas que justifiquen dicha identificación y que, por otra parte, eviten en lo posible la sobre interpretación. En la presente tesis se ha intentado que estas fuentes textuales fueran lo más variadas posibles, incluyéndose, entre otros, textos canónicos y apócrifos, escritos litúrgicos y paralitúrgicos, himnos, sermones, literatura devocional de diversa índole y teoría musical. Además, se ha procurado que fueran próximos cronológica y culturalmente a las imágenes analizadas. La tercera fase del método iconográfico-iconológico, la más compleja de todas, es la aproximación al significado original de la representación y el conjunto de significados que adquiere en virtud de la mirada y de las interpretaciones posteriores. Para ello resultan esenciales de nuevo las fuentes literarias, pero también conocimientos sobre la historia y la práctica musical occidental que solo la Musicología puede ofrecer. No obstante, en el caso de la iconografía musical –y muy especialmente en la música

angélica– no puede hablarse de un registro visual de *performances* concretas sino más bien de un diálogo entre el evento musical real y su evocación sonora a través de la imagen artística.

El concepto del ángel músico, así como su imagen mental y literaria, es muy anterior a su plasmación visual en el arte cristiano a través del correspondiente tipo iconográfico a partir del año 1.100. Para entenderlo en su totalidad, esta tesis ha planteado un largo preámbulo teórico en el que únicamente se hace referencia a fuentes literarias, en muchos casos el único registro material que conservamos de las épocas más antiguas. En realidad, el ángel músico se trata de la última expresión de un complejo conjunto de ideas musicales de carácter místico-matemático que hunden sus raíces en la más remota Antigüedad y que tienen como denominador común la ordenación del mundo y la relación existente entre el macrocosmos y el microcosmos. Este asunto ya fue resumido en la Antigüedad bajo la expresión de *música de las esferas,* pues se pensaba que los movimientos circulares y regulares de los cuerpos celestes eran capaces de producir tales armonías. Sin embargo, tiene muchas otras connotaciones que resultan esenciales para comprender la configuración del ángel músico. Sus principales aspectos son: la música como signo de poder, la relación entre astros y seres celestiales alados, el carácter psicopompo de estos seres y su relación con la música de los bienaventurados. A ello debe añadirse la concepción cósmica de la obra divina en el caso de la aparición del monoteísmo que dio lugar a lo que hoy en día conocemos como Antiguo Testamento (Jb 38, 4-7), una fuente esencial para nuestro estudio. Estas ideas surgieron, al parecer, en Mesopotamia y se difundieron por diferentes culturas, distinguiéndose finalmente dos focos: el grecorromano y el hebraico. En este último incluso se aprecia un cambio a partir de su contacto con Babilonia, pasándose entonces de un cosmos fijo a uno móvil en el que los espíritus que sirven a Dios –Querubines y Serafines– son descritos con gran detalle, así como su producción sonora (Ez 1, 24; Ez 3, 12; Ez 10, 5; Is 6, 3). Todas estas tradiciones culturales fueron sintetizadas hacia el siglo I en el llamado sincretismo alejandrino, siendo Filón de Alejandría uno de sus máximos exponentes. Este sincretismo alejandrino cosmológico-musical sería el precedente de la incorporación de la tradición pitagórico-platónica al pensamiento cristiano por parte de los llamados Padres de la Iglesia, destacando san Agustín (354 – 430) y Boecio (480 – 524), quienes asumirían muchas de las ideas musicales del mundo pagano ordenándolas, sintetizándolas y cristianizándolas.

Pero el discurso queda incompleto sin hacer referencia a toda una serie de textos pseudoepigráficos y apócrifos del primitivo cristianismo que presentan fuertes influencias judaicas y gnósticas y que incluso recogen tradiciones anteriores como el pasaje de las almas a través de los siete cielos. Estas visiones, de tintes escatológicos y apocalípticos, tienen normalmente como protagonistas personajes del Antiguo Testamento que son agraciados con la visión de Dios y los ángeles que lo alaban incesantemente, también con música. Sin embargo, cabe cierta cautela al analizarlos desde una perspectiva musical ya que, en muchos casos, conservamos la obra en fragmentos de diferente cronología y escritos en diferentes lenguas. Este problema de traducción y terminología es, en realidad extrapolable a muchas de las fuentes literarias más antiguas consultadas. La presente tesis doctoral se ha detenido en la *Ascensión de Isaías* (s. II), el *Apocalipsis de Abraham* (s. I-II) y, muy especialmente en el *Libro de los secretos de Henoc* (s. V-VI), donde aparece una de las primeras referencias inequívocas a la música instrumental de los ángeles (Hen (esl) 6, 27). Tampoco debe olvidarse los primitivos escritos litúrgicos que hacen referencia al canto angélico al establecer un paralelismo entre liturgia terrenal y liturgia celeste que, según muchos autores[3], resulta esencial para la construcción del concepto de ángel músico. Tal vez el primero de estos textos sea la *Constitutiones Apostolorum* (finales del s. IV), donde ya aparece el Trisagio bíblico (Is 6, 3) en su forma cantada. Es posible que la musicalización del Trisagio sea de origen siríaco, según se observa en los *Himnos sobre el Paraíso* de Efrén de Siria (303 – 373) y en la llamada *Liturgia de Santiago*, considerada la más antigua. La llamada Divina Liturgia consistía en que, en el momento el traslado al altar del pan y del vino para dar inicio al misterio de la Consagración, el coro de eclesiásticos canta el Himno Querúbico con la invisible participación de los órdenes angélicos. De esta manera, la liturgia terrena se convertía en un pálido reflejo de aquella que eternamente se celebraba en los cielos alrededor del altar de Dios. No obstante, de nuevo resulta difícil afirmar tajantemente que estos textos se refieren explícitamente a la actividad musical de los ángeles por dos razones. La primera porque, aunque muchas veces se habla de himnos, nada nos asegura que los himnos de la primitiva Iglesia tuvieran una melodía, pues también podrían haber sido recitados rítmicamente a modo de salmodia. Y la segunda, porque aunque los primeros Padres de la Iglesia conciben a las huestes angélicas en coros –χοροʃ en griego, *chorus* en latín–,

[3] Hammerstein, R., «Himmlische und irdische Liturgie», en *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters,* op. cit., pp. 31-52.

expresión grecorromana que, sin carecer de connotaciones musicales, remite principalmente a una distribución circular que tiene su referente en las concepciones cósmicas del mundo antiguo. No obstante, sí que es cierto que en las traducciones latinas posteriores aparecen términos como *consonantia, harmonia* y las formas derivadas del verbo *căno, canto, decanto y concino.* Teniendo en cuenta que estos autores –Clemente de Alejandría, Basilio de Cesarea y Juan Crisóstomo entre otros– utilizaron en otros textos palabras mucho más explícitas para referirse a la música, es posible que existiera una cierta cautela al describir la posible actividad musical de los ángeles. Y esto es porque lo último que querían los teólogos de la primitiva Iglesia era que se confundiera el ceremonial cristiano, ya fuera angélico o terrenal, con los ritos y las fiestas paganas donde la música resultaba abundante. Volviendo a la celebración de la misa, no sólo la Divina Liturgia oriental fue asociada a los ángeles. Otros cantos como el Sanctus, el Gloria, el Kyrie y el Aleluya también fueron, antes o después, relacionados con la música angélica.

Aunque hacia los siglos III-IV la idea del canto angélico ya fluctuaba entre algunos de los teólogos de la Iglesia oriental, fueron los Evangelios Apócrifos los grandes responsables de su difusión y los que posteriormente ejercerían una mayor influencia sobre la literatura y las artes visuales. Muchos de ellos debieron gestarse en Oriente entre finales del siglo II y el siglo IV. Mientras el Nuevo Testamento resulta bastante escueto en los particulares de la vida de Cristo y la Virgen, los textos apócrifos refieren multitud de detalles, siendo en ellos frecuente la aparición de los ángeles, los cuales se convierten en cantores celestiales en los momentos clave de la historia de la salvación humana. Encontramos a los ángeles cantores en los episodios de la Anunciación (*Ev. armenio de la infancia* 5, 11), la Natividad de Cristo (Ps. Mt. 13, 6), el descenso de Cristo al Limbo (*Ev. de Bartolomé* 1, 23) y, de manera especialmente abundante en los diversos momentos del Tránsito de la Virgen (*Liber Requiei,* 135; *Transitus Mariae,* 17; *Pseudo Juan el Teólogo,* 44; *Pseudo Juan el Teólogo,* 48-49; *Libro de Juan arz. de Tesalónica,* 3; *Libro de Juan arz. de Tesalónica,* 5; *Libro de Juan arz. de Tesalónica,* 12-13; *Narración del Ps. José de Arimatea,* 11-12). Incluso aparecen en una historia secundaria como es la narración de la muerte de san José (*Historia de José el carpintero* 23, 1-4). Aunque todos los estudiosos y estudiosas coinciden en señalar el carácter musical de estas referencias, de nuevo nos encontramos con problemas de traducción, ya que en muchos fragmentos escritos en griego aparecen formas derivadas del

sustantivo ὕμνος −himno− y el verbo ὕμνειν. Cabe cierta cautela, pues, a la hora de interpretar estas palabras como música angelical. No obstante, fragmentos como éste serían prontamente interpretados desde una perspectiva musical y su enorme influencia se observa especialmente en la inclusión del ángel músico en los diferentes tipos iconográficos de la narración evangélica y en la imagen conceptual de la Virgen María y de Cristo niño.

Paralelamente a todos estos textos litúrgicos, patrísticos y apócrifos se observa la tendencia a ordenar y jerarquizar las multitudes de ángeles, creando los diferentes órdenes angélicos dispuestos en forma circular o *chorus*. Este interés dio lugar a la tratadística sobre ángeles o angeolología, siendo la *Jerarquía Celeste* del pseudo Dionisio el Areopagita (s. V-VI) una de las principales obras. Este tratado, de gran importancia para este trabajo, recoge las ideas cósmicas de la Antigüedad y las justifica a través de las sagradas escrituras, concibiendo los ángeles en un esquema de nueve órdenes o coros concéntricos que se mueven eternamente alrededor de Dios. Sus abundantes referencias musicales descritas como las «alabanzas sublimes que aquellas inteligencias santas cantan sobre los Cielos» (*CH* 7, 4; PG III, col. 212a) llevan a que sea considerado por muchos como la fuente literaria primordial sobre música angélica y, por lo tanto, es citada continuamente en los estudios de iconografía musical, sobre todo en aquellos menos rigurosos y especializados. Sin embargo y como ya apuntó K. Meyer-Baer, el pseudo Dionisio usa el verbo ὕμνειν, interpretar himnos[4]. Cabe de nuevo cierta cautela a la hora de interpretar estos himnos como cánticos angélicos. No obstante, este carácter musical sí que se observa claramente en Juan Escoto, quien tradujo y difundió la obra en el siglo IX.

A partir del siglo IX, las ideas sobre la armonía celestial y la música angélica presentes en la Iglesia oriental se transmitieron a occidente a través de traducciones como la de Juan Escoto y tratadística musical como la *Musica Disciplina* de Aureliano de Réôme (*Musica Disciplina,* 1; *Musica Disciplina*, 20) y –si hacemos caso de Marchetto da Padova−, Remigio de Auxerre. Sin embargo, fue una mujer, la abadesa benedictina Hildegard von Bingen (1.098 – 1.179), quien maduraría estos conceptos y daría lugar a una cosmovisión cristiana plenamente musical que estructura la entera Historia de

[4] Meyer-Baer, K., *Music of the Spheres and the Dance of Death; Studies in Musical Iconology*, op. cit., p. 39.

Salvación humana y que además se hallaba en perfecta consonancia con el ritmo vital de su comunidad monástica, marcado por las funciones litúrgicas. Según Hildegarda, la fuente de toda música es Dios, o más concretamente, el Espíritu Santo y esta música divina se expresa mediante los cánticos de los ángeles que alaban a Dios eternamente. Así, antes del pecado, Adán podía sumarse a las voces angélicas en la alabanza divina. Fue el Diablo quien lo extrajo de las armonías celestes de manera que, tras el exilio del Paraíso terrenal, la humanidad olvidó esa música del cielo y sólo unos pocos elegidos fueron inspirados por el Espíritu para, a través de cánticos e instrumentos, rememorarla y mover a sus semejantes a la devoción (*Liber espistolarum* 47; PL CXCVII, col. 220-221). De esta manera, en el Fin de los tiempos, la humanidad se convertirá en el décimo coro, participando así en la sinfonía celeste. Este sentido salvífico se observa también en su *Symphonia armonie celestium revelationum*, una compilación de 70 piezas musicales de carácter litúrgico compuestas por la abadesa para su comunidad. La relación entre la música angélica y el monacato también sería citada por los primeros Padres de la Iglesia, llamando a los monjes «coros angélicos en forma humana»[5]. Por último no debe olvidarse el importante papel que tuvo el teatro religioso a través del cual la música entraba directamente a formar parte de la historia sagrada de una manera perceptible y fácilmente reconocible por los fieles. El punto de partida parece ser un tropo de la liturgia de Pascua sobre el anuncio de los ángeles de la resurrección de Cristo a las Santas Mujeres conocido como *Visitatio sepulchri* y transformado a inicios del siglo X en un diálogo musical seguido de un coro de Aleluyas.

Una vez finalizado este largo preámbulo teórico en el que se ha analizado la imagen mental y literaria del ángel músico, esta tesis doctoral se ha centrado en la concreción de dicha imagen a través del correspondiente tipo iconográfico cristiano. En este sentido, no solo se ha estudiado la construcción de la imagen sino también de su difusión y desarrollo diacrónico, atendiendo a aspectos como las razones de su creación en torno al año 1.100, los principales focos de producción, la aparición de los primeros instrumentos en manos de los ángeles, la continua retroalimentación entre fuentes literarias y fuentes visuales, el desarrollo de una auténtica conciencia instrumental, la delgada línea entre naturalismo e idealismo, entre práctica real y su evocación visual, y la llegada del ángel músico a Hispanoamérica. Al igual que ocurre en la Antigüedad,

[5] Hammerstein, R., *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters,* op. cit., p. 32.

desde el siglo V la Iglesia cristiana desarrolló diversos recursos para visualizar la armonía de las esferas en torno a Dios, utilizándose normalmente la disposición circular y la figura del ángel. Tal vez las imágenes más alusivas sean aquellas que evocan ciertos pasajes del Apocalipsis o *Revelación de San Juan* donde se mencionan cantos y *citharas* (Ap 5, 8-10; Ap 15, 2). Hacia el siglo X-XI, Los miniaturistas del comentario de Beato de Liébana fueron los primeros en visualizar la liturgia musical celeste que describe el Libro de la Revelación, aunque en este caso los intérpretes nada tienen de angélico, con excepción de los siete ángeles que, con sus toques de trompeta, anuncian el Fin de los tiempos (Ap 8, 6-13; Ap 9; Ap 11). Aunque cabría entender al ángel trompetero más como productor de señales acústicas que como músico, fue el primero en ser representado con un artefacto sonoro, existiendo imágenes desde al menos el siglo VI. La influencia de las representaciones musicales de los *Beatus* y, sobre todo, de los ángeles trompeteros resulta clave en la configuración del tipo iconográfico del ángel músico y por ello se les ha dedicado un capítulo entero en esta tesis. Así pues, gracias a las obras conservadas sabemos que hacia el año 1.100, el arte cristiano contaba con toda una serie de imágenes para representar la música celeste y/o sacra, destacando los veinticuatro ancianos de la narración apocalíptica (Ap 5, 8-10) y el rey David tañendo su instrumento (1 Sam 16, 23). Sin embargo, a partir del siglo XII-XIII, momento en el que la idea de la música angélica cristaliza también en la Iglesia occidental, comenzaron a ser sustituidos por la figura del ángel músico. Quizás esta sustitución tenga que ver con que el ángel músico resultaba una figura mucho más flexible y versátil tanto por su carácter atemporal como por la posibilidad de multiplicarlo tanto como fuera necesario para evocar la variedad y la perfección de los sonidos causantes de la armonía del cielo. Pero también podría haber sido para ofrecer una imagen edificante que se opusiera a las representaciones peyorativas –por su carácter monstruoso contrario al orden divino– de la práctica musical. Desde al menos el año 850 existían en la miniatura toda una serie de figuraciones musicales de carácter negativo e incluso demoníaco que parecen mostrar el parecer de la Iglesia oficial respecto a aquellas actividades musicales que escapaban a su control. Hacia el año 1.100, estas imágenes saltaron al arte monumental, aunque casi siempre relegadas a los márgenes o espacios secundarios. Fue justamente en este momento cuando cristalizó el tipo iconográfico del ángel músico, su antagonista natural.

Las primeras imágenes inequívocas de la música angélica conservadas se encuentran en la miniatura y datan del siglo XII. Se trata de las ilustraciones del Códice de Hildegarda

(ca. 1.180, fol. 38r y 229r) y unos pocos manuscritos producidos en Inglaterra. En ellos, el carácter musical de los ángeles queda visualizado por primera vez a través de novedosos recursos. Así, en el folio 229r del mencionado códice los ángeles sostienen cartelas folios de música escrita –aunque su notación no quede visible para nosotros–, mientras que en los manuscritos ingleses citados se dota a los ángeles de instrumentos, a pesar de que, hasta ese momento, la casi totalidad de los textos conservados citan únicamente los cánticos angélicos. A partir de entonces, ésta será la manera más sencilla de representar sin lugar a dudas la actividad musical angélica, evitando la ambigua representación de los ángeles cantores, ya que hasta inicios del siglo XIV estos no portarán música escrita que los identifique como tales –siendo el folio 229r del *Hildegardis Codex* la excepción que confirma la regla. Además, dotar al coro de ángeles de diversos instrumentos musicales también posibilitaba visualizar la riqueza sonora de la música celestial y remitir, de una manera más evidente, a los conceptos de consonancia y armonía. Por otra parte, esta nueva concepción del ángel músico no estaba del todo reñida con las fuentes literarias, ya que el Antiguo Testamento se halla repleto de música instrumental, siendo especialmente rico el libro de los salmos –donde también se insta a alabar a Dios con todo tipo de instrumentos musicales (Sal 149, 1-3) (Sal 150)–, y el Apocalipsis. Aunque hacia el año 1.100 existe algún ejemplo relegado a espacios marginales o secundarios de la decoración, el gran salto del ángel músico al arte monumental tuvo lugar hacia el siglo XIII, quedando ya totalmente inserto en el siglo XIV. Uno de los primeros lugares donde proliferaron fue Inglaterra, empezando tal vez por aquellos que conforman la decoración escultórica del *Angel Choir* realizado para la Catedral de Lincoln entre 1.255 y 1.280. En esta época, los ángeles músicos también empezaron a colonizar el exterior de los templos, en las portadas y los accesos de los mismos aludiendo posiblemente a la armonía sagrada que reina en el templo y que se renueva cada día con el oficio sacro. Al respecto, cabe citar la relevancia de los instrumentos de cuerda, los cuales permiten simultanear la música instrumental con el canto, entonces la única actividad musical unánimemente aceptada dentro de la liturgia oficial.

La gran difusión europea del tipo tuvo lugar a partir del siglo XIV, coincidiendo con una nueva religiosidad que, afín a la predicación de las Órdenes mendicantes, vulgarizaba los modelos culturales y humanizaba y emocionalizaba el discurso religioso a través de la vida de sus principales figuras: Cristo y su madre María. Si bien ya

existían toda una tradición anterior, la obra que contribuyó en mayor medida a esta difusión fue la *Leyenda dorada* de Jacopo da Varazze, una compilación de leyendas hagiográficas de carácter devocional escrita en lengua vernácula a mediados del siglo XIII en Génova. En ella no sólo se recogía los diferentes episodios de la vida de María y Cristo, sino también tradiciones locales e historias de santos y santas. Si la comparamos con los Evangelios Apócrifos, las menciones de música angélica son mucho más numerosas y explícitas. El canto sigue siendo la actividad musical por excelencia pero ello no impide que en dos ocasiones aparezcan instrumentos en manos de los ángeles −cítaras en el capítulo de la Asunción de la Virgen (cap. 119) y trompetas en el de la Ascensión de Cristo (cap. 72)− probablemente debido a la influencia de los temas musicales apocalípticos y su representación en las artes visuales. Las apariciones del ángel músico acontecen en los episodios más importantes de la narración evangélica y en la historia de ciertos santos y santas, dotando así a la música celeste de un significado salvífico. Todas estas referencias explican en gran medida la consolidación del tipo del ángel músico, su proliferación en la literatura y el las artes visuales a partir del 1.300 y su frecuente inclusión en otros tipos, tanto narrativos como conceptuales, especialmente aquellos que tienen como referente la narración evangélica, destacando entre ellos la imagen de la Virgen con Cristo niño. De esta manera, el ángel músico deja de ser un tema metafísico propio de la élite intelectual eclesiástica a convertirse en un asunto muy difundido y bien inserto en el imaginario cultural, ligado al culto oficial pero también a la devoción particular. Este cambio coincide con el paso definitivo del ángel músico a lugares bien visibles de la decoración a través de la pintura mural. Llegados a este punto, la presente tesis ha diferenciado dos principales focos de producción de imágenes que, aunque conocieron un desarrollo paralelo, han sido tratados de manera separada para mayor claridad, observándose así similitudes y diferencias. Por una parte se ha tratado la producción italiana –iniciada tal vez por Giotto y su círculo– y por la otra una extensa área noroccidental que incluye las actuales Francia y Alemania, incorporando también Flandes y siendo decisiva la aportación inglesa en sus inicios. Mientras que en la península itálica los ángeles presentan una corporeidad física y un tamaño similar al resto de figuras, aquellos realizados en la Europa noroccidental suelen presentar un tamaño mucho menor y flotan o se posan sin llegar a ocupar un lugar definido en el espacio. Además, los ángeles italianos reciben prontamente gran diversidad de instrumentos musicales, mientras que en el caso de sus compañeros franco-flamencos y alemanes tiene una gran importancia el canto, sosteniendo folios y libros de música

escrita que lo significan. A estos focos se ha querido añadir también el caso hispánico –donde la influencia de ambos núcleos resulta esencial–, ofreciéndose también algunas pinceladas sobre el contexto valenciano.

A lo largo del siglo XV se observan dos cambios importantes en el tratamiento del ángel músico que tienen lugar especialmente en el Renacimiento italiano, mientras que el área noroccidental parece bastante más fiel a la tradición. La primera de estas novedades es su infantilización al apropiarse de la forma de los *putti* y el *erotes* de la Antigüedad. La segunda es el surgimiento de una auténtica conciencia instrumental tanto en la literatura como en las artes visuales debido a la constante retroalimentación que se estableció entre ambas. En este sentido en la literatura se observan menciones explícitas a la música instrumental angélica, y en las artes plásticas una representación cada vez más detallista y naturalista de los instrumentos, así como un mayor interés por la técnica ejecutiva con la que se tañen. Igualmente resulta notable como los conjuntos instrumentales angélicos van ganando en número y variedad. Todo ello refleja seguramente la importancia alcanzada entonces por la música instrumental y el interés por la adquisición de nuevos instrumentos entre las clases altas, lo que significó un impulso para la innovación y la experimentación organológica. Se trata de figuraciones naturalistas pero no realistas, ya que, a pesar de la paulatina introducción de prácticas instrumentales coetáneas, el principal objetivo del artista no era ofrecer una crónica visual de los usos musicales de su época, sino visualizar el concepto de música celeste de manera reconocible para sus contemporáneos y según los cánones estéticos del momento, siendo el lugar preferido para ello la parte superior de los muros y el intradós de las cúpulas. Algunos de los elementos que denotan este carácter conceptual son la representación de formaciones instrumentales imposibles –donde se mezclan instrumentos de gran potencia sonora con otros de sonoridad suave, pudiéndose ejecutar todos de manera simultánea–, la aparición de algunos instrumentos totalmente anacrónicos y la representación de otros que, según las leyes de la física y la acústica, difícilmente podrían producir sonido. Además, cabe mencionar la discreta pero constante aparición de ángeles que, en vez de tañer su instrumento de cuerda, han sido representados afinándolo como un llamamiento a no olvidar el sentido simbólico de este tipo iconográfico. Este interés instrumental continuará con mayor intensidad si cabe en el siglo XVI. Los postulados dogmáticos tridentinos y los nuevos recursos del arte visual –clasicismo, monumentalidad, atención anatómica y el llamado rompimiento de

Gloria entre otros– también afectaron al ángel músico. Los artistas individualizaron a los angélicos intérpretes, aumentaron el *ensemble* instrumental y, junto a los instrumentos reconocibles, representaron otros que no se corresponden con ningún ejemplar constatado en tierra. Decididamente, no es tarea fácil discernir si estamos ante experimentos de la época que no tuvieron una continuación o si simplemente se trata de invenciones en las que el artista dio rienda suelta a su imaginación para visualizar algo tan intangible como la música de los cielos. Tras el Concilio de Trento, la presencia de los ángeles músicos se hace notable en los grandes temas reivindicados por la doctrina católica. Se los suele incluir en los rompimientos de Gloria que aparecen en imágenes de la Virgen asunta y los santos, con una función exaltadora y proselitista. Estas obras han sido calificadas como *conciertos manieristas* por el aspecto decorativo, artificioso y teatral de sus instrumentos, prevaleciendo la distorsión y la invención fantástica sobre la estricta imitación de la realidad[6]. Sin embargo, mientras los estudiosos consideran únicamente manieristas las representaciones postridentinas, en la presente tesis se demuestra la existencia de imágenes anteriores que bien podrían englobarse dentro de esa misma descripción.

En el siglo XVII, con el Barroco, la música angélica de las cúpulas conoce un, aún si cabe, mayor esplendor junto a todo el discurso dogmático de la Contrarreforma hecho imagen: la Trinidad, la Virgen María y todo su séquito de profetas, santos, ángeles y bienaventurados que se reúnen sobre las nubes en marcos celestiales funcionan como telón de fondo para mostrar los grandes temas contrarreformistas, especialmente aquellos que ratificaban la importancia de la Virgen María, representando simultáneamente su Asunción, su Coronación y su Inmaculada Concepción antes del inicio de los tiempos[7]. Suelen aparecer en estas representaciones también el Rey David músico con su arpa y santa Cecilia tañendo el órgano, así como intérpretes que carecen de alas y parecen visualizar las almas de los bienaventurados. Las armonías celestes también se dan cita en imágenes que exaltan los sacramentos, especialmente la Eucaristía. Es muy posible que, en muchos de estos casos, los ángeles músicos pierdan gran parte de su significación cosmológica y pasen a ser un tema decorativo que dota de mayor esplendor al ceremonial celeste sobre el que se recorta toda la carga dogmática de la doctrina católica. A partir de mediados del siglo XVII, el arte visual sacro, –

[6] Baroncini, R., op. cit., p. 41.
[7] Ferrari-Barassi, E., «Representations of Paradise in seventeenth-century Italian art», op. cit., p. 9.

especialmente la pintura monumental– empieza a representar conceptos mucho más complejos y abstractos mediante abigarradas composiciones impregnadas de una fuerte retórica que persiguen unos fines muy concretos. Así pues, durante esta época, la música de los cielos aparece asociada más que nunca al poder de la Iglesia oficial y, en ocasiones, al de la monarquía absoluta. Así mismo, al abordar esta época cabe prestar especial atención al Nuevo Mundo. El papel adoctrinador ejercido por los ángeles músicos durante estos siglos fue especialmente intenso en Hispanoamérica, donde había que evangelizar rápidamente a la población indígena y la música, junto con las artes visuales, cumplió un papel clave en dicha evangelización. Aunque en principio se promovió el entusiasmo musical de los nativos como instrumento de control de la población y vía de aceptación de la nueva cultura que les venía impuesta, a mediados del siglo XVI, la Iglesia oficial prefirió limitar dichas expresiones en el interior de los templos, reduciendo el número de cantantes y excluyendo los instrumentos, a excepción del órgano. El intenso ambiente catolizante-musical vivido por las nuevas comunidades junto con la ausencia forzada de instrumentos en el espacio estrictamente litúrgico explica la proliferación de iconografía musical en las iglesias, los monasterios y los conventos fundados por las Órdenes religiosas. Así pues, la presencia de los ángeles músicos en estos contextos tiene un sentido que es a un mismo tiempo adoctrinador y afectivo, funcionando como sustitutivo de aquellas prácticas musicales que tan queridas y sobre las que existían tantas limitaciones, al menos en lo que las prescripciones oficiales se refiere. El tipo iconográfico del ángel músico debió llegar a territorio hispanoamericano a través de la llegada de artistas, pinturas de pequeño formato y, sobre todo, grabados. Al no existir una tradición visual anterior, la pintura colonial se caracteriza por la gran originalidad de sus composiciones, a través de las cuales se observa los intereses espirituales y adoctrinadores de las Órdenes evangelizadoras, surgiendo también nuevos temas que ratifican su importancia. La presencia del ángel músico también continuará durante la el siglo XVIII, aunque con un tratamiento mucho más comedido y ligado a la tradición visual anterior. En el contexto de las Academias parece convertirse en un tema anecdótico y decorativo, con figuraciones totalmente anacrónicas y convencionales en las que no es fácil rastrear el significado simbólico que, sin embargo, subyace bajo estas imágenes y que nos remite a todo un *corpus* de ideas muy complejas sobre la ordenación del cosmos que hunde sus raíces en la más remota Antigüedad. Así pues, podemos concluir que, estudiar el tipo iconográfico del

ángel músico es, sin duda, estudiar la historia de la representación de la música en el mundo occidental.

Este discurso sobre el desarrollo diacrónico de la música angélica quedaría incompleto sin atender a la inclusión del tipo iconográfico en otros tipos –y sus variantes– narrativos y conceptuales del arte cristiano, así como las razones que llevan a dicha inclusión. En primer lugar, esta tesis aborda la imagen del ángel trompetero, celeste productor de sonidos del contexto apocalíptico que no hay que interpretar como música, sino como señales acústicas. Sin embargo, su aparición en las artes visuales y, especialmente, en el arte monumental, influyó poderosamente en la construcción del ángel músico instrumentista. Por otra parte, su instrumento también evolucionó. Primero aparece con la tuba citada en la fuente literaria. A partir de las primeras décadas del siglo XIV, se lo observa con la trompeta recta y sus asociaciones heráldicas no solo en la imagen apocalíptica, sino sobre todo en escenas de exaltación y celebración. Y, conforme avanza el tiempo, junto a los tradicionales aerófonos aparecen una gran variedad de instrumentos de viento y percusión propios de la llamada música alta que cumplen la misma función simbólica al tiempo que ofrecen una mayor variedad tímbrica y melódica. Así pues, a partir del siglo XVI, la presencia de los ángeles tañedores de grandes aerófonos resulta una manera eficaz para visualizar los grandes temas de la religión cristiana de una manera grandiosa, sobrecogedora y sobretodo triunfante. Su estrecha asimilación con la imagen alegórica de la Fama, hará del ángel trompetero el tipo iconográfico idóneo para expresar las ideas de triunfo, ceremonial y exaltación propias de la Iglesia contrarreformista.

Un amplio capítulo de la tesis queda dedicado a la presencia de la música angélica en la imagen de la narración evangélica, considerando tanto las imágenes puramente narrativas como aquellas que evocan un cierto evento descrito en los Evangelios. Como el lector habrá observado, la imagen musical de algunos de estos tipos evangélicos se consolidó con gran rapidez, mientras que en otras representaciones no llegó a cuajar del todo y su inclusión obedece a la influencia ejercida por los otros tipos. En primer lugar, se habla de la infancia y juventud de María, poniendo especial énfasis en su educación y en el episodio del hilado del velo del templo. Se pasa luego a los desposorios de la Virgen, donde la presencia de la música responde a la visualización de prácticas nupciales coetáneas. En líneas generales, habrá que esperar hasta siglo XVII para que se

incluya aquí al ángel músico, probablemente debido al interés por realzar la importancia de los sacramentos de la iglesia católica y entre ellos el del matrimonio. La imagen de la Anunciación de la Virgen ofrece interesantísimas referencias musicales relacionadas con el papel que la música angélica juega en la salvación humana. En este asunto pueden distinguirse diferentes variantes: el envío de Gabriel, el anuncio del ángel a la Virgen, la curiosa Virgen y el Unicornio, y la Virgen anunciada sin el ángel. El nacimiento de Cristo es uno de los episodios claves para la configuración del ángel músico y por ello es tratado en un amplio apartado donde se contempla la adoración de Cristo niño por la Sagrada Familia, el Anuncio a los pastores, la Adoración de los pastores y la Adoración de los Magos. Mientras que la Natividad ofrece una imagen musical bien consolidada, no puede decirse lo mismo de la infancia y juventud de Cristo. Cabe señalar, sin embargo, algunos casos que han sido tratados como la Presentación y Circuncisión, y la Huida a Egipto. Este último tema es especialmente importante por su contribución a la construcción del tipo la Virgen de la Humildad. El bautismo de Cristo ofrece escasos ejemplos, al igual que el tipo de Cristo servido por los ángeles. En el caso del tema de la resurrección de Cristo, contamos con la variante de la Liberación de las almas del Limbo, Cristo resucitado y la Ascensión de Cristo, la cual evidencia la poderosa influencia de la imagen de la Asunción de la Virgen. Tal vez el episodio evangélico que más referencias musicales contenga sea el Tránsito de María, donde subyace el papel psicopompo de la música celeste, prefigurando así la salvación que espera a todo fiel cristiano. Se ha tratado su Dormición y Asunción del alma, la Asunción corporal y la posterior Coronación en los cielos, poderosa imagen musical construida a través de la interpretación de los textos evangélico. El capítulo concluye con el Tránsito de san José y su posterior Coronación y Gloria en los cielos, en todo similar a la de la Virgen, ya que se construye a imitación de ésta.

El siguiente capítulo refiere la rica presencia de la música angélica en la imagen conceptual mariana y lo hace partiendo de la narración evangélica y su interpretación por parte de los Padres de la Iglesia. La intelectualidad eclesiástica no escatimó palabras para glorificar a María pero hubo que esperar hasta finales del siglo XII para que en Occidente se desarrollara una devoción específicamente mariana que viera en la Virgen, a un mismo tiempo, a la madre de Dios, la Reina de los Cielos, la maestra de las vírgenes y el instrumento para la redención humana concebido en el principio de los tiempos. En este sentido, destacan especialmente Hildergarda y Bernardo de Claraval.

Pero la fortuna iconográfica de María y la inclusión en ella de la música celeste a partir del siglo XIV se debe a el cambio de espiritualidad llevada a cabo por las Órdenes mendicantes en el medio urbano, quienes humanizaron y emocionalizaron el discurso religioso. Este nuevo panorama impulsó el desarrollo de un renovado culto mariano y la creación de una rica literatura hagiográfica y devocional, que narraba la historia de Cristo y su madre María con todo lujo de detalles y anécdotas. A partir de ahí, se ha ordenado esta amalgama de imágenes marianas atendiendo a la postura de la Virgen, al ámbito espacial de representación y a otros particulares más concretos. En primer lugar se ha tratado la imagen de la Virgen con el Niño, donde se han distinguido las siguientes variantes: la Virgen con el Niño entronizada, la Virgen de la Humildad, la Virgen de pie representada de cuerpo entero o de media figura, la Virgen representada en el cielo, y la Virgen de la Leche, la cual es transversal a todas ellas. En la imagen entronizada de María, destaca la invención de la llamada *sacra conversazione* llevada a cabo en la escuela veneciana hacia el último tercio del siglo XV. Se trata de representaciones unificadas en un solo interior arquitectónico en las que, por mediación de la Gracia divina, hombres y mujeres santos que vivieron en diferentes épocas y lugares se reúnen en un mismo espacio para honrar a Cristo niño en brazos de su madre, quien aparece entronizada, sobreelevada y destacada mediante una bóveda de cuarto de esfera o cubrición similar. A sus pies se suelen situar ángeles que cantan y/o tañen instrumentos, significando la armonía del universo. De esta manera, la música angélica funciona como una especie de eje central o *axis mundi* que conecta el cielo con la tierra y sustenta toda la creación. Igualmente cabe resaltar el sentido salvífico de muchas de estas imágenes marianas y su relación con la doble naturaleza humana y divina de Cristo, donde la música parece jugar un importante papel. La liturgia pascual y la antífona *Regina coeli laetare alleluia* en la se felicita a María por la resurrección de su hijo es un elemento clave de dicha interpretación. Esta esperanza de salvación se observa especialmente en un esquema compositivo originado también en la escuela veneciana y destinado a la devoción privada en el que la Virgen aparece de medio cuerpo apoyando a su hijo sobre sobre un parapeto marmóreo que recuerda a la superficie de un sarcófago y que, por ello, remite a su futuro sacrificio por la humanidad. En segundo lugar se ha tratado la imagen conceptual de la Virgen de pie y sin el Niño, nacida a partir de la imagen celeste de María pero con implicaciones conceptuales diferentes al recibir en muchas ocasiones los atributos de la mujer apocalíptica. Surge así el tipo iconográfico de la Inmaculada Concepción, gestado y promovido a partir del Concilio de Trento, momento en que se

fusionan la figura de la Asunta, la imaginería apocalíptica y los atributos de la Virgen *tota pulchra* al servicio de la doctrina inmaculista. Fue en ámbito hispánico donde el tipo de la Inmaculada se hizo especialmente frecuente, adquiriendo un carácter propio ligado a los intereses de la Corona y el clero español, quienes pretendían extender su culto y elevarlo a dogma de la Iglesia. Sin embargo, la inclusión aquí de la música angélica es menos abundante de lo que en principio podría esperarse. Para encontrar las imágenes más ricas en referencias musicales es necesario acudir al arte colonial hispanoamericano, donde se desarrolló todo un complejo corpus de relaciones entre la armonía celeste y el misterio de la concepción de María. Las Órdenes religiosas, especialmente los franciscanos y jesuitas, promovieron intensamente esta devoción en el Nuevo Mundo apoyados por la Corona y su proliferación en todas las capitales y ciudades episcopales de los virreinatos americanos tiene que ver con la conversión de la defensa del misterio inmaculista en un asunto de Estado a través del cual se pretendía cohesionar políticamente los vastos dominios de la monarquía hispánica. La gran importancia que alcanzó el tema explica quela inclusión de la música angélica en tierras americanas sea mucho más frecuente que en el arte español.

A lo largo de esta tesis se ha podido observar cómo, en el imaginario cristiano, la música celestial es, ante todo, una prerrogativa divina, una manifestación del poder y la perfección de la obra del Creador. Sin embargo, los ángeles cantores fueron asociándose paulatinamente a un reducido número de hombres y mujeres –empezando por la Virgen María y san José– que, por su carácter excepcional, fueron agraciados en vida con un contacto privilegiado con la divinidad a través de la experiencia audiovisual. El último capítulo de la tesis aborda la música angélica en la imagen de los santos y las santas; es decir, de aquellas personas excepcionales a los ojos de Dios que, de alguna manera, fueron premiadas con la audición de las celestes melodías. En líneas generales, la asociación de la música angélica y la santidad se observa a partir del siglo IX, intensificándose notablemente en la baja Edad Media ligada a un nuevo sentimiento religioso y a la promoción de los santos y santas, intermediarios entre la tierra y el cielo, entre la cotidianeidad de la existencia humana y los inconcebibles misterios de la divinidad. Según parece, el modelo que se siguió fue el de las canciones de gesta y la música cumplió un papel importante en su transmisión oral, destacando los centros de peregrinación. Las vidas y milagros de santos y santas calaron profundamente en la devoción popular y a los antiguos mártires, sacerdotes y papas romanos se añadieron

otras figuras que resultaban más cercanas en el tiempo, creándose diversas leyendas y tradiciones locales en las que estos personajes eran agraciados con la audición de la música de los ángeles. Este contacto extraordinario se convirtió en un símbolo de poder y prestigio, llegando a ser un elemento clave a la hora de visualizar su estrecha relación con Dios. La gran difusión de estas tradiciones llegaría con la literatura hagiográfica y, sobre todo, con la imprenta. Por otra parte, la música litúrgica se convirtió en un medio de conexión privilegiado con la divinidad, especialmente en el caso de la vida monástica femenina. Surgen así experiencias musicales místicas y visionarias como las de Hildegarda de Bingen y Gertrudis de Helfta. La música celeste queda ligada, en el caso de Hildegarda, a la salvación humana, y en el de Gertrudis, a los temas del matrimonio místico y el consuelo angélico. Con el paso del tiempo, las referencias a la música de los cielos en la literatura y las artes visuales fueron aumentando y la audición de la música angélica se convirtió en un síntoma de prestigio espiritual. Es el llamado fenómeno de las "santas vivas", no exento de implicaciones políticas[8]: mujeres beatas procedentes de la nobleza que, habiendo consagrado su virginidad a Cristo y acercándose espiritualmente a él a través de una vida de privación y mortificaciones, son agraciadas con la audición de la música angélica o celestial. Con la llegada del nuevo arte tridentino y contrarreformista, la promoción de los santos y santas se realizará mediante gloriosas visiones y triunfos en los que la música de los ángeles forma parte del ceremonial celeste. Otro de los aspectos derivados de la Contrarreforma fue la mayor importancia otorgada por las Órdenes religiosas, que llegaron a alcanzar un gran poder e influencia. Es éste el momento de la plasmación de los temas del éxtasis y el consuelo angélico, donde la música puede cumplir un importante papel. La presencia de la música angélica se hace extensible también en la imagen de los santos y santas de nueva canonización promovidos por la Contrarreforma como ejemplos de la renovación monástica y de un sentimiento religioso exacerbado que tiene en el misticismo su máxima expresión, siendo el caso más evidente es el de Teresa de Jesús. Esta idea se transmitirá pronto a los Reinos hispanoamericanos, materializándose en la vida y posterior fortuna de Rosa de Lima.

El capítulo se completa con el análisis de algunos casos concretos. El primero es del de la imagen musical María Magdalena, especialmente controvertido porque reúne en sí aspectos propios de la música mundana y la música celeste como paralelismo del amor

[8] Zarri, G., op. cit., pp. 86-87.

humano y el amor divino. Elemento clave en la construcción de esta imagen es su leyenda provenzal, donde se relata que, en el retiro ascético de los últimos años de su vida, fue premiada con la audición de las melodías angélicas. También es de gran importancia su aparición en el drama sacro y la sacra representación. El Renacimiento hizo de ella una especie de Venus cristiana guiada por el amor divino, mientras que la Contrarreforma se centrará en su aspecto penitente y en los temas del éxtasis y el consuelo angélico, ambos muy influenciados a su vez por la imagen musical de san Francisco. El segundo caso que se trata es la aparición de la Virgen del Pilar al apóstol Santiago. La Virgen del Pilar es, en realidad, una Inmaculada Concepción construida a partir de la imagen celeste de María y, como tal, es en el arte hispanoamericano donde encontramos las imágenes más ricas en referencias musicales. El tercer apartado se dedica a las santas Catalina de Alejandría y Catalina de Siena, ligadas por el asunto del matrimonio místico. La figura de santa Catalina se perfila como una de las primeras vírgenes mártires del cristianismo, gozando el personaje de una gran devoción durante la Edad Media. Su consideración como esposa de Cristo y la creación de algunas leyendas al respecto, parece ser la razón de la inclusión de los ángeles músicos en su imagen. En el siglo XIV, otra Catalina se apropiará de la iconografía de la santa. Se trata de Catalina de Siena, monja dominica que hizo de su vida una imitación de la princesa alejandrina. El cuarto caso es el de santa Cecilia, patrona de la música y los músicos. Estudiar la iconografía musical de santa Cecilia, virgen y mártir romana, es, en realidad, aproximarse a la historia de la representación de la música celestial en el imaginario cristiano a lo largo del tiempo y del espacio. Aunque las actas de su *Passio* muestran el rechazo a la música que sonaba en su boda mientras ella pedía en su corazón a Dios que le ayudara a mantenerse virgen, por un error de traducción –inocente o intencionado–, se creyó que, mientras sonaban los instrumentos nupciales –*organis*– ella cantaba a la divinidad sus verdaderas intenciones. Ello llevó a que el órgano se convirtiera en su principal atributo, el cual acabó por tañer ella misma, en ocasiones ayudada por el ángel del amor divino que aparece en su historia. Todo ello derivó en la construcción de una rica imagen musical en la que los ángeles también participan con sus instrumentos. Desde el siglo IX, Cecilia conoció un gran patrocinio por parte del papado, ya que se trataba de una santa romana modelo de virtud a seguir. La devoción a Cecilia hizo de ella un excelente modelo de conducta para las nobles de la época que participaron del fenómeno de las "santas vivas". Es el caso de Elena Dugloli dall'Oglio, quien, en la primera década del siglo XVI, encargó el famoso

Éxtasis de Santa Cecilia y cuatro santos de Raffaello. El lienzo de Raffaello era el último paso de un programa para impulsar su beatificación consistente en: el matrimonio virginal de la joven, la adquisición de reliquias de la santa y la construcción y decoración de una capilla donde los restos de la *nobildonna* reposarían tras su muerte; todo ello completado con la redacción de su biografía. Esta pintura y su difusión a través del grabado marcó un antes y después en la fortuna de la imagen musical de Cecilia y en su esquema compositivo. Durante el Renacimiento también destaca la imagen doméstica de Cecilia; esto es: la santa como intérprete captada en la intimidad de su espacio privado. Esta imagen se difundió enormemente en grabados y pequeños cuadros para colocar sobre órganos, clavecines y espinetas en habitaciones privadas, en escuelas de música y en conventos femeninos. De esta manera, los y, sobre todo, las comitentes podían ver en ella un modelo ejemplar que guiara su propia actividad musical. En muchas ocasiones, esta actividad musical queda acompañada de los cantos y/o instrumentos de los ángeles que colaboran con ella. La siguiente actuación del Papado fue designar a Santa Cecilia patrona de la música y de los músicos, fijando su festividad el 22 de Noviembre. En 1.585, Sixto V publicó la *Bula Rationi Congruit* en la que se decreta el nacimiento de la Congregación de Santa Cecilia y San Gregorio protectores de la música y los músicos. Todas estas acciones están relacionadas con el espíritu contrarreformista y los deseos de la Iglesia Romana de controlar todos los aspectos de la liturgia y la fe del cristianismo católico. De esta manera la música, al igual que las demás artes que entraban en el proyecto contrarreformista, se pondría realmente al servicio de la liturgia. En las artes visuales primaron las imágenes de Gloria, siendo frecuente la presencia de Cecilia organista y del rey David arpista en las visualizaciones del Paraíso celeste que decoran las bóvedas y cúpulas de los templos, donde suelen acompañar a la divinidad y a la Virgen María rodeados de ángeles músicos. En último lugar se ofrecen algunas pinceladas sobre la imagen musical de san Francisco de Asís. Con la llegada de los siglos XII-XIII y el florecimiento de diferentes alternativas espirituales que pretendían purificar la religiosidad oficial a través de la *imitatio Christi*, se hizo evidente la debilidad de la Iglesia. Ésta no solo reaccionó tachando de herejías dichas alternativas, que fueron duramente perseguidas, sino llevando a cabo una profunda renovación a través de la institución y la promoción de Órdenes predicadoras en el entorno urbano, mucho más cercanas al entorno de los fieles, que se caracterizaban por la humanización y emocionalización del discurso religioso. Destaca especialmente la Orden franciscana, fundada por san Francisco de

Asís en 1.223 bajo la aprobación de Inocencio III. San Francisco encarnaba una nueva manera de transmitir el mensaje cristiano y, por ello, fue considerado un *ioculator Dei*. Las tres biografías del santo que se escribieron entre su muerte y el año 1.252 mencionan en varias ocasiones como san Francisco gustaba de cantar alabanzas a Dios en todo momento. Tal vez por ello su imagen inspiró una rica iconografía musical que da sus primeros frutos hacia el 1.300, momento en el que la oficialidad eclesiástica estaba promocionando la Orden franciscana. Se trata de la inclusión de ángeles músicos en su imagen conceptual y en la representación de la ofrenda de rosas a Cristo y a la Virgen, escena alusiva al establecimiento de la indulgencia de la Porciúncula, una pequeña capilla dedicada a santa María de los ángeles para la que el santo habría solicitado la indulgencia plenaria a todo aquél que la visitara. El deseo de promoción de las Órdenes religiosas, claves en la evangelización del Nuevo Mundo, llevó a una competición por el prestigio espiritual y el poder religioso. Esta competencia también quedó plasmada en la iconografía, resultando especialmente evidente en el caso de los franciscanos y dominicos. Así, si san Francisco había sido agraciado con la aparición milagrosa de la Virgen en la capilla de la Porciúncula, la Orden de Predicadores, fundada por santo Domingo, también contaba con su propia leyenda mariana, surgida no antes del siglo XV, según la cual María le habría enseñado a rezar el rosario como poderoso instrumento para la conversión de los herejes. En ocasiones, la imagen se enriqueció con música angélica. Sin embargo, tanto en el caso de la indulgencia de la Porciúncula como en el de la Virgen del Rosario resulta complicado hablar de una tradición iconográfica consolidada, pues la presencia del ángel músico parece responder a la celeste aparición de María. El tema musical franciscano que alcanzó un mayor éxito y difusión es, sin duda, el de san Francisco Asís en éxtasis escuchando a un ángel músico que hace sonar un instrumento de cuerda, normalmente una viola o violín. Aunque las fuentes literarias datan del siglo XIII y las primeras imágenes son del XV, el vehículo de difusión fueron los grabados, existiendo un notable interés por el tema a partir de finales del siglo XVI y principios del XVII. La gran proliferación tuvo lugar en el contexto de la Contrarreforma, ya que en este tipo iconográfico se aprecia el gusto por el éxtasis místico y el consuelo angélico, así como una discreta llamada al ascetismo, la meditación y la mortificación corporal.

Con la presentación de esta tesis para la obtención del título de doctora pretendo cerrar una etapa de mi actividad como investigadora y, si es posible, iniciar una nueva en la

que pueda continuar mi colaboración con el Proyecto *Los tipos iconográficos. Descripción diacrónica* y sus publicaciones, así como reanudar mi participación en los congresos nacionales e internacionales de iconografía musical. Así pues, en el futuro próximo espero seguir profundizando en algunos de los temas tratados en este trabajo y, sobre todo, publicando los resultados de mi investigación sobre la visualización de la música demoníaca, entendida como aquella producida por los seres malignos contrarios al orden divino[9]. Es por ello que, aunque no sea objeto de la presente tesis, considero importante mencionar brevemente los principales recursos bibliográficos utilizados en ella. En este sentido, ha resultado esencial la monografía clásica de Edmond Faral[10] para aproximarse a las prácticas musicales medievales no controladas por la oficialidad eclesiástica. De Bruce W. Holsinger[11], se han tomado los presupuestos teóricos que inciden sobre la importancia de la concepción y la representación del cuerpo en el imaginario musical medieval; mientras que la obra de Ruth Mellinkoff[12], ha proporcionado las bases para tratar de explicar la proliferación de imágenes de figuraciones de música demoníaca en el arte bajomedieval. Otros autores clave consultados han sido Martine Clouzot, Esperanza Aragonés Estella[13], Ismael Fernández de la Cuesta[14], Chiara Frugoni[15], M. del Carmen Gómez Muntané[16] y María Elena Le Barbier Ramos[17]. Además y puesto que la música de los ángeles y los demonios conforman las dos caras de una misma moneda, considero necesario abordar la integración de ambos tipos iconográficos y sus variantes en programas visuales

[9] Este trabajo ya ha dado como resultado las siguientes publicaciones: Perpiñá García, C., «'Diabolus in Musica'. La visualización peyorativa de los profesionales de la Música en la Edad Media», en Barral Rivadulla, M. D. et alii coord., *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso del CEHA, Santiago de Compostela, 20-24 de Septiembre de 2010,* Universidad de Santiago de Compostela, 2012, pp, 786-800. Y Perpiñá García, C., «La música del Diablo y el Diablo en la música. Sobre el poder corruptor del arte musical en el imaginario cristiano», en Pereira Martínez, A., *Palabras, símbolos, Emblemas. Las estructuras gráficas de la representación,* Sociedad Española de Emblemática, 2013, Anejos de Imago. Revista de emblemática y cultura visual, 2, pp. 441-451.

[10] Faral, E., *Les jongleurs en France au Moyen Âge,* op. cit.

[11] Holsinger, B. W., *Music, body and desire in medieval culture,* op. cit.

[12] Mellikoff, R., *Averting demons,* op. cit.

[13] Aragonés Estella, E., «Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago navarro», *Príncipe de Viana,* año nº 54, nº 199, 1993, pp. 247-280.

[14] Fernández de la Cuesta, I., «La música, elemento natural de lo fantástico en la pintura de El Bosco», en VV. AA., *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico,* Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2006, pp. 127-166.

[15] Frugoni, C., «La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII sec.», en VV. AA, *il contributo dei giullari alla dramaturgia italiana degli origini. Atti del II convegno di studio – Viterbo, 17-19 di Giugno '77,* Bulzoni Editore, Viterbo, 1978.

[16] Gómez Muntané, M. del Carmen y Wilkins, N., «La música del diablo», op. cit.

[17] Entre sus diversas aportaciones destaca Le Barbier Ramos, E., «El sentido dual de la música en las representaciones medievales», en Santarelli, C. (ed.), *Ut música pictura,* Torino, Istituto per i Bieni Musicali in Piemonte, Regione del Piemonte Assessorato alla Cultura, Centro Stampa della Giunta Regionale, pp. 95-113.

concretos. Una de las proyecciones futuras de esta tesis doctoral es tratar el caso específico de una serie de decoraciones arquitectónicas de la ciudad de Valencia durante los siglos XIV-XVII en las que aparecen ángeles i/o demonios músicos. Este proyecto reviste gran interés porque la mayoría de ellas no han sido antes estudiadas desde la iconografía musical y ya ha sido iniciado en publicaciones[18], congresos y en las fichas catalográficas creadas para el Catálogo de Iconografía Musical Española de AEDOM. De esta manera, utilizando la misma metodología aspiro a poder ofrecer resultados más concretos y tangibles sobre el posible significado de la música celestial y su opuesto diabólico en un entorno cultural específico como es el valenciano, analizando la intención original de dichas imágenes y el papel que adquieren en el imaginario urbano en virtud de la mirada y de las interpretaciones posteriores.

[18] Perpiñá García, C., «Los ángeles músicos de la Lonja de los Mercaderes de Valencia (1484- ca.1498). Un estudio de iconografía musical», op. cit.

MUSICIAN ANGELS: AN ICONOGRAPHIC STUDY

(ENGLISH TRANSLATIONS FOR THE INTERNATIONAL MENTION)

1. INTRODUCTION TO THE PHD THESIS

1.1. Presentation of the subject of study and state of the question

The object of this doctoral thesis is to carry out an iconographic study of the musician angel and its variations in the Christian tradition from its creation in the 12th century to late 17th century, offering as well brief notes on the 18th century, when its image took on particular relevance in Ibero-American art. It will thus examine its literary and visual image through various sources in order to explore its original meaning and the changes it has gone through over time and space.

Musician angels and demons are the images which most frequently depict celestial and demonic music, respectively. Further to that, they are the ultimate expression of a complex set of musical ideas of a mystic-mathematical nature with deep roots in the most remote ancient times having as a common element the ordering of the world and the relationship between macrocosm and microcosm. The importance of such a study for visual culture lies not only in this fact but also in the wealth of images in Christian visual art over a long period covering from the year 1100 down practically to the present day.

The flow of artistic representations of musician angels and demons has drawn the attention of art historians and musicologists, who have studied them from the perspectives of their fields. In general, History of Art has tended to see them as little more than anecdotal and decorative, even as casual elements devoid of meaning. In the face of this notable gap, it is the musicologists who have shown a real interest in these representations, which provide a rich variety of instruments, instrument-playing practices and instrumental groups of high research value. In this regard, the key contribution of musical iconography is worth noting. This field has its origin in

Musicology and its purpose is to highlight and properly study these musical images[1]. This new discipline has from the outset been defined by its interest in organological studies[2] and cataloguing. Manuals such as those created by Howard Mayer Brown and Joan Lascelle (1972) are the fruit of this cataloguing interest[3]. Although the general tendency has been to consider these representations as a visual chronicle of the past, already in the first iconographic-musical studies on specific subjects, authors like Emanuel Winternitz[4] and Albert P. de Mirimonde[5] highlighted the subject of the musician angels and demons focusing for the first time on the symbolic role of the image. Over the 1960s-1970s the Early Music phenomenon saw an increase in that interest and used these images as a resource to track instruments, musical practices and repertoires in order to produce a supposedly historically valid sound. Faced with this abundance of interpretations –often poorly substantiated – the academic world reacted and started showing more regard to the sources and recommending caution in the reading of the images and the use of the method of iconographic-iconological analysis as a means to unravel its symbolic value. International organizations thus arose such as the RIdIM (*Répertoire International d'Iconographie Musicale*) in 1970, which has its headquarters in Zurich, the RCMI (Research Center for Music Iconography) in 1972, with headquarters in New York and associated with CUNY, the ICTM (International Council for Traditional Music) Study Group on Iconography of the Performing Arts in 1985, also based in Nueva York, the IMS (International Study Group on Musical

[1] For an examination of the musical iconography of Spain and abroad from its origins until 1997 and its relations with organology, see Álvarez, R., «Iconografía musical y organología: un estado de la cuestión», *Revista de Musicología*, 20, n. 2, 1997, pp. 767-782. For a more up to date view see Piquer, R., «Aquello que se escucha con el ojo: La iconografía musical en la encrucijada», *Síneris. Revista de Musicología*, 9, 2013.

[2] In this context the creation of the Hornbostel-Sachs or HS system of classification should be noted (1914). This is a system that classifies the instruments according to the physical characteristics that allow them to produce sound, assigning them a numerical code. See Hornbostel, E. M. von and Sachs, C., «Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch», *Zeitschrift für Ethnologie*, Heft 4 u. 5, 1914, pp. 553-590; translated into English as «Classification of Musical Instruments: Translated from the Original German by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann», *Galpin Society Journal*, 14, 1961, pp. 3-29. There is a Spanish translation by Juan i Nebot, M. A., «Versión castellana de la clasificación de instrumentos musicales según Erich von Hornbostel y Curt Sachs», *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, 14, nº 1, 1998, pp. 365-387. The system has undergone several revisions with improvements being made such as those by Ford, T., «List of musical instruments», *RIdIM/RCMI Newsletter*, 11, n. 2, 1986, pp. 4-15, which can be seen in the Spanish translation by Koldo Ríos, A., *Lista de instrumentos de música occidentales. Anotada desde un punto de vista iconográfico*, col. Cuadernos de documentación musical, vol. 2. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, 1999.

[3] Brown, H. M. and Lascelle, J., *Musical Iconography: A Manual for Cataloging Musical Subjects in Western Art Before 1800*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1972.

[4] See Winternitz, E., «On angel concerts in the 15th century: a critical approach to realism and symbolism in sacred painting», en *Musical instruments and their symbolism in Western art*, W. W. Norton & Company, New York, 1967, pp. 137-149.

[5] See Mirimonde, A. P. de, *Sainte-Cécile. Métamorphoses d'un theme musical,* Éditions Minkoff, Genève, 1974.

Iconography) in 2006 in Ravenna and other local and international groups such as the *Grupo Complutense de Iconografía Musical*, founded in Madrid in 2006. Further to that, the interest in iconography shown by music study groups such as the I*stituto per i Bieni Culturali in Piemonte* in Turin and the IRPMF (*Institut de Recherche sur le Patrimoine Musical en France*) in Paris are also worth noting in this regard. This new approach to the musical image has been given life in numerous international conferences and in three currently active specialist journals[6]. All this shows that musical iconography is a new but very active area of study. In recent years there has been a remarkable evolution in the perspective of these studies as they have approached ever more closely the methodological and investigative propositions of History of Art thanks to their interest in the literary and documentary sources, the efforts made to use the iconographic-iconological method following the precepts of Erwin Panofsky, and respect for historical rigor when interpreting the images and their meaning. All this has resulted in more complex and richer analyses where the images cease to be realistic and reliable chronicles and which instead produce a series of social, religious and intellectual concepts which turn on the axis of the music and form part of the visual culture of the time. However, much remains to be done in this respect and this doctoral thesis seeks to be but a small contribution to this current of research.

Returning to the subject of the musician angels and devils, most of them have been treated in a more or less tangential way by music iconography, with many studies that focus on specific cases[7] with a detailed organological study and a more or less direct relationship being drawn with the musical practices of the time. However, there is one exception that must be taken into account and which has been key to the approach and structure of this doctoral thesis. During the 1960s and 1970s, the German musicologist Reinhold Hammerstein wrote a series of monographs tackling different musical themes with an innovative approach in which he included visual arts, literary sources and

[6] These are : *RdIM/RCMI Newsletter* (1975-1997), which became *Music in Art* in 1998 since nowadays; *Imago Musicae. International yearbook for Musical Iconography* (1984-nowadays) and *Musique, images, instruments: Revue française d'organologie et d'iconographie musicale* (1994-nowadays).

[7] There have been various interesting contributions in this area. Some of those consulted for this doctoral thesis are: Rodríguez Suso, M. C., «Un ejemplo de iconografía musical: Maria lactans y los ángeles en la Cataluña bajomedieval», *Musiker: cuadernos de música* 4, Sociedad de Estudios Vascos, 1988. pp. 7-34; Staiti, Nico, *Angeli e pastori. L'immagine musicale della Natività e le musiche pastoriali natalizie,* UT Orpheus Edizioni, Bologna, 1997; Montagu, J. and G., *Minstrels and angels. Carvings of Musicians in Medieval English Churches,* Falle Leaf Press, Berkeley, California, 1998; Staiti, N., *Angeli e pastori. L'immagine musicale della Natività e le musiche pastoriali natalizie,* UT Orpheus Edizioni, Bologna, 1997 and Tammen, B. R., *Musik und Bild im Chorraum mittelalterlicher Kirchen 1100-1500*, Reimer, Berlin, 2000.

musical theory. Worthy of note amongst them are *Die Musik der Engel: Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*[8], which looks at angelic music and *Diabolus in musica. Studien zur ikonographie der musik im Mittelalter*[9], which deals with its opposite. The former is divided into two distinct parts where the appearances of the musician angel in literature and in art are dealt with separately and is focused solely on European art. The latter takes a more global approach in which the images serve to illustrate the author's argument, divided into several themes that gradually construct the concept of demonic music. Both are an enormous contribution to the musical iconography and show a new way of analysing and interpreting the image with musical representations from a multidisciplinary perspective. During this period the German musicologist Kathi Meyer-Baer also published an interesting study called *Music of the Spheres and the Dance of Death: Studies in Musical Iconology*[10] which took a different and novel approach to two broad and complex questions: the concept of heavenly music and the relationship between music and death. Meyer-Baer took a global approach using numerous literary sources and visual records to delve further into the cosmic theories of the ancient world and the currents of thought contemporaneous with the early Christianity and which were an alternative to it –neo-Platonic, Gnostic and Stoic –, with special emphasis on the relationship between East and West. Her way of working on the theme of the music of the spheres from this philosophical perspective and with anthropological elements has also been key in the configuration of this thesis.

More recent has been the work of French historian and anthropologist Martine Clouzot in her doctoral thesis *Le musicien en images. L'iconographie des musiciens et de leurs instruments de musique dans les manuscrits du Nord de la France, de la Belgique, des Pays-Bas, de l'Anglaterre et de l'Allemagne, du XIIIe au XVe siècle*[11]. The results of her research have been disseminated since the early 2000s in articles[12], books[13],

[8] Hammerstein, R., *Die Musik der Engel: Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters,* Francke Verlag, Bern und München, 1962.
[9] Hammerstein, R., *Diabolus in musica. Studien zur ikonographie der musik im Mittelalter,* Francke Verlag, Bern und München, 1974.
[10] Meyer-Baer, K., *Music of the Spheres and the Dance of Death: Studies in Musical Iconology,* Princeton University Press, Princeton, 1970.
[11] Clouzot, M., *Le musicien en images. L'iconographie des musiciens et de leurs instruments de musique dans les manuscrits du Nord de la France, de la Belgique, des Pays-Bas, de l'Anglaterre et de l'Allemagne, du XIIIe au XVe siècle*, Thèse de doctorat en histoire médiéval, sous la direction de Schmitt, Jean-Claude, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 16 novembre 1995.
[12] Among them: Clouzot, M., «Le musicien en images», *Bulletin d'Information de la Mission Historique Française en Allemagne,* 34, 1998, pp. 90-99. Clouzot, M., «La musique des marges. L'iconographie des animaux et des êtres hybrides musiciens dans les manuscrits enluminés du XII^{e} au XIV^{e} siècle», *Cahiers*

workshops[14] and exhibition catalogues[15]. Clouzot started from the miniature image and, through various ecclesiastical literary sources, made an initial typological classification and looked into the social and moral aspects of certain musical practices and their interpreters in the medieval world, focusing especially on the subject of the minstrels, their representation in visual art and their role in the culture of the Middle Ages. Another essential approach in this area has been the monograph *Musik und Bild im Chorraum mittelalterlicher Kirchen 1100-1500* by Björn Tammen[16], in which he compiles numerous visual programs present in the decoration of ecclesiastical choirs that include musical iconography of all kinds –anthropomorphic figures, musical allegories, King David, angels, animals, hybrids and grotesque monsters – made with different materials and in different objects such as stone sculpture, wood carving and mural painting. Tammen not only draws up an extensive catalogue that ranges from architectural decorations to choir stalls, but also exhaustively analyses a specific case[17], connecting relationships between the visual representation and liturgical music practices circumscribed to that sacred space.

1.2. Objetive of the PhD. thesis

This thesis seeks to follow the line of research initiated by Hammerstein and Meyer-Baer and followed in their turn by Clouzot, Tammen and other scholars, going a step further in accordance with the specific approaches of cultural history. It seeks to be a rigorous and interdisciplinary study which brings together visual arts, literary sources, musical theory, organology and historical musical praxis. While my desire would have been to analyse in detail the representations of celestial-angelic music and its opposite

de civilisation médiévale, 42, 1999, pp. 323-342 and Clouzot, M., «Un intermédiaire culturel au XIII[e] siècle : le jongleur», *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre / BUCEMA*, Hors série n. 2, 2008.

[13] Clouzot, M., *Images des musiciens (1350-1500). Typologie, figurations et pratique sociales,* Centre d'Études Superieures de la Renaissance, Brepols Publishers, Tours, 2007. Clouzot, M., *Le jongleur, mémoire de l'image. Figures, figurations et musicalité dans les manuscrits enluminés, 1200-1330,* Peter Lang Verlag, Bern/Berlin/Francfort-sur-le-Main/New York/Oxford/Vienne, 2011.

[14] Clouzot, M., «Les figures du musicien au Moyen Âge : images et discours», *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre / BUCEMA*, 10, 2006. Clouzot, M., «Les figures du musicien au Moyen Âge. Figures, discours et images», *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre / BUCEMA*, 11, 2007.

[15] Clouzot, M., *Moyen Âge. Entre ordre et désordre, catalogue d'exposition, Musée de la Musique, Paris, 26 mars-27 juin 2004,* Cité de la Musique et Réunion des Musées nationaux, Paris, 2004.

[16] Tammen, B., *Musik und Bild im Chorraum mittelalterlicher Kirchen 1100-1500,* Reimer, Berlin, 2000.

[17] Of particular importance is the analysis of the visual programme of Cologne Cathedral, to which a chapter is dedicated.

incarnate in the evil and demonic forces contrary to the divine order, I decided instead to focus on the iconographic history of the musician angel, analysing its configuration, its diachronic development and diffusion in the Western world, offering a global and integrating vision that covers a wide chronological panorama – from the configuration of the concept of celestial music until the early years of the 18th century – as well as a spatial one covering Europe and later Latin America. To this end, various kinds of artistic materials and objects through which the image is expressed have been studied.

This angelic-musical journey begins with a theoretical preamble in which the origin of the concept of celestial music and its relationship with the winged supernatural beings is briefly set out, starting from Antiquity and ending with the assimilation and transformation of these ideas by Christian thought and its materialization in the figure of the angel musician. Although various artistic images with representations of music and dance are mentioned in this section, it has been decided not to include them in the thesis because they are not specifically concerned with musical angels. In the next chapter the specific cases of the configuration, diachronic development and the diffusion of the iconographic subject of the musician angel is analyzed, even when to achieve this aim reference also has to be made to visual sources prior to Christianity itself. Next is the case of the trumpeter angel, key to the understanding of the appearance of angelic music in the visual arts, and the particular relationship that it maintains with the image of some saints. An extensive chapter is dedicated to the presence of the music of the angels in the Gospel accounts, which are dealt with in their corresponding sections. Equally important is the Marian conceptual image, especially prolific in the inclusion of angelic melodies. Finally, the fruitful relationship established between angelic music and the image of holiness is analyzed, focusing on the most specific tangible issues. In order to understand this long process, it is essential to refer to numerous works of art that have been chosen because of their importance as vehicles for ideas about celestial music from a Christian perspective, leaving the question of their artistic quality in the background. And given that the image is central to this thesis, after the text in a second volume, reproductions of the main works of art that allow it to be understood are included. However, it should be noted that this thesis is not intended to be an exhaustive catalogue of the most important examples of angelic music. On the contrary, what is intended through these pages is to construct an integrating discourse capable of explaining the creation and development of the iconographic subjects studied,

configuring a cultural history in which the literary and visual image feed off each other and where artistic production plays a role of great importance in the construction and transmission of new meanings.

1.3. Methodology

The methodology used is that of iconographic-iconological analysis itself, although adapted to the criteria of the Research, Development and Innovation project *Los tipos iconográficos. Descripción diacrónica*, financed several times by the Spanish Ministry of Education and Science[18], on which a large team of researchers is currently working in the *Grupo APES* led by Dr. Rafael García Mahíques, Professor at the Department of Art History of the University of Valencia and director of this thesis, which is part of the abovementioned project. This project seeks to analyse the iconographic subjects of Christian visual art from a universal perspective, although focusing especially on those developed in the Spanish and Ibero-American spheres. Its structure is centrally but not exhaustively inspired in the *Iconclass* system, and that is why it involves a classification and systematization of the images, to each of which an alphanumeric code is assigned. Thus, this ambitious project is structured in several phases that include the core themes of Christendom: the figure of the Triune God and Creation, angels, demons, the Old Testament, Gospel accounts, the figure of Mary and the saints. The results are currently being published in the collection *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*[19]. Its main objective is to offer an analytical approach to the diachronic structure of the different iconographic subjects in order to be able to establish a fundamental reference platform for any study within the History of Art conceived from the iconographic-iconological viewpoint. One of the pillars of this project is the distinction between theme and iconographic subject. While the theme is extra-artistic, conceptual and abstract, the iconographic is «the tangible way in which the subject is translated to or made apparent in the artistic field [...] the concrete way the subject is established in an image –or in a succession of images»[20]. The iconographic subject corresponds to the tangible artistic expression or the visualization of a concept through a certain compositional scheme that finally becomes part of the common cultural tradition of a

[18] During the period in which I collaborated more actively in the project, its financing reference was HAR 2008-04437.
[19] The first two volumes have already been published by Ediciones Encuentro as: *La visualidad del Logos* (2015) and *Los ángeles I. La Gloria y sus jerarquías* (2016).
[20] García Mahíques, R., *Iconografía e iconología*, vol. 2, Editorial Encuentro, Madrid, 2009, pp. 38-40.

society. The iconographic subject is, therefore, a concept that strictly adheres to the graphic or physical image, while the term "image" encompasses a wide spectrum of manifestations, of which the most important for our task here are: graphic, literary and mental[21]. They can be *conceptual* or *narrative*, depending on how the spatiotemporal coordinates are established in their representation. Their mutable character must also be taken into account since –over time and due to new cultural needs – a number of variants arise that come to be instituted in turn as other iconographic subjects of equal cultural interest, growing into an arboreal scheme of increasing complexity that can be observed in the *Iconclass* system. It is for this reason that there has been a special interest in including the *Iconclass* code, an international classification system for the visual arts created around 1950 by Henri van de Waal and later developed by his followers and which can now be consulted online at www.iconclass.org.

Furthermore, when interpreting the image, it is necessary to distinguish between the possible original intention and the set of meanings that it acquires by virtue of the views taken of it and of the later interpretations. All this gives rise to a complex life of images, subject to a process of continuity and variation, whose verification is what really constitutes the history of the iconographic subjects, indispensable as a reference point from which we can propose a cultural history, the object of Iconology, as a way of articulating the History of Art. The *Los tipos iconográficos. Descripción diacrónica* project uses a novel methodology through which images with musical representations of Christian visual art can be studied according to themes and subjects, following the steps of iconographic-iconological analysis and with special attention being paid to their configuration, whether at the artistic, literary, or simply mental image level. For this reason it is fundamental to go to the literary and graphical sources that are preserved today and observe the relations established between them. Thus, this thesis will not only examine the configuration, evolution and diffusion of the conceptual image of the musician angel, but also its inclusion in other conceptual and narrative iconographic subjects of Christian visual art, as well as the various variants that occur. Furthermore, as in all research centred on representations of music and dance, it is necessary to correctly identify the musical subject visualized in order to understand its meaning. Therefore, this thesis also includes methodological techniques developed by musical iconography for this purpose. For the identification and description of musical

[21] Mitxell, W. J. T., «What Is an Image», *New Literary History,* 14, nº 3, 1984, pp. 503 et seq.

instruments, the aforementioned Hornbostel-Sachs classification system (1914) has been used along with some of the contributions by Terence Ford (1986). It is a system devised by Eric von Hornbostel and Curt Sachs that classifies the instruments according to the physical characteristics that allow them to produce sound, assigning them a numerical code. The use of the aforementioned Brown and Lascelle manual for the cataloguing of musical images in Western art has also been of great importance in this regard. It is worth noting here that the angelic-musical representations do not always conform to reality for a series of reasons, the main one being the fact that their principal objective is not to provide a reliable record of the musical practices of the time but rather to visualize the concept of celestial music in a Christian style and in a way understandable for the work's recipients, which we make take to be the audience receiving the message that it intends to convey. Moreover, if we understand angelic music to be a superior subject close to divinity and of which human music is only a pale reflection, we must also contemplate the existence of instruments arising from the imagination of the creators of these images who, based on their life experience and the different graphic and literary sources that they had at their disposal, chose to represent this high, intangible and timeless music the best way they knew how. Thus, we find a great variety of instruments that cannot be identified with a real historical reference; instruments that seem to be based on a real model but which differ from it in some detail, instruments that seem to evoke other, older ones, based on the ideas then held of what they were like, instruments which according to terrestrial physical laws could never produce sound –instruments without strings or without finger holes – instruments that are a mixture of others, instruments that are totally anachronistic for the time in which they were represented and arise from the visual tradition, etc. It is for this reason that this thesis, rather than by historical identification, has opted to describe each of them in the most detailed way possible. As for the analysis of the visual programs, an attempt has been made to produce a global interpretation in which the musical image does not appear in an isolated form but rather is integrated within a wider discourse that can be approached thanks to the iconographic-iconological method and which requires to deal with a whole series of social and cultural issues in a study that seeks to be as interdisciplinary as possible.

1.4. Main literary sources and basic critical bibliography

As in all work on Christian visual culture, the Bible has been of paramount importance. The norms of the *Los tipos iconográficos. Descripción diacrónica* research project have been followed in this regard and so the Spanish translation of the *Nova Vulgata* by San Felipe Scio de San Miguel in its London edition of 1857 has been used. As for punctuation and transcription of the proper names of characters and places, we have followed the *Jerusalem Bible*, and we have also taken the liberties necessary to adapt the writing to current orthographic norms. However, as will become clear throughout these pages, the theme of angelic and demonic music is notably absent from the canonical texts. Therefore, the reading of numerous apocryphal texts dealing with Old and New Testament matters has been of great importance, especially the Gospel accounts. Consultation of the liturgical texts of the primitive church, as well as the Church Fathers, using the *Patrologia Latina* and *Patrologia Graeca* by Migne to access the original text, has also been of great importance[22]. The ecclesiastical database *Documenta Catholica Omnia* has also been consulted[23]. St. Augustine (4th century) stands out among the various authors, especially for *De musica libri sex*, his treatise on music. Two authors also key to the understanding of angelology in general and celestial music in particular are Pseudo-Dionysius the Areopagite (5th century) with his *De caelesti hiearchia*, and Abbess Hildergad von Bingen (12th century), whose work also provides information on demonic music. Likewise, it has been essential to read works of devotional literature in the vernacular such as the Golden Legend (13th century) and its various versions and the *Mística ciudad de Dios* by Sister María Jesús de Ágreda (1670). For the study of the concept of music of the spheres, the literary sources compiled by Joscelyn Godwin[24] have been used, among others. Reading Philo of Alexandria (1st century) has also been very useful in this regard. In quoting the Latin authors of Antiquity –prior to the 10th century – the *Thesaurus Linguae Latinae* has been used as well as the list of authors and their works in the CSIC's Greek-Spanish Dictionary available online at www.dge.cchs.csic.es in the case of the Greeks. In terms

[22] Migne, J. P., *Patrologia cursus completus sive bibliotheca universalis... Series Graeca*, Paris, 1857-1866. Migne, J. P., *Patrologia cursus completus sive bibliotheca universalis... Series Latina*, Paris, 1844-1855. Henceforth PG and PL respectively, the volume always being indicated in Roman numerals and the column with the abbreviation with "col" followed by the corresponding number.
[23] www.documentacatholicaomnia.eu
[24] Godwin, J., *Armonía de las esferas. Un libro de consulta sobre la tradición pitagórica en la música*, Ediciones Atalanta, Girona, 2009.

of musical theory, the three volumes of *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* by Martin Gerbert[25] have been used. The *Thesaurus musicarum latinarum* (TML), available online at www.music.indiana.edu/tml has also been frequently consulted. As far as the specific case of Valencia is concerned, the main literary sources that have been have been consulted are the *Doctrina Pueril* by Ramon Llull (13th century), the *Llibre dels Àngels* by Francesc Eiximenis (14th century) and the *Vita Christi* by Sister Isabel de Villena (15th century).

As already mentioned, the basic publications that have been relied on for the development of this doctoral thesis are those by Reinhold Hammerstein, Kathi Meyer-Baer and Martine Clouzot. However, this study has also made use of the work of many other authors without whose interesting historical, artistic and musicological contributions this thesis would have been impossible to complete. A theme that needs to be borne in mind is the relationship between the religious musical practices of pagan Antiquity and early Christianity, with Quasten's work being especially useful[26]. Only through this relationship can we understand the assimilation of the old musical ideas by Christian thought. It is also important to take into account the boundaries between reliable representation and symbolic image, something that is already seen in the studies by Emanuel Winternitz[27] and Katherine Powers[28]. Also worthy of mention are the contributions of Jean-Yves Bosseur[29], Marco Bussagli[30], Jordi Ballester i Gibert[31], M. Carmen Rodríguez Suso[32], Carlos Romero de Lecea[33], Cristina Santarelli[34], Nico Staiti[35]

[25] Gerbert, M., *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum...*, Typis San Blasianis, Freiburg im Breisgau, 1784, 3 vol. Hereafter referred to as Gerb. followed by the corresponding volume in Roman numerals and the page.
[26] Quasten, J., *Music & worship in pagan & Christian Antiquity*, Washington, National Association of Pastoral Musicians, 1983.
[27] Winternitz, E., «On angel concerts in the 15th century: a critical approach to realism and symbolism in sacred painting», op. cit.
[28] Powers, K., «Music-making angels in Italian Renaissance painting: symbolism and reality», *Music in Art. International Journal for Music Iconography* 29, vol. 1-2, 2004, RIdIM, pp. 52-63. Powers, K., «The lira da braccio in the Angel's hands», en *Music in Art. International Journal for Music Iconography*, vol. 26, n. 1-2, 2001, pp. 24-25..
[29] Bosseur, J., «Music, expression of the divine order» en *Music a passion for an Art*, Editions d'Art Albert Skira, Geneva, 1991.
[30] Bussagli, M., «Gli angeli musicanti», *Storia degli angeli. Racconto di immagini e di idee*, Tascabili Bompiani, Milano, 2003, pp. 272-285.
[31] Ballester i Gibert, J., «Retablos tardomedievales con ángeles músicos procedentes del antiguo Reino de Aragón. Catálogo», *Revista de Musicología,* 13, n. 1, 1990, pp. 123-201.
[32] Rodríguez Suso, M. C., «Un ejemplo de iconografía musical: Maria lactans y los ángeles en la Cataluña bajomedieval», op. cit.
[33] Romero de Lecea, C., *Trompetas y cítaras en los códices de Beato de Liébana. Discuro leído por el Excmo. Sr. D. Carlos Romero de Lecea el 1 de mayo de 1877, con motivo de su recepción y contestación*

and Ian Woodfield[36]. The use of numerous catalogues of musical iconography, usually circumscribed to a specific geographic region is also worth mentioning here[37].

This PhD. Thesis has been made thanks to the following financial aid: the University of Valencia V SEGLES research grant (from the 1st of January 2009 to tge 31st July 2009) and the Education Ministry research grant *Formación del Profesorado Universitario* (FPU) (from the 1st August 2012 to the 31st of December 2012, with the number reference AP2008-04683). This journey would not have been possible not only without the assistance of the aforementioned *Los tipos iconográficos. Descripción diacrónica* project but also that of Spanish and international centers where research and dissemination on musical iconography is carried out. Critical contributions in this regard were made by the training received on the *Iconografía musical; Introducción y Metodología* course which is part of the doctoral program *La música en España e Hispanoamérica: métodos y técnicas actuales de investigación* at the Universidad Complutense de Madrid (2009); and the *La danza, imagen de la música* course which forms part of the inter-university Master's program run by the Universidad de Barcelona, the Universitat Rovira i Virgili and ESMUC (2011). Also of importance has been the possibility to participate as a lecturer and speaker in courses and congresses dealing with musical iconography, such as a series of courses on musical iconography organized by the Grupo Complutense directed by Professor Cristina Julia Bordas from that same university (2009, 2010, 2011, 2012), the activities of which can be consulted at www.imagenesmusica.es; the course on musical iconography organized by the *Instituto per i Bieni Culturali in Piemonte* (Turin, 2010); the international congress *Le corti in Europa. Iconografia musicale e potere principesco* organized by the same institute along with the Study Group on Musical Iconography of the International Musicological Society (Turin, 2011); the international symposium *Images of music-making and cultural Exchange between the East and the West* organized by the ICTM

el Excmo. Sr. D. Federico Sopeña Ibáñez, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1977.

[34] Cristina Santarelli has dealt with the question of musical angels on many occasions, focusing on Piemonte. A good example is *Iconografia musicale nei musei torinesi,* Libreria Musicale Italiana, 2003.

[35] Staiti, N., *Angeli e pastori. L'immagine musicale della Natività e le musiche pastoriali natalizie,* op. cit.

[36] Woodfield, I., *The early story of the viol* Cambridge musical texts & monographs, Cambridge University Press, Cambridge, 1984.

[37] Among these Serravalle, L., *Angelicus concentus. Gli strumenti musicali nei dipinti di area senese e grossetana dei secoli XIII-XVI.,* Biblioteca Chelliana, 2006 for Italy must be mentioned, and for Mexico, Moreno, S., *Ángeles músicos en México,* ediciones de la Revista de Bellas Artes, México, 1957, this latter being essential for understanding the diffusion of angelic music in the New World, given the lack of relevant literature.

Study Group on Iconography of the Performing Arts in collaboration with the Research Center for Music Iconography (Beijing, 2012) and the international conference *Visual intersections: negotiating East and West* organized by the *Repertoire International d'Iconographie Musicale* (Istanbul, 2013). My participation in the *Catálogo de Iconografía Musical Española* by AEDOM (*Asociación Española de Documentación Musical*) database with which I collaborated by creating and introducing the cataloguing data on visual programs of the architectural decoration in Valencia is also worth mentioning here. The database was available to be consulted at www.iconografía.aedom.org. These academic activities have enabled continuing contact with various Spanish research groups, such as the *Grupo Complutense de Iconografía Musical* as well as international ones like the *Istituto per i Bieni Culturali in Piemonte*, IMS, RCMI, ICTM Study Group on Iconography of the Performing Arts and RIdIM and the dissemination and publication of some of the results of my research during the writing of this thesis, both on angelic music and on other related matters. I have to say that this thesis would not have been possible without the estimable and enthusiastic work of scholars who, day after day, work in these institutions building knowledge bit by bit. This research study was completed with two international research stays, one at the Warburg Institute in London (2010)[38] and another at the *Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft* at the Humboldt-Universität in Berlin (2012), thanks to which I was able to access a large bibliography and catalogues of images that constitute the primary subject of this thesis.

I would not want to conclude this introduction without mentioning that this doctoral thesis is, first and foremost, the brief synthesis of a long and arduous process of research, assimilation, re-elaboration and, above all, of learning and improvement that has gone hand in hand with my professional and personal development. From the outset, my objective has been to carry out a truly interdisciplinary study combining artistic creation and musical expression that would contribute to the subject of the representation of demonic and angelic music in Christian art, providing a new point of view from the perspective of cultural studies and with the support of the methodologies of both study areas. Given the vastness of the topic, when it came to the writing of the thesis, it was necessary to focus solely on the musical angels, though to comprehend

[38] The research stay was financed by the FPU research grant program, as it is recorded in *Orden EDU/2154/2010, de 13 de julio, por la que se conceden ayudas para estancias breves en España y en el extranjero a personal investigador en formación*, published at the BOE the 6th of August 2010.

angelic music in all its complexity an extensive study of its demonic opposite also had to be carried out, even though it is not explicitly detailed here. This latter research is well advanced and its results will be seen in the near future in the form of new publications.

2. THEORETICAL PREAMBLE

The musician angel is the iconographic subject which most often visualizes the concept of celestial music and the harmony of the spheres in Christian art. The idea of celestial music is highly complex and arises from the synthesis of a series of cultural traditions of a musical nature already present in the ancient world. Thanks to the literary sources that have been preserved, we know that these traditions developed at one and the same time in the Hebrew religion and Greco-Roman philosophy. Faced with the question of how two different systems of thought could arrive at such similar conclusions, one could consider the existence of a common Near-Eastern cultural zone that would have been the first to attribute a musical sense to the organization of the cosmos. Next, I will briefly explain the origin and spreading of these ideas in Antiquity, even when to this aim we might have to refer to sources prior to the moment in which these notions were forged.

2.1. Music as a symbol of power

The first of these elements is the tradition of seeing music and music instruments as a sign or symbol of power. In Sumerian culture these symbols are already represented in scenes of exaltation of leaders. First, these are plucked string instruments such as the famous *Standard of Ur* (ca. 2600 - 2400 BC, London, British Museum), but soon a large wind instrument started to appear: the large aerophone[39], which in its simplest version is

[39] Today instruments are classified in relation to how an instrument creates vibrations in order to produce sound. Chordophones are those in which the sound is produced by the vibration of strained strings, which can be plucked or bowed. Aerophones are those in which the sound is produced by the vibration of air inside a tube. Membranophones are those in which the sound is produced by the vibration of a membrane more or less stretched. And idiophones are those in which the sound is produced by the vibration of the actual instrument itself. Thus, we have string, wind and percussion instruments respectively. Some of these instruments require a box that amplifies sound waves, which determines to a great extent its structure and physical appearance.

a signal instrument rather than an actual musical one given that its pitch cannot be modified. However, due to the physical laws of acoustics, a series of even harmonics can still be obtained from the root tone simply by changing the force of the body of air inside the tube[40]. Initially, the large aerophones must have been used like a signal instrument that made communication over distances possible and facilitated military coordination. Their association with war would transform them into the quintessential musical symbol of power and they were included in scenes involving political-religious leadership. This is the significance we find them having in various civilizations of the ancient world and a good example of this is the presence of the trumpet in Ancient Egypt. We know that in the Ancient Kingdom there are already some representations where the trumpet appears as a megaphone or signal-producing instrument, but it is in the New Kingdom when its use seems to extend and appears in magical-religious and, above all, warlike contexts as Hans Hickman has documented[41]. Particularly noteworthy is their presence in a relief in funerary temple of Ramses III which shows the pharaoh inspecting the preparations for war and receives a trumpet salute[42]. It is widely held that various types of straight and curved trumpets were used in the Assyrian Empire, although there are hardly any representations in warlike contexts. One of the most interesting figurations are probably the reliefs of the Sennacherib palace in Nineveh, which show two trumpeters guiding the transfer of a colossal statue as part of the work done for the construction of the building (ca. 704-681 BC, London, British Museum).

However, the earliest preserved writings relating music to war come from ancient Greece, for Plato included it in his *Republic* within his educational program to train the philosopher-warrior elite who were to govern it (Pl. *R.* 7, 522a). It was also present in military and religious contexts in Etruscan culture. For example, in the Tomb of the Hescana family in Orvieto two male characters dressed in white priestly garb carry a *cornu* –a large and curved instrument in the shape of an uppercase C or G - and a *lituus* – a type of priestly trumpet with a curved end[43]. But it is in the Roman Empire that brasswind instruments reached great importance within the army with many types of

[40] Seguí, S., *Teoría musical II,* Unión Musical Ediciones, Madrid, 1991, p. 71.
[41] Hickman, H., *La trompette dans l'Égypte Ancienne,* Supplément aux Annales du Service des Antiguités de l'Egypte, cahier n. 1, L'Organisation Égyptienne Generale du Livre, le Caire, 1946.
[42] Hickman, H., op. cit., p. 49.
[43] Rodríguez López, M. I., «Iconografía musical y contextos funerarios en la Antigüedad Clásica». *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua,* 23, pp. 170-171.

such instruments: *cornu, lituus, buccina* and *tuba,* all of them with powerful sonority. These instruments can be seen on the sarcophagi depicting military ensembles auguring a triumphant entry into the afterlife for the deceased , one of the most famous examples being the funerary relief of Amiternum (second half of the 1st century BC, L'Aquila, National Museum of Abbruzzo)[44]. Furthermore, the large aerophone acquired a special place in the triumphal entrances of the emperors and other public spectacles, as recorded in some historical reliefs, its presence in the Trajan's Column (Rome, AD 114) being especially significant. Since then brasswind instruments have been associated with political ceremonies and the social prestige of emperors, monarchs and aristocracy in general. The gradual imitation of these ways of life resulted in the diffusion of such practices among a growing privileged group. This explains the importance and proliferation of representations of large aerophones during the Middle Ages and the modern period, always associated with contexts of temporal and religious power.

We will now go back in time to analyze the presence of musical instruments as signs of power in the Hebrew religion through the biblical sources. For example, in the *Book of Daniel,* King Nebuchadnezzar is exalted publicly by his statue and an instrumental ensemble gives a sound signal for him to be worshiped (Dn 3, 4). But again it is the large wind instrument –translated in the Jerusalem Bible as horn and, less often, trumpet –which becomes the quintessential symbol of power. Its appearance in the carrying of the Ark of the Covenant to Jerusalem ordered by King David (1 Cor 15:28) is particularly noteworthy but it is also mentioned in relation to the war and the transmission of commands and warning messages (2S 18, 16, Jb 39: 24-25, Jr 4, 19-21). The people of Israel also used a specific typology for their ceremonies and religious celebrations: the *shofar,* a natural aerophone made from a ram's horn and still used today in the synagogue liturgy. One of the best examples of the appearance of the *shofar* is the moving of the Ark of the Covenant, for which David orders a great musical display of dances, voices and instruments of all kinds, in which the great trumpets that lead the procession stand out (1 Cor 15 , 28). However, after a certain point the *shofar* stops being a simple ritual instrument and becomes an expression of the divine will and

[44] While this relief was briefly mentioned by Rodríguez López in the aforementioned article (p. 172), the question was dealt with in depth by the same author in an unpublished presentation made at the VII Curso de Iconografía Musical UCM titled «Aproximación a la iconografía musical de la Antigüedad: el relieve de Amiternum».

administration of divine justice[45] and its overwhelming effects on humankind. That is why the symbolism of these horns or trumpets is characterized by its ambivalent character in the Christian world: while their sound has saving effects for the righteous, it means destruction for the impious. This is what happens in the well-known episode of the taking of Jericho by the Israelites (Jos 6, 4-5). Likewise, their frequent appearance in eschatological contexts (Jl 2, 1, So 1, 15-16) also stands out. This relationship between divine justice and the power of large wind instruments also appears in the New Testament, specifically in the Apocalypse, where the voice of God is compared to the sound of the trumpet (Rev 1: 9-11; Rev 4: 1) and seven angels blow their trumpets to announce the Last Judgment (Rev. 8: 6-13; Rev 9; Rev 11).

2.2. The concept of heavenly music in Antiquity

Having analyzed the idea of the musical instrument as a mark of power, we must now consider the concept of celestial music itself. This is a particularly complex notion arising from the synthesis of a series of religious beliefs whose main foundation is the relationship between the movement of celestial bodies and music according to the laws of mathematics. Several written sources and images suggest to scholars that the civilizations of ancient Mesopotamia already conceived of a moving cosmos and tried to measure and predict the movements of planets and stars. It is thought that in the Chaldean period (7th-6th century BC), astronomical observations and musical science were already closely related because both were the product of perfect mathematical proportions[46]. The Pythagorean school (ca. 6th century BC) is likely to have been the first to introduce these concepts in the West, specifically in ancient Greece. Pythagoras is an almost legendary figure who is said to have been educated in Mesopotamia[47], although this statement could be a metaphor to explain how the philosopher picked up the cultural tradition of this area and adapted it to the Greek system of thought giving rise to a new philosophy containing elements of religion. Due to the mystical character of his school, which probably involved orally transmitted wisdom, we do not know of any writing by Pythagoras and we can only study his thought through the quotations of other, later, authors among whom Plato and Aristotle stand out, the latter being his main detractor (Arist, *Metaph.* 1,5). The information we do have sketches out a landscape

[45] Romero de Lecea, C., op. cit., p. 39.
[46] Robertson, A. y Stevens, D., *Historia General de la Música*, vol. 1, Istmo, Madrid, 1972, p. 18.
[47] Ibid., p. 20.

very similar to the environment of mathematical-astronomical speculation that is supposed to have existed in Chaldean culture. In general terms, Pythagorean thought was based on the importance of numbers as the constituent element of all that exists. The Pythagoreans conceived the cosmos as a dualistic system arising from the balanced and harmonious union of opposing elements, usually known as noetic[48], from *nomos* or universal law. Thus, it was absolutely perfect numerical proportions that guaranteed the balance and continuity of all creation. Music was also understood as a mathematical relationship and therefore had a fundamental role in the organization and maintenance of the universe. It was through various acoustic experiments that they came to see a reflection of this macrocosm in the microcosm of musical practice, also governed by arithmetic proportions. The most famous of these tests was the one carried out on the divisions of a strained vibrating string, given that the four primary divisions of the strings expressed in numerical proportions corresponded to the four main intervals. Thus the greater or lesser perfection of two simultaneous sounds would be produced by their mathematical correspondence. In this way, if the different divisions of a strained string revealed the perfect mathematical relations that ordered the heavens, heaven would also be capable of creating high music of which that produced on the earth was but a pale reflection. According to Pliny the Elder (2: 3), Nicomachus of Gerasa (*Harm.*, 3, 10-18) Theon of Smyrna (Theo Sm., 1, 2), Ptolemy (*Harm* 3,8-16), Censorinus (13) and probably many other authors[49], this music arose from the rotating movement of celestial bodies, from the distances between them or even from their circular orbits around the Earth. From this it was derived that music was a divine gift, a reflection of the mathematical laws that governed the universe. Through a series of acoustic experiments, the Pythagoreans also applied this superior order to the music produced on earth, considering it a pale reflection of the harmonies of the sky and establishing a relation of macrocosmos-microcosmos between them. Many of the ideas of the Pythagorean school were taken up by Plato (ca. 429-347 BC), who would write in *Timaeus* that the Soul of the World was made up of the mathematical proportions corresponding to the perfect consonances/tunes and the pitch interval (Ti, 36ab). His Republic is the first literary source where music is clearly related to the cosmic order through a scheme of concentric spheres (R. 10, 616c-617b) corresponding to the then-known planets –Mercury, Venus, Mars, Jupiter, Saturn –, the Moon, the Sun, and the

[48] Candel, M. and Azcárate, P. de ed., *Metafísica*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 49.
[49] For example Cicero, though because his conception of music comes down to us through Macrobius, a later author (comm. 2, 4, 9), it is impossible to be completely sure about this.

fixed stars. The resulting harmony was personified by a supernatural creature: the siren, the quintessential mythical singer of the Greco-Roman world:

> «[…] Above, on each of its circles is perched a Siren, accompanying is revolution, uttering a single sound, one note; from all eight is produced the accord of a single harmony» (*R.* 10, 617b)[50].

The importance of numbers as a constituent element of the universe was not exclusive to Greco-Roman philosophy; it must have been transmitted to the Hebrew religion from Mesopotamia, as seen in the *Book of Wisdom*, «but thou hast ordered all things in measure and number and weight»[51] (Wis 11, 20). In the Old Testament, musical art also has considerable weight, especially in the *Book of Psalms*, a compilation of 150 poetic-musical religious compositions attributed to the legendary King David. The most prolific in musical references are the last two (Ps 149; Ps 150), which invite us to praise God through songs and instruments of all kinds. In this way music continued to be a privileged means of expressing power, although on this occasion the power in question was divine:

> «Praise the Lord!
> Sing to the Lord a new song [...]
> Let them praise his name with dancing
> Let them sing praises to Him with timbrel and lyre, [...]»
> (Ps 149, 1-3)[52].

> «Praise the Lord!
> Praise God in his sanctuary,
> Praise Him for his Mighty deeds [...]
> Praise Him with trumpet sound,
> Praise Him with harp and lyre,
> Praise Him with timbrel and dancing,
> Praise him with strings instruments and pipe,
> Praise Him with loud cymbals,
> Praise Him with resounding cymbals.
> Let everything that has breath praise the Lord»
> (Ps 150)[53].

[50] English translation by Bloom, A., *The Republic of Plato*, Basic Books, New York, 1991, p. 300.
[51] *«Sed omnia in mensura et numero et pondere disposuisti».*
[52] *«ALLELUIA. Cantate Domino canticum novum; [...] / Laudent nomen eius in choro, in tympano et cithara psallant ei»*
[53] «*ALLELUIA. Laudate Dominum in sanctuari eius, laudate eum in firmamento virtutis eius [...] / Laudate eum in sono tubae, laudate eum in psalterio et cithara, / laudate eum in tympano et choro, laudate eum in chordis et organo, / laudate eum in cymbalis benesonantibus, laudate eum in cymbalis jubilationis: omne quod spirat, laudet Dominum. ALLELUIA».*

All these cultural traditions were synthesized in the so-called Alexandrian syncretism. Philo of Alexandria (1st century) was one of its greatest exponents. Like Plato, he sees in numbers the configuring element of the whole universe and also of musical art:

> «The number seven exerts its influence not only in the spheres that have been mentioned, but also in those noblest of sciences, grammar and music. For the seven-stringed lyre, corresponding to the choir of the Planets, produces the notable melodies, and it is not going too far to say that the lyre is the rule to which the making of all musical instruments conforms» (*Opif.* 42)[54].

Among his works, *De opificio mundi* –a commentary on the Genesis – stands out; he takes up Pythagorean ideas about numbers and cosmic harmony to underline the celestial and divine origins of music. In a series of beautiful fragments related to the creation of the stars, Philo explains how these move in the skies according to perfect numerical bases and how, thanks to this cosmic dance, mankind was able to grasp the laws of music, through which the soul can even rise towards God,

> «[...] its Maker arrayed the heaven on the fourth day with a most divine adornment of perfect beauty, namely the light-giving heavenly bodies. [...] For man's faculty of vision, led upwards by light, discerned the nature of the heavenly bodies and their harmonious movements. He saw the well-ordered circuits of fixed stars and planets, how the former moved in unchanging orbit and all alike, while the latter sped round in two revolutions out of harmony with each other. He marked the rhythmic dances of all these, how they were marshalled by the laws of a perfect music, and the sight produced in his soul an ineffable delight and pleasure» (*Opif.* 17)[55].
>
> «[...]...all sorts of spectacles, most impressive in their substance, most impressive in their qualities, and circling with most wondrous movements, in an order fitly determined always in accordance with proportion of numbers and harmony of revolutions. In all these one might rightly say that there was the real music, the original and model of all other, from which the men of subsequent ages, when they had painted the images in their own souls, handed down an art most vital and beneficial to human life» (*Opif.* 25)[56].
>
> «[the human mind], when on soaring wing it has contemplated the atmosphere and all its phases, it is borne yet higher to the ether and the circuit of heaven, and is whirled round with the dances of planets and fixed stars, in accordance with the laws of perfect music [...] and is inspired, possessed by a longing far other than theirs and a nobler desire. Wafted by this to the topmost arch of the things

[54] English transation by Colson F. H and Whitaker G. H., Philo. Volume I, The Loeb Classical Library, Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 1981, p. 99.
[55] Ibid., p. 41
[56] Ibid., p. 63.

> perceptible to mind, it seems to be on its way to the Great King Himself» (*Opif.* 23)[57].

Philo's work did not find success among the Jews and the Greeks, but was received with enthusiasm by the early Christians, who came to regard him for one of their own. This Alexandrian cosmological-musical syncretism would be a precedent for the incorporation of the Pythagorean-Platonic tradition to Christian thought by the so-called Fathers of the Church. Notable among them are Augustine of Hippo (354-430) and Severinus Boethius (480-544), who would assume many of the musical ideas of the pagan world by ordering, synthesizing and Christianizing them to elaborate a theory of strong Platonic influences that would remain throughout the Middle Ages and much of the Renaissance. In his works St. Augustine shows an immediate acceptance of speculative music –though not the practice of music – as a liberating science through a cosmology ordered according to Pythagorean-Platonic principles. For in depth knowledge of his theological-musical thought we must refer to his six volume treatise, *On Music*, in which he closely associates number and movement in a scheme of concentric circles emanating from the divinity. Those responsible for receiving and transmitting the law of God to earthly things are the «blessed and holy souls» (mus. 6, 17, 58; PL XXXII, col. 1193)[58]. Later, in his Retractions, St. Augustine confesses that although he had initially thought of the term «angels», he was obliged to recognize that there wasn't sufficient justification for it in the Sacred Scriptures (Retract. 1, 11; PL XXXII, col. 602)[59]. Boethius would also welcome this musical cosmology in his *De institutionis musica*, in which he creates a tripartite division of music according to its greater or lesser perfection: worldly music of which other types of music are but a mere reflection, human music arising from a balanced union between soul and body, and finally instrumental music (mus 1, 2, 187). Among these, *wordly music* is the one that most fully reflects Pythagorean-Platonic ideas, since on the earthly level it involves the four elements that make up the world, and at the celestial level it forms the mechanism of the cosmos or *«caeli macchina»*, linking the orbital movements of the stars by means

[57] Ibid., p. 55 y 57.

[58] *«[...] rationales e intellectuales numeri beatarum animarum atque sanctarum, legem ipsam Dei, sine qua folium de arbore non cadit, et cui nostri capilli numerati sunt, nulla interposita natura excipientes, usque ad terrena et inferna jura transmittunt».*

[59] *«Angelorum autem sanctorum nomine, omnem santctam creaturam sprititualem, in Dei secreto arque occulto ministerio constitutam nunc appellaverim; sed spiritus angelicos sancta Scriptura nomine animarum significare non solet. Proinde in eo quod circa fine libri hujus dixi 'Rationales et intellectuales numeri beatarum animarum atque sanctarum legem ipsam Dei [...]' non video quemadmodum vocabulum animarum secundum Scripturas sanctas positum possit ostendi; quandoquidem hic non nisi Angelos sanctos intelligi volui, quos habere animas nusquam me legisse in divinis eloquiis canonicis recolo».*

of the *coaptio,* the set of absolutely perfect harmonic relations (mus 1, 2, 187-188). Not long afterwards, Isidore of Seville (ca. 560-636) would echo this Neoplatonic conception of music as a product of the harmonious relationship of the cosmos, as is clear from his definition of music collected in the *Etymologies:*

> «So it is that without music, no other discipline can be perfected, for nothing is without music. Indeed, it is said that the universe itself is composed from a certain harmony of sounds, and that the very heavens turn to the modulations of harmony» (Orig. 3, 17, 1)[60].

But he would not be the only one to hold this opinion during the Middle Ages; we can find the theory of celestial music in many other authors: Aurelian of Réôme (Music discipline, 8), John Scotus Eriugena (*Commentarium in Martianus Capella*, IX century, Oxford, Bodlian Library, Ms. Auct, T.II.19, fol 11v-15v) and Regino of Prüm (*De harmonica institutione*, 5).

2.3. The music of blessed souls

So far we have seen the important role of music as a sign of power and the idea of a higher celestial music that constitutes and maintains the universal order. But there is a third element that is fundamental to understanding how it was possible to create the figure of the musician angel and that complements everything seen up to this point. It is the relationship between the celestial bodies, certain winged supernatural beings, the final destination of blessed souls, and music. This third idea is also very old. We know that in Babylonian culture the cosmos was thought to consist of seven heavens, each belonging to a planet and ruled by a god. The god-planets exerted their influence on humanity, and in heaven there were also winged beings charged with periodically transferring that power[61]. According to Meyer-Baer, in classical Persia (7th century BC), these geniuses were also psychopomp in character, since they accompany the souls of the dead on their journey through the seven heavens to the last of them, Paradise,

[60] *«Itaque sine Musica nulla disciplina potest esse perfecta, nihil enim sine illa. Nam et ipse mundus quadam harmonia sonorum fertur esse conpositus, et coelum ipsud sub harmoniae modulatione revolvi».* Barney, S. A. et al. trans., *The Etimologies of Isidore of Sevilla,* Cambridge University Press, Cambrige, 2006, p. 95.

[61] Meyer-Baer, K., *Music of the Spheres and the Dance of Death: Studies in Musical Iconology,* op. cit., pp. 7-8.

where the creator and the stars honour the blessed with canticles[62]. In ancient Greece there is a change in the cosmic concepts over time. At first, the celestial spheres are immobile and at the end of the world is *Elyseum*, the post-mortem Paradise of the heroes and the pious souls, usually in the form of an island[63]. But in Plato's time, the movement of celestial bodies becomes, as we have seen, a key element in the ordering of the universe. As already explained above, Plato personified the harmony of the spheres in the figure of the singing sirens. But not all the Hellenistic writers were of the same opinion. The anonymous disciple of Plato who wrote the *Epinomis*, for example, would prefer the nine Muses as personification of these celestial harmonies *(Epin.* 991b). These govern the island or house of the blessed, where, according to *Axiochus*, an anonymous dialogue, there is continuous music, song and dance *(Ax. 20)*[64]. Sometimes these dances are accompanied by the lyre of Apollo, as it appears on Hekataios of Abdera's Hyperborea island [65]. Therefore it is not surprising that the muses also have a place in Greco-Roman sarcophagi as psychopomps. The most widespread opinion is that it is the Muses themselves that sing while they move the spheres, producing the harmony of the universe. This appears in Plotinus' Enneads (ca. 254), but also in many other authors such as Proclus (Procl. *in Ti.* 1, 47) and Macrobius (comm. 2, 3, 1-2). A special mention in this regard must go to *De nuptiis Philologiae et Mercurii* by Martianus Capella (5th century), in whose description of heaven the Muses, the virgins, the souls of the old philosophers, and a whole multitude of blessed ones live in complete harmony (MART. 9, 922-929).

At the same time, the Hebrew religion must also have collected some of these Mesopotamian ideas. The oldest Old Testament texts already show a tendency to relate to the spirits that are in the service of God with the celestial bodies, as observed for example in the *Book of Job*, «Where were you, when I laid the foundations of the earth ? [...] / when the morning stars sang together and all the sons of God shouted for joy?» (Jb 38, 4-7)[66]. Marco Bussagli even sees a precedent for this relationship in a text from the city of Ugarit dated towards the 1300 BC[67]. However, the great change with regard to the conception of the cosmos must have occurred at the time when –around the sixth

[62] Ibid., p. 14.
[63] Ibid., p. 10.
[64] Ibid., p. 20
[65] Ibid., p. 28.
[66] *«Ubi eras, quando ponebam fundamenta terrae? [...] / cum clamarent simul astra matutina, et iubilarent omnes filii Dei?».*
[67] Bussagli, M., op. cit., p. 15.

century BC – Israel received the Babylonian influence due to a series of political and military events that would result in the submission of the people of Israel under the reign of Nebuchadnezzar[68]. Until then the sacred scriptures presented the cosmos as having an immobile identity, but from the contact with Babylon the celestial beings take on a greater presence in the Bible, and receive a name that distinguishes them from the multitude of spirits that serve God –Seraphim and Cherubim –, become part of the theophanies and to some extent reflect the ancient Mesopotamian ideas on the movement of the celestial bodies. Before Babylonian rule, angels are described as emanations of divinity and sometimes present themselves to mortals in human form. But from the *Book of Ezekiel* on they acquire wings –which later will be a key element in the conformation of the iconographic subject of the Christian angel – and/or wheels that allow them to move in all directions and indicate their mobile character. Thus arise the Four Living Creatures (Ez 1, 5-21) and the Cherubim (Ez 9, 3; Ez 10, 1) who bear the moving throne of God[69], and the Seraphim who fly over it (Is 6, 2). Furthermore, they are for the first time described with a sound –though not a musical one –that could well be related to the sounds produced by the celestial spheres. Thus the Four Living Creatures of the vision of Ezekiel's chariot make a sound with their wings, «[…] like the sound of many waters, like the sound of the Almighty, a sound of tumult like the sound of an army» (Ez 1, 24)[70] and with the movement of their wings cry out, «Blessed be the glory of the Lord from its place» (Ez 3,12)[71].The sound of the cherubim is said to be «like the voice of God Almighty when he speaks» (Ez 10, 5)[72]. And in the *Book of Isaiah* the seraphim of the throne of God are described as shouting to one another: «Holy, holy, holy, Lord God of hosts, the whole earth is full of his glory» (Is 6, 3)[73].

In the Old Testament there is no mention of the existence of a musical Paradise. However, Christianity soon picked up ideas about heavenly Paradise and the music of the blessed. Where this idea is best observed is the Apocalypse or Revelation of John,

[68] Bussagli, M., op. cit., p. 14.
[69] The mobile throne of God seems to have its origin in the celestial carriage of the divinities, one of the resources used to represent the movement of the celestial bodies conceived as gods. Meyer-Baer, K., op. cit. p., 47.
[70] *«Et audiebam sonum alarum quasi sonum aquarum multarum, quasi sonum Omnipotentis: cum ambularent, erta strepitus vehemens ut sonus castrorum [...]».*
[71] *«Et assumpsit me spiritus, et audivi post me vocem commotionis magnae, cum elevaretur gloria Domini de loco suo».*
[72] *«Et sonitus alarum cherubim audiebatur usque ad atrium exterius, quasi vox Dei omnipotentis loquentis».*
[73] «*Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus exercituum; plena est omnis terra gloria eius*».

which narrates the end of time as a prelude to the establishment of the Kingdom of God. Throughout the book various canticles in honour of the divinity are sung by the twenty-four elders of the zither (Rev 5, 8-10), the 144000 virgins of Mount Zion (Rev 14, 1-4) and those who triumph over the Beast and are next to the sea of glass (Rev 15, 2-4); it is not specified if they are angels, virgins or old people. Together with the elders there are also the Four Living Creatures and myriad angels who acclaim God (Rev 5, 11-12), although it is impossible to know whether this acclamation is performed with musical accompaniment. The zithers also appear in the hands of the singers on the margin of the sea of glass (Rev 15, 2) and the voice of the virgins who worship the Lamb is compared to them (Rev 14, 3-4). All this music is undoubtedly an expression of heavenly bliss[74] and has a meaning related to salvation. Centuries later, Augustine would speak of the song that humanity would sing in the Kingdom of God after having been redeemed by Christ and that had its terrestrial parallel in the ecclesiastical liturgy,

> «Sing him a new song. Strip your off oldness, you know a new song. A new person, a New Covenant, a new song. People stuck in the old life have no business with this new song; only the can learn it who are new persons, renewed by the grace and throwing off the old, sharers already in the New Covenant, which is the kingdom of heaven» (In psalm. 32, 3; PL XXXVI, col. 283)[75].

2.4. The appearance of musician angels in the Christian literary sources

It is now possible to summarize the ideas analyzed so far, all of them very long standing cultural traditions:

1. Music as a sign of power, especially that produced by large wind instruments.
2. The existence of a music produced by the circular movements of celestial bodies or spheres.
3. The idea of winged psychopomps who are very close to these celestial movements and harmonies.

[74] Romero de Lecea, C., op. cit., p. 57.

[75] *«'Cantate ei canticum novum'. Exuite vetustatem : nostis canticum novum. Novus homo, novum Testamentum, novum canticum. Non pertinet novum canticum ad homines veteres; non illud discunt nisi homines novi, renovati per gratiam ex vetustate, et pertinentes iam ad Testamentum novum, quod est regnum caelorum. Ei suspirat omnis amor noster, et cantat canticum novum. Cantet canticum novum, non lingua, sed vita».* English translation by Boulding, M., *Exposition of the Psalms 1-32*, col. The Works of saint Augustine: A Translation for the 21st Century, New City Press, New York, 2000, p. 400.

4. The existence of several heavens, the superior one being the Paradise of the blessed souls where the dances and songs guided by sirens, muses or by Apollo himself are eternally enjoyed.
5. The relationship observed in the Old Testament between heavenly beings who praise God and stars, first fixed and then moving.

All these ideas on the harmony of the spheres would eventually take shape in the Christian iconographic subject of the musician angel. In spite of this, as has already been seen, there is no explicit reference to the music of the angels in the Old Testament. In the case of the New Testament, something similar happens: when the figure of the angel appears, the texts focus on the message of the bearer and on their praise to the divinity, and angelic music continues to be notably absent. An example that will later be key to our argument is the announcement of the birth of Christ to the shepherds, as it appears in the Gospel of Luke:

> «And suddenly there was with the angel a multitude of the heavenly host praising God and saying Glory to God in the highest and on earth peace among those with whom he is pleased!» (Luke 2, 13-14)[76].

However, there are apocryphal, liturgical, and patristic literary sources that show that at least from the 4th century –and in some cases even earlier – the concept of angelic music was already present in certain Judeo-Christian sectors and in the early Church, especially in the eastern area. Some of the earliest mentions of angelic music come from the pseudo-epigraphic and apocryphal texts of primitive Christianity which have strong Gnostic influences[77] and recall earlier traditions such as the passage of souls through the seven heavens. These visions, with eschatological and apocalyptic overtones, usually feature characters from the Old Testament who are graced with a vision of God and angels who praise Him unceasingly. In some cases even the lyrics of these hymns are specified. Meyer-Baer quotes the *Ascension of Isaiah* and the *Apocalypse of Adam*[78]. Hammerstein also names the *Book of Enoch*, the *Testament of Levi*, the *Apocalypse of*

[76] *«Et subito facta est cum angelo multitudo militiae caelestis laudantium Deum et dicentium: / 'Gloria in altissimis Deo, et super terram pax in hominibus bonae voluntatis'».*
[77] For example, the vision of Isaiah in the *Ascension of Isaiah* pseudegraphical text is believed to have been written by a person of the Jewish-Christian or Gnostic Christian persuasion. Díez Macho, A. dir., *Apócrifos del Antiguo Testamento*, vol. 1, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1984, p. 259.
[78] Meyer-Baer also cites the *Apocalipsis de San Pedro*, a New Testament apocryphal, Meyer-Baer, K., *Music of the Spheres and the Dance of Death: Studies in Musical Iconology*, op. cit., p. 23.

Moses, the *Testament of Adam* and the *Apocalypse of Abraham*[79] Thus, the *Apocalypse of Moses*[80] says that Satan sang hymns before God as one more angel (Ap Mo 17, 1-2) and relates the arrival of God to the earthly Paradise on the chariot of the cherubim while the angels sing hymns before Him (Ap Mo 22, 3). In the *Testament of Levi*[81] the seventh heaven is briefly described, where Thrones and Dominions continually sing hymns to God (*Testamentum Levi* 3, 8). The *Horarium* of the *Testament of Adam*[82] describes how the seraphim sing the Trisagion while sonorously beating their wings (*Testamentum Adami* I, 4); and the part dedicated to angelology describes the angelic hierarchy and specifies that the thrones, seraphim and cherubim exclaim the Trisagion before God (*Testamentum Adami* IV, 8). The Testament of Abraham[83], on its part, relates in musical terms the death and rise to the skies of the patriarch: «Escorting his precious soul, the angels went up into heaven, singing the trisagion hymn to the Master of all, God» (*Testamentum Abrahami* 20, 12 [A Recensio])[84].

A series of nuances should be added at this point. Analyzing these texts from a musical perspective is extremely complicated since in many cases work is accessed in fragments from different times and written in different languages. Thus, it is difficult to state with certainty that some terms and expressions explicitly indicate the singing activity of the angels as these may vary according to the translation being used or that the original text did indeed contain this musical meaning. This problem of translation and terminology is also applicable to many of the sources consulted for the writing of this chapter. Let us now look more closely at those richest in angelic-musical references.

[79] Hammerstein, R., *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, op. cit., p. 19.
[80] The Apocalypse of Moses, usually known as the Greek Life of Adam and Eve, probably has a Hebrew - perhaps Palestinian- origin, written between the end of the 1st century BC and the year 70 CE. See Díez Macho, A. dir., *Apócrifos del Antiguo Testamento*, vol. 2, op. cit., p. 320.
[81] There are various hypotheses about the origins and dating of the Testament of the Twelve Patriarchs but the general opinion is that it is a Judeo-Christian work −or primitive Christian – and was written in the 2nd or 3rd century in either Egypt or Syria. See Díez Macho, A. dir., *Apócrifos del Antiguo Testamento*, vol. 5, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1984, pp. 19-20.
[82] St. Epiphanius already asserts that the apocalypse and wills of Adam were a common genre among the Gnostics. It is possible that the work goes back to the 5th or 6th centuries, and that perhaps it comes from Syria. See Díez Macho, A. dir., *Apócrifos del Antiguo Testamento*, vol. 5, op. cit., pp. 392 and 396. For the difficulties regarding the origins and dating of the apocryphal, read the whole chapter.
[83] There are various hypotheses about the origins and dating placing it between the 1st century BCE and the 2nd and 3rd CE in either Egypt or Palestine.
[84] English translation by Allinson, D. C., *Testament of Abraham*, Walter de Gruyter, Berlin and New York, 2003, p. 382.

The Ascension of Isaiah is a work composed of three parts, the third one being of interest here. It tells the ascension of the prophet to the heavens and describes what he contemplates there. A. Díez Macho dates this vision to the 2nd century and thinks that it is the work of a Judeo-Christian or Christian Gnostic[85], while R. H. Charles takes it back to the 1st century of our era[86]. The R. H. Charles edition also includes preserved fragments in Greek and in Latin, dating to the 5th and 6th centuries; the canticles of the angels that flank the throne of God appear in each of the seven heavens, these songs becoming increasingly magnificent (*Ascensio Jesaiae,* 7, 15-17; 7, 27-36; 8, 3; 8, 16-22; 9, 28-34; 9, 42; 10, 1-6):

> *«Postea elevavit me in ea quae sunt super firmamentum, quod est primum caeolum. Et vidi ibi thronum in medio et in eo sedebat angelus in magna gloria et a dextris ejus sedebant et a sinistris angeli [...] qui eran a dextris et cantabant una voce; et illi qui erant a sinistris post illos cantaban canticum aurem eorum non erat sicut dextrorum» (Ascensio Jesaiae, 7, 13-15)* [S versio][87].

When the prophet asks the angel who accompanies him and serves as his guide about these songs[88] the answer is that they are to honour God and his son, who are at a higher level. Thus the journey of Isaiah through the seven heavens continues,

> «*Et iterum elevavit me in quartum caelum. [...] Et ibi iterum vidi thronum et dextros et sinistro angelos et hi iterum cantabant. Et gloria et cantus angelorum (dextrorum) major erat eorum a sinistris [...]. Et ascendi in quintum caelum. Et ibi iterum vidi angelos innumerabiles, et gloria eorum et canticum gloriosius quarto caelo»* (*Ascensio Jesaiae,* 7, 27-36) [S versio].
>
> «*Et assumpsit me in sextum caelum, et thronus illic jam non erat nec dextri nec sinistri angeli, sed omnes habebant unam speciem et canticum eorum aequale. Et datum est mihi ut et ego canerem cum eis et angelus qui erat mecum [...] fuimus sicut gloria eorum [...] erat una [...]. Cantaban sed non tali qualem habebant in quinto caelo, sed alia voce et lumen magnum erat»* (*Ascensio Jesaiae,* 8, 16-20) [S versio].

On arrival at the seventh heaven the blessed, the Archangel Michael[89] and the prophet himself join in singing, though to do this the prophet has to transform himself to become angel-like:

---

[85] Díez Macho, A. dir., *Apócrifos del Antiguo Testamento,* vol. 1, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1984op. cit., p. 259.
[86] Charles, R. H., *The ascension of Isaiah,* Adam and Charles Black, London, 1900, p. 45.
[87] R. H. Charles considers 3 Latin versions L1, L^{2} and S, the last of which is cited here. All of them have musical references with S being the richest in them.
[88] *«Cui canticum istud missum est?»* (*Ascensio Jesaiae,* 7, 16) [S versio].

> *«Et appropinquaveruntad eum omnes justi et adoraverunt eum cantantes una voce [...]. Et tunc Michael appropinquavit et adoravit et cum eo omnes angeli adoraverunt et cantaverunt. Et transfiguravi me iterum et fuit sicut angelus. Tunc dixit angelus qui me ducebat: Hunc adora et canta; Et adoravi eum et cantavi»* (*Ascensio Jesaiae*, 9, 28-31) [S versio].

The recipients of this musical adoration are the Great Glory (9, 37; 10, 16; 11, 32), the Father of the Lord (10, 2), the Lord and his most beloved son (7, 17) and the angel of the Holy Spirit (9, 35-36). In turn, the Lord and the Holy Spirit adore the Father (9, 40), a way of expressing the mystery of het Most Holy Trinity before the Council of Nicaea[90]. A similar work is the *Apocalypse of Abraham* (1st-2nd century)[91], which is also of great interest to our subject of study. This time, the patriarch Abraham is guided by the angel Joel, whom he calls «The Singer of the Eternal One» (*Apocalypse of Abraham* II 12)[92]. In his ascension to heaven, Abraham beholds the seraphim of fire that incessantly praise God with words that cannot be understood by mortals. Joel teaches him to sing them, but for this Abraham must, once again, transmute himself and leave behind his human nature for a moment. Once converted, Joel and Abraham sing again and again the sacred words until finally the throne of God appears with the cherubim and the Four Living Creatures singing the same song (*Apocalypse of Abraham* II 17-18). The Old Testament pseudepigraph called the *Secrets of Enoch* or *Slavonic Enoch*, whose origin and dating has been much discussed[93], is worth mentioning here. Though Hammerstein places it in the 2nd century[94], the most plausible hypothesis is that it is a Slavic translation dated around the 9th century from a Greek original from the 5th-6th centuries which appeared in the Alexandrian Judeo-Christian world. Points of contact have been observed with the gnosticism and cosmogonism of Philo of Alexandria, which would explain the presence of the musician angels in the original text. Even so, probably only a third of the mentions of angelic music have a Hellenistic origin, while the rest would be interpolations made in the medieval translation. A strong influence has also been noted from the monastic environment of Byzantium, so the *Slavic Enoch* may be retaking the same ideas about angelic music as those that Pseudo-Dionysius the

[89] There is no doubt that the Archangel Gabriel also sings as his musical activity is later repeated: *«Et cum eis Michael et angeli omnes adoraverunt et cantaverunt»* (*Ascensio Jesaiae*, 9, 27) [S versio].
[90] Díez Macho, A. dir., *Apócrifos del Antiguo Testamento*, vol. 1, op. cit., p. 263.
[91] The translation consulted is Box, G. H., *The Apocalypse of Abraham*, Society for promoting Christian knowledge, The Macmillan Company, New York, 1918, p. 16.
[92] Box, G. H., op. cit., p. 50.
[93] See Santos Otero, A. de, «Ciclo de Henoc» en Díez Macho, A. dir., *Apócrifos del Antiguo Testamento*, vol. 4, op. cit., pp. 151-154 y 156.
[94] Hammerstein, R., *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, op. cit., p. 18.

Areopagite –who will be discussed later –collected in his *Celestial Hierarchy* (5th-6th centuries). This Apocrypha contains numerous references to angelic music with a clear cosmological sense. All of these insist on the proximity of the singing angels to the divinity they serve. In the presence of the face of God they sing soft melodies but the large wind instruments also appear (Sl. Enoch 18, 9)[95]. Thus, the text shows that the cultural traditions of the harmony of the spheres and music as a sign of military power had already become mixed at an early stage. It is said that the «there are three hundred angels very glorious, who keep the garden, and with never ceasing voices and blessed singing, they serve the Lord every day» (Sl. Enoch 8, 8)[96]. Mention is made of which, according to their rank, approach to the heavenly throne of God «singing songs with low and gentle voices, and gloriously serving Him» (Sl. Enoch 20, 1-4)[97]; and the troops of great archangels who «being as one voice and singing with one voice; and it is not possible to describe their singing, and they rejoice before the Lord at His footstool» (Sl. Enoch 29, 6)[98]. Particularly beautiful is God's own account of the creation of the earthly Paradise:

> «I made for him [Adam] the heavens open that he should perceive the angels singing song of triumph. And there was light without any darkness continually in Paradise» (Sl. Enoch 11, 72)[99].

This Apocrypha even contains a reference to the instrumental music of the angels, which is really exceptional given that until at least the 13th century practically all the angelic music that appears in literature and the visual arts is sung,

> «In the middle of heavens I saw an armed host serving the Lord with cymbals, and organs, and unceasing voice. I was delighted at hearing it. And noble and continuous and varied singing, which it is not possible to describe. And so wonderful and strange is the singing of this angels that it amazes very mind» (Sl. Enoch 17, 1, A versio)[100].

[95] It refers here to the Grigori: angelic warriors who mostly supported Satanail and have been condemned for that: «And they listened to my rebuke. And they stood in the four orders in this heaven, and lo! As I was standing with these men, four trumpets resounded together with a loud voice, and the Grigori sang with one voice, and their voices went forth before the Lord with sadness and tenderness». English translation took from Charles, R, H. ed., *The Book of the Secrets of Enoch*, Clarendon Press, Oxford, 1896, p. 23.
[96] Ibid., p. 8.
[97] Ibid., pp. 25-26.
[98] Ibid., p. 24.
[99] Ibid., p. 44.
[100] Ibid., p. 20.

2.5. The appearance of the musician angel in Christian liturgy

Having looked at the main apocryphal sources in the Old Testament on angelic music, it is time to move to the liturgical sphere. One of the earliest preserved pieces of evidence is to be found in the so-called *Constitutiones Apostolorum* (late 4th century), a canonical-liturgical document whose origin is likely to be found in Syria. In the seventh book, an adaptation of the Judeo-Christian *Didache* of Syrian origin (2nd century)[101], the angelic hierarchies that accompany God are already mentioned and the song activity of seraphim and cherubim stands out, all this is related to the celestial carriage

> «And the radiant army of angels and wise spirits tell Phelmuni[102] 'There is only one God.' And the holy Seraphim together with the six-winged Cherubim singing the victory ode to you cry out with never-ceasint voices, 'Holy, holy, holy Lord of hosts[103], heaven and earth are full of your glory.' And the other multitudes of orders: angels, archangels, thrones, dominions, rulers, authorities, powers, cry out and say, 'Blessed is the glory of the Lord from his place.' But Israel, your earthly assembly of nations, competing day and night with the powers of heaven sings with full heart and willing soul, 'The chariot of God is ten thousand-fold thousands of flourishing ones [angels]. The Lord is among them on Sinai, in his holy place» (*Constitutiones Apostolorum* 7, 35, 3-4)[104].

The acclamation sung by the seraphim here is the "holy" triple or *Trisagion.* Its origin is to be found in the book of Isaiah (Is 6, 3), and it also appears in various apocryphal texts (Enoch (Eth) 39, 12[105]; Ap Mo 43; *Testamentum Adami* I, 4; *Testamentum Adami* IV, 8; *Testamentum Abrahami* 20, 12 [A Recensio]); it was taken up several times by the Fathers of the Eastern Church in their defence of the mystery of the Holy Trinity, a concept that appeared in a covert way in the *Ascension of Isaiah.* Athanasius of Alexandria (ca. 293-273) attributes this praise not only to the seraphim but also to the

[101] Fernández Rodríguez, P., *Historia de la liturgia de las Horas,* Centre de Pastoral Litúrgica, Barcelona, 2002, p. 59.
[102] Transliteration of the Hebrew "There is one Holy One". The expression *Phelmuni* has not been translated here as it is believed that readers of the *Constitutiones* were not familiar with its true meaning. Fiensy, D., *Prayers allegad to be jewish. An examination of the 'Constitutiones Apostolorum',* Brown Judaic Studies, n. 65, Scholar Press, Chico, California, 1985, p. 67
[103] Literally «Sabaoth», usually translated as «Lord of hosts », as in Is 6, 3.
[104] Translation into English from the original Greek Fiensy, D., op. cit., pp. 67 and 69. The text in brackets is by the authors.
[105] In the Book of Enoch the Ethiopian or 1 Enoch there is only one reference to the Trisagion: «Those who not sleep bless Thee, they stand before Thy glory and bless, praise and extol, saying: 'Holy, Holy, Holy, is the Lord of Spirits, he filleth the earth with spirits». English translation by Charles, R. H., *The Book of Enoch or 1 Enoch,* Clarendon Press, Oxford, 1912, p. 76. The Book of Enoch is usually dated by the 2nd century BC or even earlier. See Díez Macho, A. dir., *Apócrifos del Antiguo Testamento,* vol. 4, op. cit, p. 21.

cherubs, and associates it with the mystery of the Trinity (Ath.Al., *In Illud Omnia mihi tradita sunt*, 6; PG XXV, Col. 218-220). In his comments on the biblical passage *angeli parvulorum vident semper faciem Patris mei qui est in coelis* (Mt 18, 10), Cyril of Jerusalem (ca. 315-386) mentions how the nine orders of angels contemplate the Father, the Son And the Holy Spirit in heaven (Cyr. H., Catech, 6, 6, PG XXXIII, col. 546-547). But it is likely to have been in Syria where the acclamation of the seraphim finally acquires a musical character. Thus, in one of the *Hymns about Paradise* of Ephrem of Syria (303 - 373), the Trisagion already appears as the praise of these spiritual beings towards God, an angelic praise that in another of his hymns becomes music:

> «[…] from the midst of Paradise,
> there came a sudden thunderous sound,
> and, like the blare of trumpets
> in some camp,
> a voice crying 'holy'
> thrice over.
> Thus I knew that the divinity
> received prise in Paradise;
> I had supposed it was empty,
> but I learn otherwise form the thunderous sound»
> (Ephr.Syr. Hymns on Paradise,5, 11)[106].

> «To the voices of celestial beings,
> to the melody of the spiritual,
> to the seraphs with their chants,
> to the cherubim with their wings,
> to all their lovely music,
> there is no comparition here below
> There delight is in
> the praise which they render,
> each one receiving
> rich sustante through his lyre
> Make us worthy to tak delight, along with them,
> In cries so 'Hosanna'»
> (Ephr.Syr. Hymns on Paradise, 14, 9)[107].

At that time the *Trisagion* must also have been well inserted in the Divine Liturgy since it appears in the so-called Jacobite Liturgy, Syrian in origin and considered to be the oldest. According to the liturgical text preserved, during the transfer to the altar of bread

[106] Brock, S. P. trans., *Saint Ephrem Hymns on Paradise,* St Vladimir's Seminary Press, Crestwood, New York, 1990, p. 106.
[107] Ibid., pp. 178-179.

and wine to initiate the mystery of the Consecration, the choir sings the Cherubic Hymn with these words:

> «Let us, who mystically represent the Cherubim and sing the thrice-holy hymn to the quickering TRINITY, lay by at this time all wordly cares, that we may receive the King of Glory, invisibly attended by the angelic orders. Alleluia» (*Divine S, James Liturgy*)[108].

It also mentions that the seraphim eternally sing the hymn to the divine majesty «singing with a loud voice», after which the choir repeated the verse of the Book of Isaiah[109]. The Liturgies of St. Mark, St. Basil, and St. John Chrysostom are also very similar in these respects[110]. St. John Chrysostom himself (ca. 347-407) explains in one of his homilies that the angels sing the Trisagion around the altar of God, just as the faithful do in the ecclesiastical office. The earthly liturgy thus became a pale reflection of that eternally celebrated in the heavens around the altar of God

> *«Nam antea quidem in caelis tantum hymnus iste canebatur: postquam autem in terram venire dignatus est Dominus, hunc etiam concentum ad nos detulit. Propterea quoque magnus hic Pontifex cum juxta sacram hanc mensam constiterit […]nos ad hanc faustam acclamationem invitat, […] ubi prius Cherubim nominavit, et Seraphim mentionem fecit [..] qui nobiscum choros agitat, mentem nostra a terra subducit […]: Una cum Seraphim canis, Una cum Seraphim sta, [...] cum illis regium solium circumvola»* (Chrys., Hom. 6, 6; PG LVI, col. 138).

The Eastern ecclesiastical officers not only introduced the figure of the angels in the liturgy and related them to the songs of the religious service, but also must have impelled, directly or indirectly, the idea of angelic music. Hammerstein already observed this musical parallelism between earthly liturgy and celestial liturgy, and attributed key importance to it in explaining the figure of the musician angel, even greater than the numerical considerations appropriate for the music of the quadrivium or the notion of harmony of the spheres[111] as he dedicates a whole chapter to this relationship[112]. In its opening pages it contains the exhortations of the Fathers of the Eastern Church to praise God in the liturgy as the angels do in the heavens and names,

[108] Neale, J. M. trans., *The liturgies of SS. Mark, James, Clement, Chrysostom and Basil, and the Church of Malabar,* J.T Hayes, London, 1869, p. 38.
[109] Ibid., p. 48.
[110] For *Saint Mark Liturgy,* see ibid., pp. 10 y 21. For *Saint Basil Liturgy,* see ibid., pp. 130-131. For *Saint John Chrysostom Liturgy,* see ibid., pp. 105 y 113.
[111] Hammerstein, R., *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters* op. cit., p. 10.
[112] Hammerstein, R., «Himmlische und irdische Liturgie», in ibid., pp. 31-52.

among others, Clement of Alexandria, St. John Chrysostom and Gregory Nazianzen. However, it is again difficult to categorically state that these texts explicitly refer to the musical activity of the angels, even though the translations handled by the scholar make them seem so. Furthermore, there are two new difficulties in interpreting these fragments. In the first place, we often speak of hymns, poetic-religious compositions that at first seem destined for singing. However, we cannot be certain that the hymns of the early Church had a melody given that they could also have been rhythmically recited as psalmody. A later author, St. Isidore of Seville (6th-7th century), seems to reflect the musical opinion of the early Church. According to Isidore, a modest vocal flexion was preferred, closer to recitation than to singing to avoid any kind of sensual pleasure and to focus only on the Christian message (eccl. off. 1, 4, 2; PL LXXXIII, col. 742-743)[113]. Regarding this ambivalent attitude towards the introduction of music in the liturgy we can also refer to the testimony of St. Augustine (Conf. 10, 33), also quoted here by Isidore. Secondly, the first Fathers of the Church conceived the angelic hosts arranged in choirs. The word χοροʃ / *choir* can cause rivers of ink to flow. Hammerstein points out that, in the Greco-Roman world, this term is often used to refer to dance and song without distinction[114], for, as Plato indicates, there was no clear separation between the two arts (Pl. *L.* 2, 654b)[115]. However, in the case of angels, the arrangement in choirs refers to a circular distribution that has its referent in the cosmic conceptions of the ancient world. Therefore, we cannot be certain that whenever you speak of celestial choirs you are speaking of music. It is quite possible that this musical sense would vary from author to author. It is therefore important to turn to the original text or, at least, to its Latin translation, which is what has been done here. The authors quoted by Hammerstein who mention the angelic hymns, as well as the term choir and its derivatives are: Gregory Nazianzen[116], Clement of Alexandria[117], Basil of Caesarea and

[113] *«Primitiva autem Ecclesia ita psallebat, ut modico flexu vocis faceret resonare psallentem, ita ut pronuntianti vicinios esset quam canenti. Propter carnales autem in Ecclesia, non propter spriritуales consuetudo cantanti est instituta, ut qui verbis non compunguntur, suavitate modulaminis moveantur. Sic namque et beatissimus Agostinus, in libro Confessionum suarum (Libr. X, c. 33), consuetudinem canendi approbat in Ecclesia, ut per oblectamentum, inquit, aurium infimur animus ad pietatis exsurgat. Nam in ipsis sanctis dictis religiosus et ardentius moventur animi nostri ad flammam pietatis, cum cantatus, quam si non canentur. Omnes enim affectum nostri, pro sonorum diversitate vel novitate, nescio qua occulta familiaritate excitantur magis, cum suavi et artificiosa voce cantatur»*

[114] Hammerstein, R., *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters* op. cit., p. 28.

[115] Plato defines the choral art as the sum of singing and dance, but sometimes also speaks of instrumental music, specifically the lyre and lyre (*Lg.* 7, 812b-d; *R.* 3, 399d;).

[116] Regarding the Nativity of Christ, the theologian conceives an earthly and celestial celebration: *«Cum pastoribus Deum laudibus celebra; cum angelis choros ducito. Sit coelestim et terrenarum virtutum communis celebritas»* (Gr.Naz., Orationes 38 *In Teophania*, 17; PG XXXVI, col. 331).

John Chrysostom. The following are texts where the possible existence of music is much more explicit through terms and expressions such as *consonantia, harmonia* and the forms derived from the verbs *căno, canto, decanto y concino*[118] are :

> *«[...] aut chorus in consonantia, nisi chorum praefectus temperet harmonia. Qui possent dicere seraphim, Sanctus, sanctus, sanctus, nisi docti per Spiritum, quoties pium fuerit hujus glorificationis verba canere? Sive igitus laudant Deum omnes angeli ejus ac omnes virtutes eius [...] Itaque tota illa supercoelestis est ineffabilis harmonia, tum in cultu Dei, tum in ultramundarum virtutum inter ipsas consonantia nequaquam servari posset, nisi praesset Spritus»* (Basil. *Spir*. 16; PG XXXII, col. 139).

> *«Quid vero ? hymni non sunt caelestes ? annon quae apud superos canunt chori Virtutum incorporearum, ea nos quoque qui infra sumus canimus illis consonantia? [...] Caelestis enim est Ecclesia, et nihil aliud quam caelum»* (Chrys. *In Epistolam ad Hebraeos* 8, Hom. 14, 1; PG LXIII, 113, col. 111-112).

The aforementioned fragment by St. John Chrysostom (Chrys., Hom. 6, 6, P.G. LVI, col. 138) should also be mentioned here. The writings of these authors reveal that they knew and used other more explicit terms to name musical activity, both singing and instrumental interpretation. There are, therefore, two possibilities: the first would be that when thinking of angels they did not conceive of musical activity beyond the circular arrangement of the choir. The second, much more plausible, is that there was a certain caution in describing that potential musical activity. The last thing the theologians of the primitive Church wanted was for Christian ceremonial whether angelic or terrestrial to be confused with rites and pagan festivals where music was common. The Church's continuing criticism of these activities is evidence of the survival of these religious and festive practices[119]. In their condemnation, the Fathers of the Church strove to proclaim a different liturgy, in which what was really important was praising God. *Cohortatio ad gentes* by Clement of Alexandria (2nd-3rd centuries) is a good example of this in which the music of the pagan bacchanals is contrasted with a sober choir formed by the psalms of the maidens, the praises of the angels and the words of the prophets:

> *«In eo autem bacchantur, haud quidem fulmine ictae Semeles sorores, Maenades, impura visceratione initiatae; sed De filiae, pulcherrime agnae, qua veneranda*

[117] *«Tum circa eum, qui ortus et interitus immnuis solusque verus Deus est, una cum angelis, hymnum nobiscum canente Deo Verbo, chorum duces»* (cohort. 12; PG VIII, col. 242).
[118] Sing, celebrate, praise, announce.
[119] See the role of music in pagan and Christian worship in ancient times in Quasten, J., *Music & worship in pagan & Christian Antiquity*, Washington, National Association of Pastoral Musicians, 1983.

> *Verbi orgia concelebrant, sobrium instaurantes chorum. Chorum agunt viri justitia praecellentes. Canticum est hymnus regi totius rerum universatis sacer. Psallunt puellae, collaudant angeli, propheta loquuntur; editur musicae sonus, cursu thiasum persequuntur; qui vocati sunt, desiderio recipiendi Patrem festinat*» (cohort. 12; PG VIII, col. 239).

Returning to the celebration of the Mass, not only the Eastern Divine Liturgy was associated with the angels. Other songs such as Sanctus, Gloria, Kyrie and Hallelujah were also, sooner or later, related to angelic music[120]. Of particular note is the Hallelujah, which already appears in the Apocalypse in the mouths of the heavenly multitudes who acclaim God (Rev 19). By the 3rd century, St. Augustine endowed this acclamation with the character of a song and related it to the promise of the heavenly Jerusalem, and although the angels do not appear in the biblical passage, it is expressed like this *«Quoniam placuit Domino Deo nostro [...] illi cantaremus Alleluia [...] O felix Alleluia in coelo, ubi templum Dei angeli sunt! Ibi enim concordia summa laudantium, ubi est exultatio secura cantantium»* (Serm. de Temp. 256, 1; PL XXXVIII, col. 1190). Later, St. Isidore of Seville explains the parts and songs of the Mass in his *De ecclesiasticis officiis*, relating some with the angels. According to Isidore, the earliest antiphons were composed by the Greeks, alternating two choirs in the same way in which the biblical seraphim acclaim God by responding to each other without end (eccl. off. 1, 7; PL LXXXIII, col. 741)[121]. And of the Hallelujah Isidore states, *«Laudes, hoc est, Alleluia canere, canticum est [...] de cujus mysterio Joannes in Apocalypsi refert Spiritu revelante vidisse, et audisse vocem caelestis exercitus angelorum [...] Alleluia cantatur pro significatione futurae resurrectionis et laetititae»* (eccl. off. 1, 13; PL LXXXIII, col. 750-751).

2.6. The contribution of the Apocryphal Gospels

Thus everything seems to indicate that by the 3rd and 4th centuries the idea of angelic song was already in the air in some of the more official sectors of the early Church. But it is not the writings of the early theologians which were responsible for its dissemination. The richest texts in this respect and certainly those that subsequently had the greatest influence on literature and the visual arts had not yet appeared on the scene

[120] See Hammerstein R., *Die musik der Engel*, op. cit., pp. 36-44.
[121] *«Antiphonas Graeci primi composuerunt duobus choris alternatium concinentibus, quasi duo Seraphim, duoque Testamenta invicem sibi conclamatia (Isai. VI)»*.

–I refer to the so-called Apocryphal Gospels. Many of them must have been produced in the East between the end of the 2nd century and the 4th century[122]. The appearance of angels who comfort and help the sacred personages so that the plan of divine salvation follows its natural course is constant. When angels appear before mortals, they do so as part of a spectacle for the senses which may include supernatural radiance, exquisite perfumes and, indeed, celestial music. Angels become celestial singers at key moments in the history of human salvation, perhaps to bear witness to the presence of the divinity in such events. The old ideas on the cosmic harmony of the spheres and the new ideas on the parallelism between terrestrial and celestial liturgy can be glimpsed in the angelic chants. These singing angels can be found at the Annunciation (*The Armenian Gospel of the Infancy* 5, 11), the birth of Christ (Ps. Mt. 13, 6), Christ's decent into limbo (*Questions of Bartholomew* 1, 23) and on a great number of occasions in Mary's passing (*Liber Requiei,* 135; *Transitus Mariae,* 17; *John the Theologian,* 44; *John the Theologian,* 48-49; *Book by John, Archbishop of Thessalonica,* 3; *Book by John, Archbishop of Thessalonica,* 5; *Book by John, Archbishop of Thessalonica,* 12-13; *Narrative of Pseudo-Joseph of Arimathea,* 11-12).

They even appear in a secondary story such as the narration of the death of Saint Joseph (*History of Joseph the Carpenter* 23, 1-4). Those that relate the Dormition and Assumption of the soul of the Virgin seem to be the earliest[123], which shows that from earliest times, the theme of the angelic escort of the soul was enriched with musical elements, as has already been observed in the (*Testamenti Abrahami* 20, 12 [A Recensio]). *Liber Requiei* (ca. 3rd century) points out that after the death of the Virgin and in the presence of Christ, who was there, a multitude of angels appeared, each on a throne. These brought another throne for Mary, where she sat, and was raised to the third heaven in Paradise, while around her ten thousand angels and three virgins sang:

> *«Et post haec verba vertit Dominus noster faciem suam ad seraphim cui duae alae, et innuit ei; et duo verba reliquit seraphim quae nemo potest scire. Et tunc venit numerosa congregatio angelorum cum strato puro et adornato, et non erat*

[122] According to Aurelio de Santos Otero, most of the Apocryphal Gospels date, in their primitive nucleus, from the 4th century. However, the subsequent translations and re-elaborations can be placed in the 5th, 6th and 9th centuries. Santos Otero, A. de ed., *Los evangelios apócrifos,* Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1996, p. 8.

[123] I am grateful to José María Salvador for having shared these literary sources with me, by way of the article Salvador González, J. M. and Perpiñá García, C., «'Exaltata super choros angelorum'. Musical elements in the iconography of The Coronation or the Virgin in the Italian Trecento painting», *Music in Art,* 39, pp. 61-86. The literary sources cited have been taken from Álvarez Campos, S. ed., *Corpus Marianum Patristicum,* Burgos, Ediciones Aldecoa, 1970-1981, 7 vols.

> *terminus gloriae eius. Et myriades angelorum circa illum, unusquisque in throno suo. Et tunc dixerunt nobis: 'Ite in terram et praedicate quaecumque vidistis'. Et attulerunt alium thronum pro Maria, et erant circa illam decem milia angelorum et tres virgines. Et sedit illa et ivit in paradisum et in tertio coelo steterunt ibi dum cantabant»* (*Liber Requiei,* 135).

Transitus Mariae or *Transitus B,* credited to Melito of Sardis, better known as Pseudo-Melito of Sardis (4th century) dates from only a century later. According to this, after the death of Mary, Christ kissed her, delivered her to the archangel Michael and she was raised in a cloud of angels, followed by her son who was received in heaven by the songs of the angels,

> *«Elevans eam Dominus osculatus est eam, tradidit eam Michaëli archangelo, et elevata est coram Domino in nube cum angelis. Et dixit apostolis Dominus: 'Accedite ad me in nube'. Et cum accessissent, osculatus est eos dicens: 'Pacem meam do vobis, pacem meam relinquo vobis; quoniam ego vobiscum sum omnibus diebus usque ad consummationem saeculi'. Et haec dicens Dominus, cum canentibus angelis et matre sua receptus est in paradiso»* (*Transitus Mariae,* 17).

The Account of St. John the Theologian, better known as Pseudo-John the Theologian dates from the 4th century or earlier[124]; the Dormition of the Virgin is told as follows,

> «'The time has come to begin the singing of the hymn'. And Peter having begun the singing of the hymn, all the powers of the heavens responded with the Halleluiah. And then the face of the mother of the Lord shone brighter than the light [...]. And the Lord stretched forth His undefiled hands, and received her holy and blameless soul» (Pseudo-John the Theologian, 44)[125].

However, if we compare the translation of this last fragment with the original[126] Greek text, some of the musical references are actually translations of forms derived from the noun ὕμνος –hymn – and the verb νειμνειν –to sing hymns. As already stated above, these hymns could be sung, but also merely recited, so this may not be enough to be certain of the angels' status as singers. The same is true of the rest of the Apocryphal Assumptionists named above. In Latin we find the same problem. For example, the Pseudo-Matthew (mid-6th century)[127], one of the Apocryphal Gospels on the Nativity of

[124] Santos Otero, A. de ed.., *Los evangelios apócrifos,* op. cit., p. 574.
[125] Ibid., p. 596. The English translation has been done by the author of the thesis
[126] Santos Otero edition has been consulted (pp. 576-600), which takes its text from the critical edition edited by Tischendorf, C., *Apocalypses Apocryphae,* Lipsiae, 1886, pp. 95-112.
[127] Santos Otero, A. de ed.., *Los evangelios apócrifos,* op. cit., p. 171.

Christ, takes up the episode of the Announcement to the shepherds according to the Gospel of Luke (Lk 2: 13-14) as follows :

> «And some shepherds also affirmed that they had seen angels singing a hymn at midnight praising and blessing the God of heaven» (Ps. Mt. 13, 6)[128].

A certain caution is therefore appropriate in interpreting these words as angelic music. However, fragments like this would be readily interpreted from a musical perspective, so it is necessary to quote them here. The analysis of the Apocryphal Gospels is key for any study of the musician angel from the perspective of cultural history and its reflection in the visual arts. Their influence is especially visible in the inclusion of the musician angel in the different iconographic subjects of the evangelical narration and in the conceptual image of the Virgin Mary and Christ child. In view of this, they are used as a primary source for the historical-artistic discourse to be developed throughout this thesis.

2.7. Musical elements in the hierarchy of angels

Parallel to the liturgical, patristic and apocryphal dimension, a tendency to order and place the multitudes of angels in a hierarchy is observed in the creation of the different angelic hierarchies arranged, as we have seen, in a circular or choir form. Some of them can be seen in the Judeo-Christian and Gnostic apocryphal accounts of the journey of a patriarch or prophet through the heavens – *The Ascension of Isaiah , The Apocalypse of Abraham, The Testament of Levi, The Testament of Abraham, The Book of the Secrets of Enoch* and the *Testament of Adam*[129], among others. There already appear seven hierarchies of angels as well as the Cherubim and Seraphim (*Constitutiones Apostolorum* 7, 35, 3) in the *Constitutiones Apostolorum.* The early fathers of the Church are also involved here. To give but one example, Cyril of Jerusalem clearly mentions the nine orders of angels (Cyr.H., Catech. 6, 6; PG XXXIII, col. 546-547). This interest would give rise to the first treatises on angels and angelology, *Celestial Hierarchy* by Pseudo-Dionysius the Areopagite (4^{th}-5^{th} centuries) being one of the

[128] English translation by Elliot, J. K., The Apocryphal New Testament, Clarendon Press, Oxford, 2005, p. 94.

[129] The *Testament of Adam* contains an *Angelology* which mentions the nine orders of angels, and thus it was long thought to come from the *Celestial Hierarchy* by Pseudo-Dionysius. However, it is currently believed that although later than the rest of the Apocrypha, it belongs to the Syriac tradition. Díez Macho, A. dir., *Apócrifos del Antiguo Testamento,* vol. 5, op. cit., p. 414.

oldest works preserved. As its name implies, it refers to the angels and their classification according to their greater or lesser closeness to God and establishes three hierarchies, each one conformed by three orders of angels –perhaps a new allusion to the Trinity?– again adding up to a total of 9 choirs. The pseudo-Dionysius conceives the angels in a scheme of concentric circles that move eternally around God (Dion.Ar. *CH* 7, 4; PG III, col. 212a)[130]. Here divine will and wisdom are transmitted from the most important orders to the least as if they were light. Angelic music, always sung, also has a place in this scheme; it acquires an important role and is described as «these most sublime hymns of the supercelestial Intelligences» (*CH* 7, 4; PG III, col. 212a)[131]. Indeed he himself expresses a desire to sing a hymn of praise (*CH* 4, 1; PG III, col. 168b)[132] in his honour and in this regard confesses to having written a book called *Divine Hymns* (*CH* 7, 4; PG III, col. 212b)[133] which, had it not been lost, would have shown us Pseudo-Dionysius ideas on angelic music and its relation to the liturgy. As a basis for his theory, the author takes up the canonical biblical texts, both of the New (Luke 2, 13-14) and of the Old Testament (Ez 1, 24, Ez 10, 5, Is 6, 3) in which there is a description of the celestial beings, now turned into hymns. It also adds the dual function of these songs. First, they are an expression of eternal praise to God, and they also function as a channel of communication of divine science, either between the angels themselves (*CH* 10, 2, PG III, col. 273b)[134] or between angels and humanity:

> «[…] and with him a multitude of the heavenly host gave forth to all the dwellers upon earth our often-sung hymn of adoring praise» (*CH* 4, 4; PG III, 181b)[135].
>
> «Wherefore theology has given those on earth its hymns or praise in which is divinely shown forth the great excellence of its sublime illumination. For some of that choir (to use material terms) cry out as with a voice like the sound of many waters, 'Blessed is the Glory of the Lord from His Place'; others cry aloud that most renowned and sacred hymn of highest praise to God, 'Holy, holy, holy, Lord

[130] «In perpetual purity they encompass His eternal Knowledge in that most high and eternal angelic dance». Spanish translation by Martín, Teodoro H. ed., *Obras completas del pseudo Dionisio Areopagita*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1990, p. 151. All English translation of Pseudo-Dionysius' *Celestial Hierarchy* in this chapter have been done by the author of the thesis.
[131] Ibid., p. 152.
[132] Ibid., p. 136.
[133] «Now we have already expounded to the best of our ability in the treatise on Divine Hymns these most sublime hymns of the supercelestial Intelligences, and have sufficiently dealt with them there» Ibid., p. 152.
[134] «[…] the Scriptures say that the most divine Seraphim cry one to another, by which, as I think, it is clear that the first impart to the second their knowledge of divine things» Ibid., op. cit., p. 152.
[135] Ibid., p. 140.

> God of Sabaoth, the whole earth is full of Thy Glory!» (*CH* 7, 4; PG III, col. 212a- 212b)[136].
>
> «Moreover, he also learned that divine and most glorious song of praise; for the Angel who fashioned the vision gave, as far as possible, his own holy knowledge to the prophet» (*CH* 13, 4; PG III, col. 305a)[137].

It is clear that Pseudo-Dionysius took many of the ideas about the angelic hierarchies and the cosmic ordination that existed in his time, and ordered, systematized and justified them through the sacred scriptures. In this way the angelic songs become a privileged instrument of divine praise, perhaps due to the importance of the hymns in the Byzantine liturgy. However, caution is again appropriate when interpreting the musical meaning of the anonymous Byzantine author's words. Meyer-Baer has pointed out that Pseudo-Dionysius does not use the verb ψαλμειν the one most commonly used to refer to singing, but rather ὕμνειν, meaning "to perform hymns"[138]. This detail might cast doubt on the singing activity of the angels of the *Celestial Hierarchy*. Again, the key is whether or not the liturgical hymns of the early Eastern Church were actually sung. In favour of this idea we have the testimony of St. John Chrysostom and his description of the Seraphic Trisagion (Hom. 6, 6; PG LVI, col. 138). Moreover, it seems that Pseudo-Dionysius also thought of the earthly liturgy in describing the ceremonial of the heavens, for «our own hierarchy will, as far as possible, be assimilated to it and will, in very deed, show forth, as in images, the angelic beauty; receiving its form from them, and being uplifted by them to the superessential Source of every Hierarchy» (*CH* 8, 2, PG III, col. 241c-241d)[139]. In any case, the only music that would appear in the *Celestial Hierarchy* would be of an exclusively vocal nature. The pseudo Dionysius only mentions instruments in the chapter devoted to the images of symbolic representation of the angels in the sacred scriptures, a series of suggestive metaphors of the marvels that escape our knowledge (*CH* 2, 1; PG III, col. 140a-140b)[140]. To do this he uses the ambiguous term οργανα a generic word that is normally translated into Latin as *musical instruments*, although that is not the case here. These instruments are interpreted as «[...] the divine judgment upon ourselves; for some are figures of His corrective discipline of avenging justice, others of freedom, from difficulties, or the

[136] Ibid., pp. 151-152.
[137] Ibid., p. 173.
[138] Meyer-Baer, K., *Music of the Spheres and the Dance of Death: Studies in Musical Iconology*, op. cit., p. 39.
[139] Martín, Teodoro H. ed., p. 156.
[140] Ibid., p. 125.

perfection of disciplinary instruction, or the restoration to our first happiness, while others signify the addition of other gifts, great or small, sensible or intelligible» (CH 15, 5; PG III, col. 333c)[141]. This chapter explains, furthermore, that the sense of hearing means «participation in and conscious gnostic receptivity to divine inspiration» (*CH* 15, 3; PG III, col. 329a)[142], something that once more may lead us to doubt the singing activity of the angels.

Nevertheless, the *Celestial Hierarchy* by Pseudo Dionysius can be said to have begun to exert its great influence on ecclesiastical thought from the 9th century, when it was translated into Latin by John Scotus Eriugena (ca. 810 - ca. 877). John the Irishman, who became director of the Palatine school at the court of the Carolingian monarchy, must have been particularly interested in the subject of music as his *Comment on Martianus Capella* [143] reveals. Even so, the translation that John Scotus makes of the pseudo Dionysius continues to use the term *hymnus* and its derivatives[144]. Fortunately, we also have a *Comment on the Celestial Hierarchy* that allows us to see, beyond any doubt, that for Eriugena a hymn was a song of praise,

> *«Ιμνῳδια autem compositum nomen est ab υμνων et ῳδη, hoc est, a laude et cantu. Ιμνῳδια enim est laus cum cantu»* (Ioannes Scotus Erigena, *Super Ierarchiam Caelestem Sancti Dionysii* 13, 4; PL CXXII, col. 246b).

It is not surprising, therefore, that the later translations of pseudo Dionysius have a clearly musical meaning[145].

[141] Ibid., p. 182.
[142] Ibid., p. 180.
[143] A fragment of this commentary can be read in J., *Armonía de las esferas. Un libro sobre la tradición pitagórica en la música,* Atalanta, Girona, 2009, pp. 143-146.
[144] This can be seen, for example, in the description of the Seraphic Trisagion , *«Alii autem illam valde laudabilem et piissimam reclamant theologiam: 'Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Sabaoth, plena omnis terra gloria ipsius'. Has autem excelsissimas caelestium animorum hymnologias jam quidem in his quae sunt de divinis laudibus, quantum possibile, aperuimus, et dictum est de his in hillis, quantum ad nos, sufficienter»* (Ioannes Scotus Erigena, *Versio operum s. Dionysii- CH* 7, 4; PL CXII, col. 1.053).
[145] For example in the translation of the Patrologia Graeca, the Seraphic Trisagion is told in the following musical terms, *alii vero celeberrimum illud et veneration plenissimum divinae canticum exclamant: 'Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Sabaoth, plena est omnis terra gloria tua'* (*CH* 7, 4; PG III, col. 211).

2.8. Angelic music in the body of music literature

John Scotus was no exception in this regard. Marchetto da Padova quotes Remigius of Auxerre (second half of the 9th century) as the author of the famous *«magnitudo musices capit omne quod vivit, et quod non vivit: hanc concentus*[146] *Angelorum, Archangelorum, Sanctorumque omnium ante conspectum Dei Sanctus sanctus sanctus Dicentes, sine fine decantan»* (Marchetus Padovanis, Lucidarium 1, 2, 66). Although it is true that Remigius was knowledgeable regarding Pythagorean-Platonic ideas (*Musica*, PL CXXXI, col. 931-964c) and keen on the spiritual usefulness of music (*Enarrationum in Psalmos*, PL CXXXI, col. 133-844c), the work from which Marchetto extracted this quotation has been lost, if it ever existed. Fortunately, we have *Musica Disciplina* by Aurelian of Réôme, dating from the mid-ninth century and one of the oldest surviving medieval treatises on music[147]. Here angelic choirs acquire an unmistakable musical character, since *«sine intermissione Domini laudes concinere traditur»* (*Musica Disciplina,* 1; Gerb. I, p. 30). To this end, some ideas that had already appeared in the Eastern Church are taken up, such as taking the liturgical songs –this time made up of antiphons and responsories – to be an imitation of the singing activity of the angels in heaven. In this regard, the *introitos*, which recalls the Cherubic Singing of the Divine Liturgy, *«Et sic tandem laetania finita qua Deus Christusque vocatur ut populo suo misereatur, imitans sacerdos angelum qui gloriam Deo in coelis pacemque in terra hominibus adnunciavit, idem canticum voce intonat salutary»* is worth mentioning here (*Musica Disciplina,* 20, 130; Gerb. I, p. 60). Also worth noting is the description he makes of the *nocturnum officium*, in which the praises of the two Seraphim are evoked by alternating choirs, *Sane nocturnum officium in antiphonis responsoriisque consistit. Antiphona dicitur vox reciproca, eoquod a choris alternatim cantetur. Quia scilicet chorus qui eam coepit ab altero choro, iterum eam cantandam suscipiat, imitans in hoc seraphim»* (*Musica Disciplina,* 20; Gerb. I, p. 60). However, the true novelty of this treatise is that it includes examples of saints and ecclesiastics who, because of their exceptional character, were graced with the sensitive hearing of angelic music in life:

> *«vel ab Ignatio beatissimo martyre traditum suscepit, qui voces angelicas Domino decantantes in caelistibus audivit, eundemque morem suae ecclesiae contradidit;*

[146] From the verb *concĭno:* sing or play together, be in harmony, glorify, celebrate.
[147] Godwin, J., op. cit., p. 133.

atque inde in alias ecclesias eadem laudabilis consuetudo inolevit» (*Musica Disciplina,* 20; Gerb. I, pp. 59-60)[148].

«[…] monachum quendam ex monasterio Sancti Victoris, quod est iuxta Cinnomannorum civitatem, gratia orationis ad basilicam Sancti Archangeli Michahelis pervenisse in Monte Gargano; noctemque ante fores ecclesiae pervigilem ducens, audivit chorum angelorum cantantium responsorium quod in natale apostolorum canitur […]» (*Musica Disciplina,* 20; Gerb. I, pp. 61).

«In civitate, qua Antisiodorensis vocatur, ferunt fuisse valde religiosum presbyteum, qui inter caetera religionis augmenta hoc dibi adsciverat, ut basilicae signo pulsante illico assurgeret, extemploque in ecclesiam properaret. Dum in his & huiusmodi floreret actibus, quadam nocte, cum a propia egrederetur domo, quae parieti haerebat basilicae in honorem Albini martyris, angelorum audivit chorum consona canere voce 'Alleluia cum psalmo CXLVIII [...]» (*Musica Disciplina,* 20; Gerb. I, pp. 61-62).

2.9. The musical theology of Hildergard von Bingen

To sum up, from the 9th century, ideas on celestial harmony and angelic music present in the liturgy and thought of the Eastern Church were transmitted to the West through authors such as John Scotus, Aurelian of Réôme and –if we follow Marchetto – Remigius of Auxerre. We find another reference to angelic music in the anonymous *Instituta patrum so psallendi sive cantandi* (11th century), which states that the Fathers of the Church learned the music used in the liturgy directly from the angels and The Holy Spirit[149]. However, it was a woman, the Benedictine abbess Hildegard von Bingen (1098 - 1179), who would mature these concepts and give rise to a fully musical Christian worldview. Everything indicates that the fact of being a Benedictine nun gave Hildegard access to *the patristic* through the readings taking place during the divine office. And although she never quotes her sources –for her all knowledge came from God and is revealed through the holy men and wise men inspired by the Spirit – she most likely knew the work of St. Augustine, St. Isidore of Seville, and St. John Chrysostom[150], authors who had previously dealt with the harmony of spheres and/or angelic music. Hildegard would not only take these elements, but would construct a

[148] This tradition was already present in the year 540 in Cassiodorus' "Ecclesiastical History" to explain the habit of singing antiphons during the liturgical office : *«Ignatio […] vidit angelorum vissionem quod per antiphonas sancte trinitatis dicebant hymnos»* (CASSIOD. hist. 10, 9).

[149] *«Haec de gremio sanctorum Patrum collegimus; quorum quidam hunc modum cantandi ab Angelis didicerun, alii, Spiritu Sancto rimante in cordibus eorum, per contemplatione perceperunt»* (*Instituta patrum de modo psallendi sive cantandi;* Gerb. I, p. 8).

[150] Carlevaris, A., «Ildegarda e la Patristica», en Burnett, C. y Dronke, P. ed., *Hildegard of Bingen. The context of her thought and her art,* The Warburg Institute. School of Advanced Study of London, London, 1998, pp. 73 y 76.

novel discourse in which divine music is the generative principle of the cosmos and of the human being and the guarantee of his redemption. For Hildegard, the act of singing was much more than a theological concept: it was, above all, a vital experience that regulated the monastic life and enabled the community to participate actively in the History of Salvation[151]. In fact, mentions of music as a link between divine eternity and human history are recurrent throughout her work[152]. In order to understand in greater depth Hildegardian theological-musical thought, one can refer to the letter to the prelates of Mainz in 1178 in which she asked that the prohibition on their monastic community against combining communion and singing in the liturgical office be lifted (*Liber Epistolarum* 47; CXCVII, col. 218c-243b). Hildegard, already very sick and in the last year of her life, presented himself in person to Mainz to recite in person this epistolary commentary considered to be her spiritual testament[153] in which she develops her particular theology of the act of singing. The following is a brief summary. According to Hildegard, the source of all music is God, or more specifically, the Holy Spirit (Col. 220a) and this divine music is expressed through the songs of angels who praise God eternally[154]. Adam, who was created by the Holy Spirit, contained before sin in his voice «all the harmony and softness of musical art» (col. 220c) [155], so that his songs were added to the angelic voices in divine praise (col. 220a). It was the Devil who, envious of the work of God, «plucked man from heavenly harmony and the delights of paradise» (Col. 221a)[156]. After the exile from the earthly Paradise, mankind forgot that music from heaven and only a chosen few, the prophets and the wise, were inspired by the Spirit[157] to, through songs and instruments (col. 220b), remember it and in this way move their fellows to devotion and to long for it (Col. 221b) given that the soul is a symphony (Col. 221c). Since then the work of the saint men and women inspired by the Spirit would have been none other than to try get as close as possible to the celestial harmonies. Therefore, any prelate would have to be very cautious when it came to silencing a community (Col 221a) as doing so might amount to hindering the

[151] Fuentes Bardelli, I. y Ortúzar Escudero, M. J., «Música e historia en Hildergard von Bingen», en *Revista Chilena de Literatura*, 62, 2003, p. 148.
[152] Ibid.
[153] Buisel de Sequeiros, M. D., «La carta de Hildegarda al capítulo de Maguncia y el origen del canto litúrgico de las Horas», en Fraboschi, A. A. ed., *Desde el fulgor de la Luz Viviente… Hildegarda, abadesa de Bingen*, Buenos Aires, Ediciones de la Universidad Católica Argentina, 2007, 85-96.
[154] The same idea can be seen in her musical compositions and *Symphonia «[..] angeli concinunt et in laudibus sonant»* (*Symphonia* 59, 3-4).
[155] *«omnis harmoniae et totius musicae artis suavitas».*
[156] *«hominem a coelesti armonia, et a delicias paradisi extrasit»*.
[157] The Holy Spirit as the main inspiration of divine music for humanity can also be found in other earlier authors such as Remigius of Auxerre (*Enarrationum in Psalmos,* preambula; PL CXXXI, col. 138b).

work of God. In her *Scivias* (completed in 1161), Hildegard describes this divine music through a vision in which she contemplates the nine angelic choruses arranged in a scheme of concentric circles that vividly recall the descriptions of Pseudo-Dionysius:

> *«Sed hae acies omnes ut audis in omni genere musicalium sonorum mirificis modulationibus mirabilia resonant, quae Deus in beatis animabus operatur per quae Deus magnifice glorificant, quia beati spiritus in virtute Dei maxima gaudia inerrabilibus sonis per opera mirabilium illorum in coelestibus proferunt, quae Deus in sanctus suis perficit, per quae ipsi Deum gloriosissime magnificant, ubi eum in profunditate sanctitatis exquirunt, lactantes in gaudio salutis»* (Hildegardis Bingensis, *Scivias* 1, 6; PL CXCVII, col. 440d-441a).

In this musical scheme, humanity is the tenth chorus (*Liber divinorum operum* 1, 4; PL CXCVII, col. 886) that, at the end of time, will join its voice to that of the angels to praise God[158], as did Adam in the earthly paradise. For this reason the *Scivias* ends with a vision of the Kingdom of God after the Last Judgment, where humanity participates in that heavenly symphony that sings the praises of the Virgin Mary and the divine works (Scivias 3, 13, PL 727c-738). Consistent with her theological-musical thought, the abbess composed some 70 pieces of liturgical music collected in her *Symphonia armonie celestium revelationum.* She dedicated 7 of them to the divinity, 16 to the Virgin, 5 to the Holy Spirit, 12 to the angels, 14 to various saints, 6 to Saint Ursula and 5 to the Blessed. Some of these texts are key to understanding the angelic music related to the Virgin Mary and the saints and for that reason they will be taken up again throughout the thesis. The redemptive and salvific role of music can also be observed in them, the *symphonia* nº 54 being an excellent example,

> «Mary, Saviour,
> Mother of light:
> May the limbs of your son be the chords of your song
> The angels chant above» (*O virga ac diadema,* 6b)[159].

Since the music of these compositions has also been preserved, the *symphonia* is an excellent source from which to approach the musical thought of the abbess, as well as from the point of practical interpretation. Bruce W. Holsinger has analyzed some of the pieces and concluded that Hildergard intended that through music her monastic

[158] *Symphonia* 54, 6b.

[159] *«Unde, o Salvatrix, / que novum lumen / humano generi protulisti / collige membra Filii tui ad celestem armoniam».* English translation by Newman, B. *Symphonia: A critical edition of the Symphonia armonie celestium revelationum,* Cornell University Press, London, 1998, p. 131.

community would try to emulate the angelic songs and experience a mystical blend of sensual pleasure and suffering in their mortal bodies which would bring them closer to God[160]. Holsinger notes that *O vos angeli* has the broadest vocal range of all of Hildergard's production: two octaves and a sixth. This extraordinary extension would express the vertiginous ascension of the soul[161] and would surely push the vocal capacities of the nuns to the limit, thus showing the absolute inferiority of the music of the earth with respect to that of the heaven[162].

2.10. Music of the angels and monastic liturgy

The musical experience of the abbess Hildegard and her nuns opens up another theme to be taken into account in the development of an angelic-musical consciousness within the Church without which this theoretical preamble would be incomplete: the relationship between music of the angels and monasticism, whose main function is to pray and sing in honour of the divinity according to a routine that divides the day into various liturgical functions or Hours. In fact, the life of monks and nuns was continuous prayer and the Divine Office was part of that prayer[163]. Hammerstein points out that the early Fathers of the Church already observed this parallelism, calling the monks «angelic choruses in human form» and in this regard cites St. John Chrysostom, Cyril of Jerusalem and Theodoret of Cyrus[164]. We find this same idea in the treatise *Historia Monachorum* by Rufinus of Aquileia (ca. 340 - 410). According to Rufinus, the monks are so imbued with divine grace that when they come to a church to perform the liturgical office they look like angels who continually praise God:

> *Tanta erat in eo virtus animi, et tanta divinae gratiae mangnitudo, quam abstinentiae labore et fidei puritate quasierat. Multitudines autem fratrum cum ipso positae, tanta graita erant repletae, ut cum ad ecclesiam convenirent, chori Angelorum vestibus ac mentibus resplendentes, ad imitationem Virtutum caelestium, in hymnis et laudibus Dei pervigiles viderentur»* (hist. mon 2; PL XXI, col. 407).

[160] Holsinger, B. W., *Music, body and desire in medieval culture*, Standford University Press, Standford California, 2001, pp. 101-136.
[161] Newman, B., *Symphonia: A critical Edition*, Cornell University Press, 1998, p. 284.
[162] Holsinger, B. W., op. cit., p. 132.
[163] Fábregas, J. Fernández, P. y Olivar, A., *Historia de la Liturgia de las Horas*, Biblioteca Litúrgica, Centre de Pastoral Litúrgica Barcelona, 2002, p. 76.
[164] Hammerstein, R., *Die musik der Engel*, op. cit., p. 32.

All these authors relate the angelic orders to monks and their faithful observance of the Divine Office, where there surely would be intense musical activity, but they do not therefore directly presuppose the figure of the musician angel. The first literary source in which this parallelism is clearly established through music is the already mentioned *Musica Disciplina* by Aurelian of Rêome (mid -9th century),

> *«Hinc ergo colligendum est, quam gratum sit Deo officium cantandi, si intensa mente peragatur; quando in hoc angelorum choros imitamur, quos infine intermissiones Domine laudes concinere traditur»* (*Musica Disciplina,* 1; Gerb. I, p. 30).

2.11. The singing angel in early sacred drama

Finally, we must not forget the important role played by religious drama through which music entered directly into sacred history in a way perceptible and easily recognizable by the faithful. Hammerstein[165] signals the starting point at the beginning of the tenth century in a trope of the Easter liturgy that takes up the biblical passages where the angels announce the resurrection of Christ to the Holy Women (Mt 28, 1-6, Mk 16, 1-7, Lk 24, 1-6), transforming it into a dialogue of *interrogatio* and *responsio* followed by a choir of Halleluiahs:

> Angels:
> *«Quem quaeritis in sepulcro, o Christocolae?»*
>
> Holy women:
> *«Jesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae»*
>
> Angels:
> *«Non est hic, surrexit, sicut praedixerat*
> *Ite, nuntiate, qua surrexit de sepulchro!»*
>
> Holy women:
> *«Alleluia, alleluia. [...]».*

Four Winchester manuscripts though probably produced in Canterbury[166] bear witness to the early tradition of this trope and its conversion to the liturgical drama known as

[165] Hammerstein, R., *Die musik der Engel,* op. cit., p. 71.
[166] These are two manuscripts of *Regularis Concordia, ordo* written in the 11th century but whose original text comes from approximately 970, and two tropers of the Old Minster: monastic cathedral one (Cambridge, Corpus Christi Libr., 473) dated to the year 1000 and the other (Oxford, Bodl. Libr., 775) from mid-11th century. The tropers contain the complete text and the written music, while the *ordo* only

Visitatio sepulchri, including texts, music and brief staging indications. Thanks to these documents it has been possible to reconstruct what could be one of its first representations: three ecclesiastics representing the three Marys approach the tomb with censers. There they find another monk dressed in white and with a palm leaf in his hand representing an angel and the dialogue begins *«mediocri voce dulcisono»*. After this, the holy women sing the Hallelujah. Then the angel sings the antiphon *Venite et videte locum* showing the empty tomb and the women leave their censers, take the shroud of Christ, show it to the choir and sing *Surrexit dominus of sepulchro* and leave the cloth on the altar; it is then that the prior starts singing *Te Deum laudamus* and all the bells begin to peal[167]. From the twelfth century, the *Visitatio sepulchri* spread throughout the European territory and developed local variants.

Another liturgical drama with angels which arose towards the 9th century is the *Officium pastorum*, which comes from the translation of the Easter *Quem quaeritis*[168]. We find the text for the first time in an original Troper of the abbey of St. Martial in Limoges (Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS latin 887, fol 9v):

> Angels:
> *«Quem quaeritis in praesepe, pastores dicite? »*
>
> Shepherds:
> *«Salvatore Christum Dominum»*
>
> Angels:
> *«Adest hic parvulus cum Maria, matre sua,*
> *de qua dudum vaticinando Isaias dixerat propheta [...]*
> *et nuntiantes dicite quia natus est»*
>
> *Alleluia, alleluia [...]».*

The *Officium Pastorum* did not have the same success as its predecessor and ended up being absorbed by the Adoration of the Magi drama called *Officium Stellae*,

includes the incipit but informs about staging elements. It appears that the manuscripts of the *Ordo* come from Canterbury, so it is possible that they use a representation of the *Quem quaeritis* held in the Christ Church of Canterbury monastery cathedral. See Holger Petersen, N., «Les textes polyvalents du 'Quem quaeritis' à Winchester au Xe siècle», *Revue de Musicologie, 86, n. 1, 2000, pp. 105-118.*

[167] Chambers, E. K., *The medieval stage*, vol. 2, Oxford University Press, Oxford, 1903, pp. 14-15

[168] On the *Officium pastorum* its texts and development see Young, K., «Officium Pastorum: A study of the dramatic developments within the liturgy of Christmas», *Transactions of the Wisconsin Academy of Sciences, Arts and Letters,* 17, n. 1, 1914, pp. 299-396. See also, Chambers, E. K., *The medieval stage*, vol. 2, op. cit., pp. 41-44.

documented for the first time in the 12th century[169]. The Ascencion trope was also created based on the Easter *Quem quaeritis*, preserved in an English troper from the 11th century which probably belongs to Canterbury Christ Church (British Library, Cott. MS. Calig. A xiv)[170]:

> *«Quem creditis super astra ascendisse, O Christocolae?»*
> *«Christum qui surrexit de sepulchro, O caelicolae»*
> *«Iam ascendit, ut praedixit, ascendo ad patrem meum et patrem vestrum [...]»*
> *«Alleluia [...] conlaudate domium».*

2.12. Conclusion to the preamble

We have gone on a long journey in this theoretical preamble with the object of gaining an understanding of the Christian concept of celestial music and the idea of the angel musician. Our tour started with the main ideas on music of the heavens in Mesopotamia, Greco-Roman antiquity and the Old Testament, all merging into the so-called Alexandrian syncretism. The relationship between the harmony of the spheres, the journey of the souls to the afterlife, celestial paradise and the beatitude of the just souls have also been considered. We then analysed both canonical and apocryphal early Christian biblical sources in which the song of the angels appears, focusing especially on the eschatological and pseudo-epigraphic texts with Gnostic influences, and on the Apocryphal Gospels. The introduction of the angelic songs in the liturgy of the early Eastern Church and its relation with certain specific parts of the Mass was studied in detail. The close relationship between earthly liturgy and the liturgy of heaven was also looked at. We studied the *Celestial Hierarchy* by Pseudo-Dionysious and its musical interpretation. The first treatises from the Middle Ages which deal with the song of angels were analyzed and we looked at the angelic-musical theology of Hildegard of Bingen and in the context of the abbess and her work examined the relationship between the human and celestial liturgy in monastic communities. Finally, the highly interesting contribution of religious theatre to the angelic-musical discourse was briefly analyzed. Our theoretical journey ends in the 12th century. Thanks to the spread of patristics, liturgical practice and sacral drama, the idea of angelic music has now

[169] Castro Caridad, E. ed., *Dramas escolares latinos (siglos XII y XIII),* Akal, Madrid, 2001, pp. 142-143. On *Officium Stellae* see Chambers, E. K., *The medieval stage,* vol. 2, op. cit., pp. 45-52.
[170] Chambers, E. K., *The medieval stage,* vol. 2, op. cit., p. 11.

reached the point of insertion in certain sectors of the ecclesiastical intellectual elite. It could even be said that by this period there already exists a well-defined mental image of the musician angel, its formal and musical aspects, the physical spaces it can occupy, and the narrative and conceptual scenes in which it can be included. The need to artistically represent this concept led to the creation of a new iconographic subject where, starting from the figure of the angel, other expressive resources are added to signify its singing activity. Thus arises the musician angel subject in close relation to those sectors of the ecclesiastical intelligentsia who had defended the existence of celestial harmony and established a parallel between this and the musical practices of the earthly liturgy.

3. CONCLUSIONS AND FUTURE PROJECTIONS

The main objective of this doctoral thesis has been to make as complete as possible a study of the iconographic subject of the musician angel from its creation in the 12th century until the end of the 17th century, including some examples of Latin American art from the 18th century which in view of their relevance could not be overlooked. This study has dealt with both the configuration of the subject and its diffusion and diachronic development. In order to do this, it was necessary to carry out an interdisciplinary investigation in which, based on the methodologies used in History of Art and Music Iconography (a field of study developed from Musicology), the mental and iconic image of angelic music was analyzed as well as its representation in Christian visual art whether in isolation or included in other iconographic subjects typical of the Christian tradition, also attending to the reasons for such inclusion. Although highly interesting studies on angelic music have been conducted in the past – notably those by R. Hammerstein and K. Meyer-Baer– the present study has sought to approach the subject in a novel way and with a different perspective, in line with recent trends based on rigorous analysis currently present in the History of Art and Music Iconography academic fields. While Hammerstein studied image and text separately[171], this thesis has opted for combining literary and iconographic sources in the same

[171] His book *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters,* is divided into two parts «Die Musik der Engel in der Literatur» [Angelic music in literature] and «Die Musik der Engel in der Kunst» [Angelic music in art]. Hammerstein, R., *Die Musik der Engel: Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters,* op. cit.

cultural discourse for two reasons. In the first place, because both are an expression of the mental image and therefore have equal importance in the construction of the concept of angelic music. And secondly, because there are interesting feedback processes between them without which it is not possible to understand this construction. Furthermore, while Meyer-Baer structures her study around broad themes that cover different aspects of celestial music –dedicating a single section to the musician angel[172]– this thesis focuses on the study of the Christian image and does so in a more systematic way starting from the concept of the iconographic subject and its classification inspired by the *Iconclass* system.

It has thus been essential to make as rigorous as possible an analysis of the image through the iconographic-iconological method, which allows for the study and classification of images according to themes and their visual realisation through certain compositional schemes crystallized and transmitted through the common cultural imagination which gives rise to what we know as "iconographic subjects". These subjects can produce a great number of variants over time and due to new cultural needs come to be established, as well as other subjects of equal interest, forming an arboreal scheme of increasing complexity. According to the precepts of Panofsky, the iconographic-iconological method has three phases. The first corresponds to description and, since the images under study are representations of music and dance, their correct identification is necessary. For this purpose the systems of description and classification of musical instruments developed by Musicology have been used: the Hornbostel-Sachs system (1914) with some contributions by Terence Ford (1986), always bearing in mind the manual by Howard Mayer Brown and Jean Lascelle for the cataloguing of musical images in Western art (1972). The second phase of Panofsky's method is the identification of the subject and the elements –signified and signifier– that make up the image, as well as the interrelations that are established between them. To do this, it is necessary not only to know the Christian tradition but, above all, to make use of the correct literary sources which justify this identification and, furthermore, avoid over-interpretation as far as possible. The present thesis has tried to make use of the most

[172] This aspects are «Theories of the cosmos in the Antiquity», «The Hellenistic Period», «The early Christian centuries», «The early works of art», «Tonal theories of music of the spheres», «The emergence of celestial musicians in Christian iconography», «Late medieval writings and Dante's Paradise», «Musician angels», «Renaissance and Humanism» y «Two offshoots of the idea of the music of the spheres». Meyer-Baer, K., *Music of the Spheres and the Dance of Death; Studies in Musical Iconology*, op. cit.

varied range possible of textual sources, including canonical and apocryphal texts, liturgical and para-liturgical writings, hymns, sermons, devotional literature of various kinds and musical theory. In addition to this, the images analysed are as chronologically and culturally close as was possible. The third phase of the iconographic-iconological method, the most complex of all, is the approximation to the original meaning of the representation and the set of meanings it acquires according to the different views and subsequent interpretations. To this end, literary sources are essential, but so is the type of knowledge of the history and Western musical practice that only Musicology can offer. However, in the case of music iconography –and especially angelic music– it is not possible to speak of a visual record of specific performances but rather of a dialogue between the actual musical event and its evocation in the form of an artistic image.

The concept of angelic music and its mental and literary image originated long before it was made visually tangible in Christian art through the corresponding iconographic subject from the year 1100 on. To understand it as a whole this thesis includes a long theoretical preamble which makes use only of literary sources, in many cases the only material source available from the most ancient periods. In actual fact, angelic music is the final expression of a complex set of musical ideas, mathematical-mystical in nature, the roots of which go back to remote Antiquity and whose common denominator is the ordering of the world and the relations between the macrocosm and microcosm. These ideas were already summarized in Antiquity as *music of the spheres*, for it was thought that the circular and regular movements of the celestial bodies were capable of producing such harmonies. However, it has many other connotations that are essential to understanding the configuration of the musician angel. Its main aspects are: music as a sign of power, the relationship between the stars and winged celestial beings, the psychopomp character of these beings and their relationship with the music of the blessed. To this must be added the cosmic conception of the divine work in the case of the appearance of monotheism which gave rise to what we now know as the Old Testament (Jb 38, 4-7), an essential source for this study. These ideas seem to have appeared in Mesopotamia and spread through different cultures with two foci finally appearing: Greco-Roman and Hebrew. In the latter a change occurs arising from its contact with Babylon; there is a shift from a fixed cosmos to a moving cosmos in which the spirits that serve God –Cherubim and Seraphim– are described in great detail, as well as their production of sound (Eze 1, 24, Ezek 3: 12, Ezek 10: 5, Isa 6: 3). All these

cultural traditions were synthesized towards the 1st century in the so-called Alexandrian syncretism, Philo of Alexandria being one of its greatest exponents. This Alexandrian cosmological-musical syncretism would be the precedent to the incorporation of the Pythagorean-Platonic tradition to Christian thought by the so-called Fathers of the Church, especially St. Augustine (354-430) and Boethius (480-544), who would assume many of the musical ideas of the pagan world by ordering, synthesizing and Christianizing them.

But the discourse remains incomplete without reference to a whole series of pseudo-epigraphic and apocryphal texts from primitive Christianity which have strong Jewish and Gnostic influences and which even pick up earlier traditions such as the passage of souls through the seven heavens. These visions, with eschatological and apocalyptic tones, usually portray characters from the Old Testament who are graced with a vision of God and angels who praise Him incessantly, also with music. However, a certain degree of caution is required when analysing them from a musical perspective since, in many cases, we have accessed the work in fragments from different dates and written in different languages. This problem of translation and terminology applies to many of the oldest literary sources consulted. This dissertation has paid special attention to the Ascension of Isaiah (2nd century), the Apocalypse of Abraham (1st-2nd centuries), and most especially to the Book of Secrets of Enoch (5th-6th centuries), in which one of the first unmistakable references to the instrumental music of the angels appears (Sl. Enoch 6, 27). Neither should we forget the early liturgical writings that refer to angelic songs in establishing a parallelism between earthly liturgy and celestial liturgy which, according to many authors, is essential to the construction of the concept of angel musician[173]. Perhaps the first of these texts is *Constitutiones Apostolorum* (late 4th century), where the biblical Trisagion (Is 6: 3) already appears in its sung form. The musicalisation of Trisagion is probably Syriac in origin, as seen in the *Hymns on Paradise* by Ephrem the Syrian (303 - 373) and in the so-called *Divine Liturgy of St. James*, considered to be the oldest. In the Divine Liturgy, when the bread and wine were brought to the altar to begin the mystery of the Consecration, the choir of ecclesiastics sung the Cherubic Hymn with the invisible participation of the angelic orders. In this way the earthly liturgy became a pale reflection of that eternally celebrated in the

[173] Hammerstein, R., «Himmlische und irdische Liturgie», en *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters,* op. cit., pp. 31-52.

heavens around the altar of God. However, it is again difficult to categorically state that these texts refer explicitly to the musical activity of the angels for two reasons. The first is that, although hymns are often spoken of, it is not possible to be certain that the hymns of the early Church had a melody, for they could also have been rhythmically recited as psalmody. Secondly, although the first Fathers of the Church conceived the angelic hosts in choirs –χοροʃ in Greek, *chorus* in Latin– the Greco-Roman expression has musical connotations but refers mainly to a circular distribution that has its referent in the cosmic conceptions of the ancient world. However, it is true that in later Latin translations, terms such as *consonantia*, *harmonia* and forms derived from the verb *căno, canto, decanto* and *concino* do appear. Taking into account that these authors –Clement of Alexandria, Basil of Caesarea and John Chrysostom among others– used much more explicit words to refer to music in other texts, some caution was probably exercised in describing the possible musical activity of the angels. And this is because the last thing the theologians of the early Church wanted was for Christian ceremonial, whether angelic or terrestrial, to be confused with rites and pagan festivals where music was abundant. Returning to the celebration of the Mass, not only was the Divine Eastern Liturgy associated with the angels, songs such as Sanctus, Gloria, Kyrie and Hallelujah also were, sooner or later, related to angelic music.

Although by the 3rd and 4th centuries the idea of angelic song was already floating around among some of the theologians of the Eastern Church, it was the Apocryphal Gospels which were responsible for its diffusion and they would later exert a great influence on literature and the visual arts. Many of them must have been developed in the East between the end of the 2nd century and the 4th century. While the New Testament is rather obscure on the particulars of the life of Christ and the Virgin, the apocryphal texts refer to a multitude of details, frequently including the appearance of angels, who become celestial singers in the key moments of the history of human salvation. We find the singing angels in the episodes of the Annunciation (*The Armenian Gospel of the Infancy* 5, 11), the Nativity of Christ (Ps. 13: 6), the descent of Christ into Limbo (*Questions of Bartholomew* 1, 23), and on a great number of occasions in the Passing of Mary (*Liber Requiei, 135; Transitus Mariae, 17; John the Theologian,* 44; *John the Theologian,* 48-49; *Book by John, Archbishop of Thessalonica,* 3; *Book by John, Archbishop of Thessalonica,* 5; *Book by John, Archbishop of Thessalonica,* 12-13; *Narrative of Pseudo-Joseph of Arimathea,* 11-12).

They even appear in a secondary history such as the narration of the death of St. Joseph (*History of Joseph the Carpenter* 23, 1-4). Although all scholars agree on the musical character of these references, again we encounter problems of translation, because in many fragments written in Greek forms derived from ὕμνος –hymn– and the verb ὕμνειν appear. A certain caution is required, therefore, when interpreting these words as angelic music. Nevertheless, fragments like this one would soon be interpreted from a musical perspective and their enormous influence may be especially observed in the inclusion of the musician angel in the different iconographic subjects of evangelical narration and in the conceptual image of the Virgin Mary and of Christ Child.

Parallel to all these liturgical, patristic and apocryphal texts, a tendency can be observed to order and hierarchize the multitudes of angels, creating the different angelic orders arranged in a circle or choir. This interest gave rise to treatises on angels or angelology, the *Celestial Hierarchy* by Pseudo-Dionysius the Areopagite (5^{th} -6^{th} centuries) being one of the main works. This treatise, of great importance for this work, collects the cosmic ideas of Antiquity and justifies them through the sacred Scriptures, conceiving the angels in a scheme of nine concentric orders or choirs that move eternally around God. Its abundant musical references described as the «most sublime hymns of the supercelestial Intelligences» (CH 7, 4; PG III, col. 212a) led to it being considered by many scholars as the essential literary source of angelic music and thus it has been continually cited in studies of musical iconography, especially less specialized and rigorous ones. However, as already pointed out by K. Meyer-Baer, Pseudo-Dionysian uses the verb ὕμνειν «to perform hymns»[174]. There is again a certain caution required when it comes to interpreting these hymns as angelic songs. Nevertheless, this musical character is observed in the work of John Scotus, who translated and disseminated the work in the 9^{th} century.

Starting in the 9th century, ideas about celestial harmony and angelic music present in the Eastern Church were transmitted to the West through translations such as that by John Scotus and a musical treatise, Aurelian of Réôme's *Musica Disciplina (Musica Disciplina, 1; Musica Disciplina, 20)* and –according to Marchetto da Padova– Remigius of Auxerre. However, it was a woman, the Benedictine abbess Hildegard von

[174] Meyer-Baer, K., *Music of the Spheres and the Dance of Death; Studies in Musical Iconology,* op. cit., p. 39.

Bingen (1098 - 1179), who would mature these concepts and give rise to a fully musical Christian worldview that structures the entire history of human salvation and was also in perfect harmony with the rhythm of her monastic community, marked by liturgical functions. According to Hildegard, the source of all music is God, or more precisely, the Holy Spirit, and this divine music is expressed through the chanting of the angels who praise God eternally. Thus, before sin, Adam could join the angelic voices in divine praise. It was the Devil who took him away from the celestial harmonies so that, after the exile from its earthly paradise, mankind forgot that music from heaven and only a chosen few were inspired by the Spirit –through chants and instruments– to remember it and inspire their fellows to devotion (*Liber espistolarum* 47; PL CXCVII, col. 220-221). In this way, at the End of Time, mankind will become the tenth choir, and thus participate in the heavenly symphony. This salvific sense is also observed in her *Symphonia armonie celestium revelationum*, a compilation of 70 musical pieces of liturgical character composed by the abbess for her community. The relationship between angelic music and monasticism would also be quoted by the early Fathers of the Church, who referred to the monks as "angelic choirs in human form". Finally, we should highlight here the important role that religious theatre played, through which music was part of sacred history in a perceptible and easily recognizable way for the faithful. The starting point in this regard seems to be a trope of the Easter Liturgy on the announcement of the angels of the Resurrection of Christ to the Holy Women known as *Visitatio sepulchri* and transformed at the beginning of the 10th century into a musical dialogue followed by a choir of Hallelujahs.

Having completed this long theoretical preamble in which the mental and literary image of the musician angel has been analysed, this doctoral thesis has focused on the concretion of this image through the corresponding Christian iconographic subject. Not only the construction of the image but also its diffusion and diachronic development have been studied, taking into account aspects such as the reasons for its creation around the year 1100, the main production centres, the appearance of the first instruments in the hands of the angels, continuous feedback between literary sources and visual sources, the development of authentic instrumental awareness, the thin line between naturalism and idealism, between real practice and its visual evocation, and the arrival of the musician angel to Latin America. As in Antiquity, from the 5th century onwards the Christian Church developed various resources to visualize the harmony of

the spheres around God, usually using the circular arrangement and the figure of the angel. Perhaps the most allusive images are those that evoke certain passages of the Apocalypse or Revelation of St. John where songs and *citharas* are mentioned (Rev 5: 8-10; Rev 15: 2). By the 10th-11th centuries, the miniaturists of the Commentary by St. Beatus of Liébana were the first to visualize the celestial musical liturgy described in the Book of Revelation, although in this case there is nothing angelic about the musicians, except for the seven angels who with their trumpet calls announce the End of Times (Rev. 8, 6-13; Rev 9; Rev 11). Although the trumpeter angel could be understood more as a producer of acoustic signals than as a musician, he was the first to be represented with a sound artefact, these images existing from at least the 6th century. The influence of the musical representations of the Beatus and, above all, of the angel trumpeters is key in the configuration of the iconographic subject of the musician angel and for that reason an entire chapter has been dedicated to it in this thesis. Thus, thanks to the works preserved, we know that by the year 1100, Christian art had a whole series of images to represent celestial and/or sacred music, the twenty-four elders in Revelation (Rev 5, 8-10) and King David playing his instrument (1 Sam 16, 23) being worth noting here. However, from the 12th-13th century onwards, when the idea of angelic music also crystallized in the Western Church, they began to be replaced by the figure of the angel musician. Perhaps this substitution has to do with the fact that the musician angel was much more flexible and versatile both for its timeless character and for the possibility of multiplying it as much as was necessary to evoke the variety and perfection of the sounds that cause the harmony of the heavens. But it could also have been to offer an edifying image that would oppose pejorative representations –due to its monstrous character contrary to the divine order– of musical practice. From at least the year 850 there was a whole series of miniature musical figurations negative and even demonic in character that seem to show the opinion of the official Church regarding those musical activities that were beyond its control. By the year 1100, these images had risen to monumental art, although almost always relegated to the margins or secondary spaces. It was precisely at this time that the iconographic subject of the musician angel –its natural antagonist– crystallized.

The first unequivocal preserved images of angelic music are found in miniature and date back to the 12th century. These are the illustrations of Hildegard's *Wiesbaden Codex* (ca. 1180, folio 38r and 229r) and a few manuscripts produced in England. Here the musical

character of the angels is visualized for the first time through novel resources. Thus, in folio 229r of the aforementioned Codex, angels hold sheets of written music –although the notation is not visible to us– while in the other manuscripts the angels have instruments, even though until then almost all of the texts preserved cited only angelic songs. From then on, this would be the simplest way to unequivocally represent angelic musical activity and thus avoid the ambiguous representation of singing angels, since until the beginning of the 14th century these would not carry written music that identifies them as singers, folio 229r of *Hildegardis Codex* being the exception that confirms the rule. Furthermore, bestowing the choir of angels with different musical instruments also made it possible to visualize the richness of sound of celestial music and to refer in a more evident way to the concepts of consonance and harmony. Furthermore, this new conception of the angel musician was not altogether in conflict with the literary sources as the Old Testament is full of instrumental music, the Book of Psalms being especially rich in this regard as praise of God is called upon with all kinds of musical instruments (Ps 149, 1-3) (Ps 150), as well as the Book of Revelation. Although by the year 1100 there were some examples relegated to marginal or secondary decorative spaces, the great leap of the musician angel to monumental art took place towards the 13th century and was already fully achieved by the 14th. One of the first places where they proliferated was England, perhaps beginning with those that make up the *Angel Choir* carvings made for Lincoln Cathedral between 1255 and 1280. In this period the musician angels also began to colonize the exterior of churches and started to appear on their doorways and entrances, possibly in allusion to the sacred harmony that reigns inside and which is renewed every day with the sacred office. In this regard, mention should be made of the relevance of stringed instruments, the only ones that allow for singing and instrumental music to be simultaneous, and the only musical activity unanimously accepted within the official liturgy.

The widespread European diffusion of the subject took place from the 14th century onwards, and coincided with a new religiosity that, akin to the preaching of mendicant orders, vulgarized cultural models and humanized and emotionalized religious discourse through the life of its main figures, Christ and his mother Mary. Although there was already a whole previously existing tradition, the work that contributed most to this diffusion was *The Golden Legend* by Jacobus da Voragine, a compilation of hagiographic legends of devotional character written in vernacular language in mid-

13th century in Genoa. Not only were the different episodes of the life of Mary and Christ collected, but also local traditions and stories of saint men and women. If we compare it with the Apocryphal Gospels, the mentions of angelic music are much more numerous and explicit. Singing continues to be the quintessential musical activity but also two instruments appear in the hands of the angels –zithers in the Assumption of the Virgin Mary (chap. 119) and trumpets in the Ascension of Christ (chap. 72)– probably in connection to the influence of apocalyptic musical themes and their representation in the visual arts. The musician angel appears in the most important episodes of the Gospels and in the history of certain saints, thus giving salvific meaning to celestial music. All these references explain to a great extent the consolidation of the subject of the musician angel, its proliferation in literature and the visual arts from the 1300s onwards and its frequent inclusion in other narrative and conceptual subjects, especially those that refer to the Gospels, in particular the image of the Virgin with Child. In this way, the musician angel ceases to be a metaphysical subject of the ecclesiastical intellectual elite to become a widespread and well inserted subject in the cultural imaginary, linked to official worship but also to private devotion. This change coincides with the definitive passage of the musician angel to clearly visible artistic decoration places through mural painting. At this point, the present thesis has distinguished two main foci of image production that, although developed in parallel, have been treated separately for the sake of clarity, pointing out similarities and differences. We have dealt first with Italian production –initiated perhaps by Giotto and his circle – and also with a large north-western area that includes present day France and Germany and Flanders, with the English contribution having been decisive in its beginnings. Whereas on the Italian peninsula the angels have a physical body and a size similar to the other figures, those made in north-western Europe tend to be much smaller in size and float or sit without occupying a definite place in space. Furthermore, Italian angels quickly featured a great diversity of musical instruments, while in the case of their Franco-Flemish and German counterparts, singing is important and they carry music books and sheets to highlight this. The Spanish case –where the influence of both foci is essential– has also been included here as well as some notes on the context of Valencia.

Throughout the 15th century two important changes in the treatment of the musician angel took place which can be observed especially in the Italian Renaissance, while the Northwest area seems to have remained quite faithful to the tradition. The first of these

changes is its infantilization as they acquire the shape of Antiquity *putti* and *erotes*. The second is the creation of authentic instrumental awareness in both literature and the visual arts due to the constant feedback between them. Explicit mention is made of angelic instrumental music in literature, and an increasingly detailed and naturalistic representation of the instruments, as well as a greater interest in the technique with which they are played is apparent in the visual arts. Equally remarkable is the way angelic instrumental ensembles grow in number and variety. All this certainly reflects the importance reached at the time by instrumental music and the interest in the acquisition of new instruments among the upper classes, which meant an impetus for innovation and organological experimentation. These are naturalist but not realistic figurations as despite the gradual introduction of contemporary instrumental practices, the main objective of artists was not to offer a visual chronicle of the musical uses of their time, but to visualize the concept of celestial music in a recognizable way for their contemporaries and according to the aesthetic canons of the moment, the places of choice being the upper part of walls and dome intrados. Some of the elements that denote this conceptual character are the representation of impossible instrumental formations – high output instruments and soft instruments playing at the same time – the appearance of some totally anachronistic instruments and the representation of others which, according to the laws of physics and acoustics, could hardly produce sound. Furthermore, mention must also be made of the discreet but constant appearance of angels who, instead of playing their string instrument have been represented tuning it, as a call not to forget the symbolic meaning of this iconographic subject. This interest in instruments would continue with even greater intensity –if indeed that is possible– in the 16th century. The Tridentine postulates and the new resources of visual art – classicism, monumentality, attention to anatomical accuracy and the so-called "opening of the heavens"– also affected the musician angel. Artists individualized musician angels, increased instrumental ensembles and, along with recognizable instruments, they represented others that do not correspond with any example found on earth.

It is decidedly complicated to discern whether these are experiments of the time that did not have a continuation or whether they are simply inventions in which artists gave free rein to their imagination in order to visualize something as intangible as celestial music. After the Council of Trent, the presence of musician angels became notable in the major themes claimed by Catholic doctrine. They are usually included in the opening of the heavens that appear in images of the Assumption of the Virgin and the saints with an

exalting and proselytizing function. These works have been described as mannerist because of the decorative, artificial and theatrical appearance of the instruments, and of the prevailing distortion and fantastic invention which goes beyond the strict imitation of reality[175]. However, while scholars consider only post-Tridentine representations to be mannerist, the present thesis demonstrates the existence of earlier images that could well be included within the same description.

With the arrival of the Baroque period In the 17th century, angelic music on the domes reached even greater magnificence with the whole dogmatic discourse of the Counter-Reformation turned into image: the Trinity, the Virgin Mary and all her entourage of prophets, saints , angels and blessed who gather over the clouds in heavenly contexts are the backdrop to show the major Counter-Reformation themes, especially those that ratified the importance of the Virgin Mary, simultaneously representing her Assumption, her Coronation and her Immaculate Conception before the beginning of time[176]. King David playing his harp and St. Cecilia playing the organ often appear in these representations as well as players who lack wings and seem to represent the souls of the blessed. The celestial harmonies also appear in images that exalt the sacraments, especially the Eucharist. It is quite possible that in many of these cases the musical angels lose much of their cosmological significance and become a decorative theme which gives greater splendour to the heavenly ceremonial on which the whole dogmatic load of Catholic doctrine is based. From the mid-17th century onwards, sacred visual art, especially painting, began to represent concepts that were much more complex and abstract using varied compositions impregnated with a strong rhetoric that pursued very specific ends. Thus, during this time, the music of the heavens appears associated, more than ever, with the power of the official Church, and sometimes with that of absolute monarchy. Also, when considering this period, special attention should be paid to the New World. The indoctrinating role exercised by the musician angels during these centuries was especially intense in Latin America, where the indigenous population had to be rapidly evangelized and music, along with the visual arts, played a key role in this regard. Although the musical enthusiasm of the native population was initially promoted as an instrument of population control and acceptance of the new culture that was imposed on them, in mid-16thcentury the official Church opted for limiting such expressions within churches and reduced the number of singers and excluded

[175] Baroncini, R., op. cit., p. 41.
[176] Ferrari-Barassi, E., «Representations of Paradise in seventeenth-century Italian art», op. cit., p. 9.

instruments, with the exception of the organ. The intense catholic-musical atmosphere experienced by the new communities together with the absence of instruments in strictly liturgical spaces explains the proliferation of musical iconography in churches, monasteries and convents founded by religious Orders. Thus, the presence of the musician angels in these contexts has a meaning that is at the same time indoctrinating and affective, functioning as a substitute for those beloved musical practices on which there were so many limitations, at least in terms of official instructions. The musician angel iconographic subject must have reached Ibero-America through paintings and, especially engravings. In the absence of an earlier visual tradition, colonial painting is characterized by the great originality of its compositions, through which the spiritual and indoctrinating interests of the evangelizing Orders are observed, and there were also new themes that confirmed its importance. The presence of the musician angel would also continue during the 18th century, although with a much more restrained treatment and linked to the previous visual tradition. In the context of Academies it seems to have become an anecdotal and decorative theme, with totally anachronistic and conventional figurations in which it is not easy to trace the symbolic meaning that, nevertheless, underlies these images and which refers us to a whole corpus of very complex ideas on the ordering of the cosmos that has roots going back to earliest Antiquity. Thus, we can conclude that to study the iconographic subject of the musician angel is undoubtedly to study the history of the representation of music in the western world.

This study on the diachronic development of angelic music would be incomplete without considering the inclusion of the iconographic subject in other narratives and conceptions of Christian art and in their variants as well as the reasons that led to such inclusion. In the first place, this thesis examines the image of the trumpeter angel, celestial producer of sounds in the apocalyptic context that should not be interpreted as music, but rather as acoustic signals. Nevertheless, its appearance in the visual arts and especially in monumental art powerfully influenced the construction of the instrumentalist musician angel. Furthermore, his instrument itself evolved. The tuba seen in the literary sources appears first. From the first decades of the 14th onwards the angel is seen with a straight trumpet and its heraldic associations not only in apocalyptic images but above all in scenes of exaltation and celebration. And, as time passes, there appear a great variety of wind and percussion instruments of the so-called high music along with the traditional aerophones which fulfil the same symbolic function while offering a greater variety of tone and melody. Thus, from the 16th century onwards, the

presence of angels playing large aerophones becomes an effective way to visualize the great themes of the Christian religion in a grandiose, overwhelming and above all triumphant way. Its close assimilation with the allegorical image of Fame would make the trumpeter angel the ideal iconographic subject to express the ideas of triumph, ceremonial and exaltation which were characteristic of the Counter-Reformation Church.

A lengthy chapter of this thesis is dedicated to the presence of angelic music in the Gospels' and studies both purely narrative images and those that evoke any given event described in them. As the reader will have observed, the musical image of some of these evangelical subjects were rapidly consolidated, whereas in other cases this process was never completed and their inclusion is the result of the influence exerted by the other subjects. In the first place, Mary's childhood and youth are described with a special emphasis on her education and the episode of the veil of the temple. Then there is Virgin's betrothal, in which the presence of music reflects the visualization of contemporaneous nuptial practices. In general terms, the musician angel was included only from the 17th century onwards, probably due to the interest in highlighting the importance of the sacraments of the Catholic Church, especially holy matrimony. The image of the Annunciation of the Virgin offers interesting musical references related to the role that angelic music plays in human salvation and can be classified into different variants: the sending of the Archangel Gabriel, the Annunciation of the Archangel Gabriel to the Virgin, the Virgin and the Unicorn, and the Virgin of the Annunciation without the angel. The birth of Christ is one of the key episodes for the configuration of the musician angel and is therefore dealt with in a broad section with the Adoration of Christ Child by the Holy Family, the Annunciation to the Shepherds, the Adoration of the Shepherds and The Adoration of the Magi. While the Nativity offers a well-established musical image, that is not the case when it comes to the infancy and youth of Christ. There are, however, some images of the Presentation of Jesus, the Circumcision of Christ, and the Flight into Egypt. The latter is especially important for its contribution to the construction of the image of the Virgin of Humility. The baptism of Christ offers few examples, as does Christ served by the angels. In the case of the subject of Christ's Resurrection, we have the liberation of the souls from Limbo, Christ resurrected and the Ascension of Christ, which shows the powerful influence of the image of the Assumption of the Virgin. Perhaps the evangelical episode that contains

the most musical references is the Passing of Mary, in which underlies the psychopomp role of celestial music, thus prefiguring the salvation that awaits every faithful Christian. The Dormition and Assumption of Mary' soul, her bodily Assumption and her Coronation have been analysed; they are powerful musical images constructed through the interpretation of the Gospel texts. The chapter concludes with the Passing of St. Joseph and his later Coronation and Glory in the heavens, all similar to that of the Virgin, of which it was an imitation.

The following chapter refers to the rich presence of angelic music in the Marian conceptual image and does so based on the Gospel narrative and its interpretation by the Fathers of the Church. The ecclesiastical intelligentsia did not spare words when it came to glorifying Mary, but it was not until the end of 12th century that the development of a specifically Marian devotion in the West simultaneously saw in the Virgin Mary the Mother of God, the Queen of Heavens, Mistress of Holy Virgins and instrument of Redemption conceived at the beginning of time. Hildergard of Bingen and Bernard of Clairvaux are particularly notable in this regard. But the iconography of Mary's life and the inclusion of celestial music from the 14th century onwards are related to the change in spirituality brought about by the mendicant orders in the urban environment, as they humanized and emotionalized religious discourse. This new panorama prompted the development of a renewed Marian cult and the creation of a rich hagiographical and devotional literature which told the story of Christ and his mother Mary with a wealth of details and anecdotes. Based on this, the amalgam of Marian images has been ordered according to the position of the Virgin, to the space of representation and to other more specific particulars. In the first place, the image of the Virgin and Child has been analyzed and the following variations have been distinguished: Enthroned Virgin with Child, the Virgin of Humility, the Virgin standing as a whole or half figure, the Virgin in Heaven, and the Nursing Virgin, which is transversal to all of them. In the enthroned image of Mary, the invention of the so-called Holy Conversation carried out by the Venetian school stands out in the last third of the 15th century. These are unified representations in a single architectural interior in which, through Divine Grace, holy men and women who lived in different times and places gather in the same space to honour Christ Child in the arms of his Mother, who appears enthroned, raised and highlighted by a vaulted quarter sphere or a similar covering. Angels singing or playing instruments are usually placed at her feet to signify the harmony of the universe. Thus,

angelic music functions as a sort of central axis or *axis mundi* that connects heaven with the earth and sustains all creation. The salvific meaning of many of these Marian images and their relation to the dual human and divine nature of Christ, where music seems to play an important role, should also be emphasized. The Easter liturgy and the *Regina coeli laetare alleluia* antiphon in which Mary is congratulated for the resurrection of her son is a key element of this interpretation. This hope of salvation can be observed especially in a compositional scheme that also originated in the Venetian school and destined for private devotion in which the Virgin appears supporting her son on a marble parapet reminiscent of the surface of a sarcophagus, and therefore alluding to his future sacrifice for humanity. Secondly, we have analyzed the conceptual image of the Virgin standing and without the Child, whose origin is the celestial image of Mary but with different conceptual implications as she is often depicted with the attributes of the Woman of the Apocalypse. Thus emerges the iconographic subject of the Immaculate Conception, conceived and promoted after the Council of Trent, when the figure of the Assumption, the apocalyptic imagery and the attributes of the Virgin *tota pulchra* merged at the service of the doctrine of the Immaculate Conception. It was in the Hispanic world that the Immaculate Conception subject became especially frequent, acquiring a specific character linked to the interests of the Crown and the Spanish clergy, who sought to extend its worship and elevate it to the status dogma of the Church. However, the inclusion here of angelic music is less abundant than could in principle be expected. In order to find the images richest in musical references it is necessary to refer to Ibero-American colonial art, in which a complex corpus of relationships between the celestial harmony and the mystery of the conception of Mary was developed. The religious orders, especially the Franciscans and Jesuits, intensely promoted this devotion in the New World supported by the Crown; its proliferation in all the capitals and episcopal cities of the American viceroyalties is explained by the conversion of the defence of the Immaculate mystery into a matter of State which sought to support the political cohesion of the vast dominions of the Spanish monarchy. The great importance of this theme would justify the much more frequent inclusion of angelic music here than in Spain.

This PhD. Thesis has shown how celestial music in the Christian imagination is above all, a divine prerogative, a manifestation of the power and perfection of the work of the Creator. However, the singing angels gradually became associated with a small number

of men and women –beginning with the Virgin Mary and St. Joseph– who, by their exceptional character, were graced in life with a privileged contact with the divine through audio-visual experience. The last chapter of the thesis deals with angelic music in the image of saints; that is, of those exceptional people in the eyes of God who were rewarded with the hearing of celestial melodies. In general terms, the association of angelic music and holiness can be observed from the 9th century onwards, intensifying notably in the early Middle Ages and linked to a new religious feeling and the promotion of the saints, intermediaries between earth and heaven, between the daily life of human existence and the inconceivable mysteries of divinity. Apparently, the model followed was that of the *chanson the geste* and music played an important role in its oral transmission, especially at centres of pilgrimage. The lives and miracles of saints had a profound influence on popular devotion, and more contemporary figures were added to the ancient martyrs, priests and Roman popes, which helped create legends and local traditions in which they were graced with hearing the music of the angels. This extraordinary contact became a symbol of power and prestige which became a key element in visualizing their close relationship with God. The widespread diffusion of these traditions would come with hagiographic literature and, above all, with the printing press. Furthermore, liturgical music became a means of privileged connection with divinity, especially in the case of female monastic life. Thus arose mystical and visionary musical experiences such as those of Hildegard of Bingen and St. Gertrude of Helfta. Celestial music is linked to human salvation in the case of Hildegard, and to the themes of mystical marriage and angelic consolation in the case of St. Gertrude. Over time, references to the music of the heavens in literature and visual arts increased and the hearing of angelic music became a sign of spiritual prestige. This is the so-called "living saints" phenomenon, which is not free from political implications[177]: beatified women from the nobility who, having consecrated their virginity to Christ and approaching him spiritually through a life of deprivation and mortifications are graced with the hearing of angelic or celestial music. With the arrival of the new Tridentine and Counter-Reformation art, the promotion of the saints would be realized through glorious visions and triumphs in which the music of the angels is part of the celestial ceremonial. Another aspect derived from the Counter-Reformation was the greater importance given to the religious Orders, which came to have great power and influence. This is the moment when the themes of ecstasy and angelic consolation were made tangible, and

[177] Zarri, G., op. cit., pp. 86-87.

music could play an important role. The presence of angelic music also extended to the image of the newly canonised saints promoted by the Counter-Reformation as examples of monastic renewal and of an exacerbated religious feeling that had its maximum expression in mysticism, the case of Teresa of Avila being the most evident. This idea would soon be transmitted to the Spanish-American kingdoms, and be expressed in the life and later fate of Rose of Lima.

The chapter is completed with the analysis of some specific cases. The first is that of the musical image of Mary Magdalene, especially controversial because it brings together aspects of mundane and celestial music as a parallelism of human and divine love. A key element in the construction of this image is the Provençal legend, which tells that she was rewarded with angelic melodies in the ascetic retreat of the last years of her life. Also of great importance is her appearance in sacred drama and sacred representation. The Renaissance made her into a kind of Christian Venus guided by divine love, while the Counter-Reformation would focus on her penitent aspect and the themes of ecstasy and angelic consolation, both very influenced in turn by the musical image of St. Francis. The second case is the appearance of Our Lady of the Pillar to James the Apostle. Our Lady of the Pillar is, in fact, an Immaculate Conception constructed from the celestial image of Mary and, as such, it is in Spanish American art where we find the richest images in musical references. The third topic discussed in the section is devoted to St. Catherine of Alexandria and St. Catherine of Siena, linked by the issue of mystical marriage. The figure of St. Catherine appears as one of the first virgin martyrs of Christianity and enjoyed great devotion during the Middle Ages. Her being considered the bride of Christ and the creation of a series of legends about her seem to be the reason for the inclusion of the musician angels in her image. In the 14th century, another Catherine would appropriate the iconography of this saint, namely Catherine of Siena, a Dominican nun who made her life an imitation of the life of the Alexandrian princess. The fourth case is that of St. Cecilia, patroness of music and musicians. To study the musical iconography of St. Cecilia, a virgin and Roman martyr, is, in fact to study the history of the representation of celestial music in the Christian imaginary across time and space. Although the records of her *Passio* show the rejection of the music that sounded at her wedding while in her heart she asked God to help her remain a virgin, a translation error –innocent or intentional – led to it being understood that she was singing her true intentions to God while the nuptial instruments –*organis*– played.

This in turn led to the organ becoming her main attribute, which she ended up playing sometimes helped by the angel of divine love that appears in her story. All this resulted in the construction of a rich musical image in which the angels also participate with their instruments. From the 9th century onwards Cecilia received great patronage from the papacy as she was a Roman model of virtue to follow. The devotion to Cecilia made her an excellent model of conduct for the nobles of the time who participated in the phenomenon of the "living saints". This is the case of Elena Duglioli dall'Olio, who in the first decade of the 16th century commissioned the famous Ecstasy of St. Cecilia by Raphael. This painting was the final step of a program to promote her beatification, consisting of the virginal marriage of the young woman, the acquisition of her relics and the construction and decoration of a chapel where her remains would rest after her death, all to be completed with the writing of her biography. The painting and its diffusion through an engraving marked a watershed in the fate of the musical image of Cecilia and in its composition scheme. During the Renaissance the domestic image of Cecilia was also highlighted, that is, the saint as a musician was captured in the intimacy of her private space, widely disseminated in engravings and small pictures to be placed on organs, harpsichords and spinets in private rooms, music schools and convents. In this way, patrons and, above all, patronesses would see in her an exemplary model that would guide their own musical activity. On many occasions, this musical activity is accompanied by the songs and/or instruments of the angels that collaborate. The next decision by the Papacy was to designate St. Cecilia as the patron saint of music and musicians, setting her feast day on November 22. In 1585, Sixtus V published the Bull *Rationi Congruit* in which the Congregation of St. Cecilia and St. Gregory is decreed to protect music and musicians. All these actions are related to the Counter Reformation spirit and the desire of the Roman Church to control all aspects of the liturgy and the faith of Catholic Christianity. In this way music, like the other arts involved in the Counter-Reformation, would really put itself at the service of the liturgy. In the visual arts the visions of Gloria would prevail, with the frequent presence of St. Cecilia the Organist and King David the Harpist in the visions of heavenly paradise that decorate the vaults and domes of the churches, where they usually accompany the divinity and the Virgin Mary surrounded by musical angels.

Finally, some brief comments on the musical image of St. Francis of Assisi are offered. With the arrival of the 12th-13th centuries and the flowering of different spiritual

alternatives that sought to purify the official religiosity through *imitatio Christi*, the weakness of the Church became evident; it not only reacted by denouncing these alternatives as heresies and harshly punishing them, but also by carrying out a profound renewal and promoting the preaching orders in the urban environment, much closer to the faithful, orders characterized by the humanization and emotionalisation of religious discourse. Of particular importance in this regard is the Franciscan Order, founded by St. Francis of Assisi in 1223 with the approval of Innocent III. St. Francis embodied a new way of conveying the Christian message and, therefore, was considered an *ioculator Dei*. The three biographies of the saint that were written between his death and the year 1252 mention on several occasions how St. Francis liked to sing praises to God at all times. Perhaps for this reason his image inspired a rich musical iconography that bore its first fruit towards the year 1300, at which time the Church hierarchy was promoting the Franciscan Order. Musician angels were included in its conceptual image and in the representation of the offering of roses to Christ and to the Virgin, a scene allusive to the establishment of the Indulgence of Porziuncola, a small chapel dedicated to St. Mary of the Angels, for which the saint is said to have requested plenary indulgence for all who visited it. The desire for promotion and advancement of the religious Orders, key in the evangelization of the New World, led to competition for spiritual prestige and religious power. This competition was also reflected in the iconography, being especially evident in the case of the Franciscans and Dominicans. Thus, while St. Francis had been favoured by the miraculous apparition of the Virgin in the chapel of Porziuncola, the Order of Preachers, founded by St. Dominic, also had its own Marian legend, which arose not before the 15th century and according to which Mary had taught him to say the rosary as a powerful instrument for the conversion of heretics. Sometimes the image was enriched with angelic music. However, both in the case of the Indulgence of Porziuncola and in that of the Our Lady of the Rosary, it is difficult to speak of a consolidated iconographic tradition as the presence of musician angels seems to be a reflection of the heavenly appearance of Mary. The Franciscan musical theme that had greatest success and diffusion is undoubtedly that of St. Francis Assisi in ecstasy listening to an angel musician who plays a stringed instrument, usually a viola or violin. The literary sources date from the 13th century and the first images are from the 15th century and the means of their diffusion were engravings, with a notable interest in the subject appearing from the late 16th and early 17th centuries. The great proliferation took place in the context of the Counter Reformation as a taste for mystical

ecstasy and angelic consolation is seen in in this iconographic subject, as well as a discrete call to asceticism, meditation and corporal mortification.

With the presentation of this thesis to obtain my doctoral degree I intend to close a stage of my activity as a researcher and, if possible, start a new one in which I can continue my collaboration with the *Los tipos iconográficos. Descripción diacrónica* project and its publications, as well as resume my participation in the national and international congresses on music iconography. Thus, I hope in the near future to continue to deepen my knowledge of some of the topics treated here and especially to publish the results of my research on the visualization of demonic music, understood as that produced by the malignant beings contrary to the divine order. That is why, although it is not the subject of this thesis, I consider it important to briefly mention the main bibliographic resources I used. In this regard the classic monograph by Edmond Faral[178] was essential to my understanding of medieval musical practices not controlled by ecclesiastical leaders. I took theoretical bases regarding the importance of the conception and representation of the body in the medieval musical imagination from Bruce W. Holsinger[179] while the work of Ruth Mellinkoff[180] provided the basis for trying to explain the proliferation of images of demonic music figurations in late medieval art. Other key authors consulted were Martine Clouzot, Esperanza Aragonés Estella[181], Ismael Fernández de la Cuesta[182], Chiara Frugoni[183], M. del Carmen Gómez Muntané[184] and María Elena Le Barbier Ramos[185].

Furthermore, since the music of angels and demons are two sides of the same coin, I consider it necessary to address the integration of both iconographic subjects and their variants into tangible visual programs. One of the areas for future research opened up by

[178] Faral, E., op. cit.
[179]Holsinger, B. W, op. cit.
[180]Mellikoff, R., op. cit.
[181] Aragonés Estella, E., «Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago navarro», *Príncipe de Viana*, año nº 54, nº 199, 1993, pp. 247-280.
[182] Fernández de la Cuesta, I., «La música, elemento natural de lo fantástico en la pintura de El Bosco», en VV. AA., *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2006, pp. 127-166.
[183] Frugoni, C., «La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII sec.», en VV. AA, *il contributo dei giullari alla dramaturgia italiana degli origini. Atti del II convegno di studio – Viterbo, 17-19 di Giugno '77,* Bulzoni Editore, Viterbo, 1978.
[184] Gómez Muntané, M. del Carmen y Wilkins, N., op. cit.
[185] See Le Barbier Ramos, E., «El sentido dual de la música en las representaciones medievales», en Santarelli, C. (ed.), *Ut música pictura*, Torino, Istituto per i Bieni Musicali in Piemonte, Regione del Piemonte Assessorato alla Cultura, Centro Stampa della Giunta Regionale, pp. 95-113, notable among his various contributions in this regard.

this doctoral thesis is the study of the specific case of a series of architectural decorations of the city of Valencia from between the 14th and 17th centuries in which there appear angel and/or demon musicians. This would be of great interest as most of them have not been studied from the perspective of musical iconography. This has already started and can be seen in publications[186], congresses and in the catalogues created by for *Catálogo de Iconografía Musical Española de AEDOM*. In this regard and using the same methodology, I aspire to offer more concrete and tangible results on the possible meaning of celestial music and its diabolical opposite in a specific cultural environment such as that of Valencia, analyzing the original intention of these images and the role they acquire in the imagination of the city by virtue of how they were looked at and of later interpretations.

[186] Perpiñá García, C., «Los ángeles músicos de la Lonja de los Mercaderes de Valencia (1484- ca.1498). Un estudio de iconografía musical», op. cit.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES LITERARIAS

Anónimo, *Apocalypse of Abraham.*
—Box, G. H. ed., Society for promoting Christian knowledge, The Macmillan Company, New York, 1918.

Anónimo, *Apócrifos del Antiguo Testamento.*
—Díez Macho, A. dir., *Apócrifos del Antiguo Testamento,* 5. vol., Ediciones Cristiandad, Madrid, 1982-1987.

Anónimo, *Ascension of Isaiah.*
—Charles, R. H., *The ascension of Isaiah,* Adam and Charles Black, London, 1900.

Anónimo, *Constitutiones Apostolorum.*
—Fiensy, D. trad., *Prayers allegad to be jewish. An examination of the 'Constitutiones Apostolorum',* Brown Judaic Studies, n. 65, Scholar Press, Chico, California, 1985.

Anónimo, *Evangelios Apócrifos.*
—Santos Otero, A. de ed., *Los evangelios apócrifos,* Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1996.
—Elliot, J. K., *The Apocryphal New Testament,* Clarendon Press, Oxford, 2005.

Anónimo, *Fioretti di san Francesco. Edizione fatta sopra la fiorentina del 1718…,* Paolo Libanti, Verona, 1822.

Anónimo, *Libro de los Secretos de Henoc*.
—Charles, R, H. ed., *The Book of the Secrets of Enoch,* Clarendon Press, Oxford, 1896.

Anónimo, *Libro de Henoc (Henoc etíope)*
—Charles, R. H., *The Book of Enoch or 1 Enoch,* Clarendon Press, Oxford, 1912.

Anónimo, *Liturgias de la primitiva Iglesia.*
—Neale, J. M. trad., *The liturgies of SS. Mark, James, Clement, Chrysostom and Basil, and the Church of Malabar,* J.T Hayes, London, 1869.

Anónimo, *Ludus de Passione*.
—Dronke, P. trad. y ed., *Nine Medieval Latin plays,* Cambridge University Press, Cambridge, 2008.

Anónimo, *Testament of Abraham.*
—Allinson, D. C., *Testament of Abraham,* Walter de Gruyter, Berlin and New York, 2003.

Ágreda, M. J. de, *Mystica ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abysmo de la Gracia: Historia divina, y vida de la Virgen, Madre de Dios, Reyna y Señora nuestra Maria Santissima [...] manifestada en estos ultimos siglos por la misma Señora a su esclava Sor Maria de Jesus, abadesa del convento de la Inmaculada Concepcion de la Villa de Agreda, de la Provincia de Burgos [...],* primera parte, por Henrico y Cornelio Verdussen, Amberes, 1696.

Ágreda M. J. de, *Mystica ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abysmo de la Gracia: Historia divina, y vida de la Virgen, Madre de Dios, Reyna y Señora nuestra Maria Santissima [...] manifestada en estos ultimos siglos por la misma Señora a su esclava Sor Maria de Jesus, abadesa del convento de la Inmaculada Concepcion de la Villa de Agreda, de la Provincia de Burgos [...],* segunda parte, por la Viuda de Geronymo Verdussen, Amberes, 1696.

Ágreda M. J. de, *Mystica ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abysmo de la Gracia: Historia divina, y vida de la Virgen, Madre de Dios, Reyna y Señora nuestra Maria Santissima [...] manifestada en estos ultimos siglos por la misma Señora a su esclava Sor Maria de Jesus, abadesa del convento de la Inmaculada Concepcion de la Villa de Agreda, de la Provincia de Burgos [...]*, tercera parte, por la Viuda de Geronymo Verdussen, Amberes, 1696.

Agustín (santo), *De musica libri sex.*

—Luque Moreno J. y López Eisman trad. y notas, *Sobre la música: seis libros. San Agustín*, Gredos, Madrid, 2007.

Agustín (santo), *Enarrationes in Psalmos.*

—Boulding, M., *Exposition of the Psalms 1-32,* col. The Works of saint Augustine: A Translation for the 21st Century, New City Press, New York, 2000.

Alejandría, F. de, *De opificio mundi.*

—Triviño, J. M. trad., *Obras completas de Filón de Alejandría I,* Acervo Cultural, Buenos Aires, 1976.

Alighieri, D., *Divina Commedia: Paradiso*. Vetro, P. ed., Mursia, Milano, 1992.

Andreini, G. B. de, *La Maddalena,* Giacomo Ant. Somasco, Venetia, 1610.

Andreini, G. B. de, *La Maddalena sacra rappresentatione,* Aurelio e Lodovico Ossana, Mantova, 1617.

Aristóteles, *Metaphysica.*

—Candel, M. y Azcárate, P. de eds., *Metafísica*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.

Banchieri, A., *Conclusioni del suono dell'organo... alla gloriosa vergine et martire santa Cecilia devota de gli musicisti, & organisti dedicata,* Heredi di Gio. Rossi, Bologna, 1609.

Bernardo de Claraval, santo, *Sermones de san Bernardo abad de Claraval, de todo el año, de tiempo, y de santos traducidos al castellano por un monge cisterciense, el P. Mro. Fr. Adriano de Huerta....,* tomo primero, Joseph de Navas ed., Burgos, 1791.

Beuter, P. A., *Primera parte de la Coronica General de toda España y especialmente del reyno de Valencia…,* Pedro Patricio Mey, Valencia, 1604.

Biancolini, G., *Cronica della città di Verona descritta da Pier Zagata. Ampliata, e supplita da Giambattista Biancolini... parte prima,* Dionisio Ramanzini Librajo a San Tomio, Verona, 1745.

Bingen, H. von (santa), *Symphonia armonie celestium revelationum*.

—Flisfich Fernández, M. I. trad. y Vv. Aa. intr., *Hildegard de Bingen. La Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales*, Trotta, Madrid, 2003.

—Newman, B. ed., *Symphonia: A critical Edition,* Cornell University Press, 1998.

Bingen, H. von (santa), *Liber vitae meritorum.*

—Renedo, R. trad., *Liber vitae meritorum. Libro de los méritos de la vida,* 2014, pp. 80-81. Registro Propiedad intelectual nº 00-2009-4727 de 6 de Marzo 2009 para www.hildegardiana.es a partir de Carlevaris, A. Ed., *Hildegardis Liber Vitae Meritorum,* Ed. *Corpus Christianorum (Continuatio Medievalis)* 90, Turnhout, Brepols, 1995.

Bonaventura, (santo), *Aurea legenda maior beati Franscisci,* imp. Philippi Iuntae, Florentia, 1509.

Bosio, A., *Historia passionis B. Caeciliae virginis, Valeriani, Tiburtii et Maximi martyrum...,* Stephanum Paulinum, Romae, 1600.

Castellá Ferrer, M., *Historia del apostol de Iesus Christo Sanctiago Zebedeo patron y capitan general de las Españas,* oficina de Alonso Martin de Balboa, Madrid, 1610.

Capua, R. de, *Legenda Maior,* en Henschen, G. y Papebroch, D. ed., *Acta Sanctorum Aprilis... Tomus III,* Michaelem Cnobarum, Antverpiae, 1675, Aprilis 3, dies 30, col. 853a-959b. Catarino da Siena, A. ed., *Vita miracolosa della serafica S. Caterina da Siena. Composta in latino dal beato P. frate Raimodo Capua et tradotta in lingua volgare...,* Contrata di Santa Maria Formosa, Venetia, 1562.

Celano, T. de, *Seraphici viri S. Francisci Assiatis vitae due,* Typographia S Michaelis ad Ripam, Roma, 1806.

Chaves, Fr. P. de, *Libro de la vida y conversion de Sancta Maria Magdalena, y de la alta perfection a que subio despues de convertida,* Pedro Mompezat, Barcelona, 1549.

—Alandro, J. ed., *Pedro de Chaves. Libro de la vida y conversión de santa María Magdalena,* L'Abadia de Montserrat, 2009.

Cruz, J. de la (santo), *Declaración del Cántico Espiritual.*

— Rivadeneyra, M. ed., *Escritores del siglo XVI. Tomo primero,* Madrid, 1862.

Cruz, J. de la (santo), *Declaración de la Llama de amor viva*

—Rivadeneyra, M. ed, *Escritores del siglo XVI. Tomo primero,* Madrid, 1862.

Cubero Remirez de Arellano, J., *Musica sagrada, que aplaude la Coronacion augusta deMaria Santissima N. Sra. Sermon, que en la Santa Iglesia Metropolitana de Mexico en el dia de la Assuncion de Nuestra Señora, con assistecia de la RL. Audiencia, Tribunales, Sagradas Religiones, y muy noble Ciudad...,* Joseph Bernardo de Hogal, México, 1728.

Dimock, J. F. ed., *Magna Vita S. Hugonis Episcopi Lincolniensis: From Manuscripts in the Bodleian Library, Oxford, and the Imperial Library, Paris,* Longman Green, London, 1864.

Dimock, J. F. ed., *Giraldi Cambrensis Vita S. Remigii et Vita S. Hugonis,* Longman & Co., London, 1877.

Donzellini, A., *Santa Caterina Vergine, e Martire, Rappresentatione,* Girolamo Discepolo,Viterbo, 1610.

Efrén de Siria (santo), *Himnos sobre el Paraíso.*

—Brock, S. P. trad., *Saint Ephrem Hymns on Paradise,* St Vladimir's Seminary Press, Crestwood, New York, 1990, p. 106.

Eiximenis, Francesc, *Llibre dels Àngels.*

—*Llibre dels Àngels [escrit a València el 1392],* Iohannem Rosembach imp., Barcelona, 1494. Montserrat, Biblioteca de l'Abadia, Sig. 4º 102. Ed. digital Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. www.cervantesvirtual.com/obra/llibre-dels-angels--4/

Ferrer, V. (santo), *Sermons.*

Sanchis Sivera, J. y Schib G. ed., *San Vicent Ferrer. Sermons,* 6 vol., Barcelona, Barcino, 1971-1988.

Gerbert, M., *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum...,* Typis San Blasianis, Freiburg im Breisgau, 1784, 3 vol.

Gerson, J., *Joannis Gersonii doctoris theologi & cancellarii Parisiensis Opera omnia, novo ordine digesta, & in V Tomos distributa; Ad manuscriptos codices quamplurimos collata, & innumeris in locis emendata; quaedam etiam nunc primum edita...,* vol. 3, Antwerpia, Sumptibus Societatis, 1706.

Gracián, J., *Sumario de las excelencias del glorioso s. Ioseph esposo de la Virgen Maria. Recopilado de diuersos auctores por Fr. Geronimo Gracian de la Madre de Dios, de la orden del Carmen, natural de la ciudad de Valladolid,* Roma, Antonio Zanetti, 1597.

Hansen, L., *Vitae mirabilis et mors pretiosa venerabilis Sororis Rosae de S. Maria limensis, ex Tertio Ordine S.P Dominici tertii ordinis, ad sanctissimum D.N Alexandrum VII Pontificem Max...* Typis Nicolai Angeli Tinassii, Roma, 1664. Rocaberti, I. T. de trad. y ed., *Vida admirable, y muerte preciosa, de la venerable Madre Soror Rosa de Santa Maria peruana, en Lima, de la Tercera Orden de Predicadores. Sacada del processo remissorial, hecho con decreto de la santidad de Urbano VIII. Escrita en latin, en impressa en Roma por el M.R.P.M. Fr. Leonardo Hansen provincial de Inglaterra...* Impressor del Santo Tribunal, Valencia, 1665.

Helfta, G. von, *Legatus divinae pietatis.*

—Bredenbach, T. ed., *Insinuationum divinae pietatis lib. V.,* Ludovicum Alectorium, Coloniae, 1579.

—Granada, F. L de ed., *Insinuación de la divina piedad, revelado a sancta Gertrudis, monja de la orden de sant Benito....*, Emprenta de Diego Cossio, Salamanca, 1603.

—Granada, F. L de ed., *Segunda y ultima parte de las admirables y regaladas Revelaciones de la gloriosa S. Gertrudis, que contiene su feliz y dichosa muerte, no menos privilegiada y favorecida de su querido Esposo, que su santa vida,* Juan de Botillo, Valladolid, 1607.

Herbenus, M., *De natura cantus ac miraculis vocis.*

—Smits van Waesberghe, J. ed., *Herbeni Traiectensis De natura cantus ac miraculis vocis,* Arno Volk, Köln, 1957.

Isidoro de Sevilla (santo), *Etimologías.*

—Oroz Reta, J. y Marcos Casquero, M. trad., *San Isidoro de Sevilla. Etimologías. Edición Bilingüe*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2004.

—Barney, S. A. et al., *The Etimologies of Isidore of Sevilla,* Cambridge University Press, Cambrige, 2006.

Jesús, T. de (santa), *Libro de la Vida.*

— León, F. L. de ed. *Las obras de la s. Madre Teresa de Iesus fundadora de la reformacion de las descalças y descalços de N. Señora del Carmen. Primera parte que contiene su vida,* Emprenta Plantiniana de Balthasar Moreto, Anveres, 1630.

Llull, R., *Doctrina Pueril.*

—Obrador i Bennàssar, M. ed., *Doctrina Pueril del B. Mestre Ramon Lull; text original directament trelladat d'un m.s. quatrecentista; ab proemi, illustracions y notes...,* Gustau Gili, Barcelona, 1907. Ed. digital Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. www.cervantesvirtual.com/portales/san_juan_de_la_cruz/obra/libre-de-doctrina-pueril--0/

Lomazzo, G. P., *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura,* Paolo Pontio, Milano, 1585.

López, L., «Historia antigua de la Madre de Dios del Pilar de Çaragoça. Escrita por el Obispo de Zaragoça Tayon, en tiempo de los Godos», en *Pilar de Zaragoza columna firmissima de la Fè de España, primer templo cathólico del mundo. Edificado en nombre de Maria Santissima por el apostol Sanctiago Zebedeo...,* Imprenta de Maria Fernandez, Alcalá, 1649.

Morales, P. de, *In caput primum Matthaiei. De Christo Domino, sanctissima Virgine Deipara Maria, veróque eius dulcissimo & virginali sponso IOSEPHO, Libri quinque,* Svmptibvs Horatii Cardon, Madrid, 1614.

Nesti, P. atr., *La rappresentatione di santa Caterina da Siena sposa di Giesu Christo,* Bartolomeo Anichini, Firenze, 1568.

Oxea, Fr. H., *Historia del glorioso apostol Santiago patron de España: de su venida a ella, y de las grandezas de su Yglesia, y Orden militar,* Madrid, Luis Sanchez, 1615.

Platón, *República.*

—Gómez Robledo, A. ed., *Platón. La República*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1971.
—Bloom, A., *The Republic of Plato,* Basic Books, New York, 1991.

Pseudo Dionisio Aeropagita, *De Coelesti Hierarchia.*
—Martín, T. H. trad., *Obras completas del pseudo Dionisio Areopagita*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1990.

Razzi, S., *Santuario di laudi, o vero rime spirituali per le feste di ciaschun santo...*, Bartolommeo Sermartelli e Fratelli, Firenze, 1609.

Ribadeneyra, P. de, *Flos Sanctorum. Libro de las vidas de los santos... En el qual se contienen las vidas de Christo Nuestro Señor, y de su Santissuma Madre; y de todos los Santos que reza la Yglesia Romana, por todo el año*, primera parte, Luis Sanchez impressor del Rey N. S., Madrid, 1616, primera parte.

Ribadeneyra, P. de, *Flos Sanctorum quarta parte. En que se continene las vidas de los santos que pertenecen a los meses de julio, y agosto...*, Imprenta de Agustin Fernandez, Madrid, 1716.

Ripa, C., *Iconologia.*
—Barja, J. trad., *Cesare Ripa. Iconología*, 2. vol., Akal, Torrejón de Ardoz, Madrid, 1987.

Roa, M. de, *Vida i maravillosas virtudes de Doña Sancha Carrillo…,* por Alonso Rodriguez Gamara, Sevilla, 1615.

San José, P. de, *Sermon del glorioso transito de la Virgen Maria Nuestra Señora, Que predió el R.P.Fr Prudencio de S. Josejp, de los Carmelitas Descalzos: El dia 13 de Agosto del año 1725 en la nueva Fiesta, que con solemnidad de tres horas celebrò en este Religiosissimo Colegio de Theologia Moral, de el Carmen, de la Ciudad de el Señor S. Joseph de Toluca....* México, s. n.

Serrano, A., *Felíz Memoria de los Siete Príncipes de los Angeles Assistentes al Trono de Dios, y Estimulo a su Utilísima Devoción Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Sealthiel, Jehudiel, Barachiel*, Juan Joseph Guillena, México, 1699.

Serrano, A., *Los siete Príncipes de los Angeles, Validos del Rey del Cielo. Misioneros, y Protectores de la Tierra, con la Práctica de su Devoción*, Francisco Foppens, Bruselas, 1707.

Siena, Bernadino de, *Sancti Bernardini Senensis ordinis seraphici minorum duo adventualia... Omnia synopsibus ortanata ac postillis illustrata. Opera et labore R. P. Joannis de la Haye Parisini...*, vol. 3, Venetiis, in Aedibus Andre Poletti, 1745.

Sornoza, M. de, «Sermon octavo. Del misterio de la Asumpcion de Nuestra Señora», en *Palestra sagrada y duelo cortesano en desagravio de la Pureza mas noble, y en castigo de la grosería mas villana. Culto religioso que consagró humilde à una Imagen ultrajada de Nuestra Señora de la Concepción la S. Iglesia de Salamanca y aora inscrive devota al inmortal católico nombre del Rey Nuestro Señor D. Felipe el Grande*, Melchor Estévez, Salamanca, 1665, pp. 189-206.

Strötter, J., *Apparatus sacri honoris primo carmelitarum discalceatorum parenti seraphicae virginis ac matris Theresiae à Jesu filio primogenito S. Joanni à Cruce post ejus solemnem in Vaticane Colle Apotheosin adornatus A devotissimo filiorum suorum Collegio Augustano,* Antonii Maximilimiani Heiss, Augsburg, 1727.

Tepes, Fr. A. de, *Coronica general de la orden de san Benito, Patriarca de religiosos. Tomo I. Centuria I,* Matias Mares Impresor, Universidad de Nª Sª la Real de Yrache, 1609.

Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori.* Bellosi, Luciano y Rossi, A. ed., *Giorgio Vasari. Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos,* Cátedra, Madrid, 2002. También se ha consultado la edición

italiana en Vasari, G., *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori, et architettori... Primo volume della terza parte*, Appresso i Giunti, Fiorenza, 1.568.

Villegas, A., *Flos Sanctorum y Historia general, en que se escribe la vida de la Virgen sacratisima madre de Dios y señora nuestra y las de los santos antiguos que fueron antes de la venida de nuestro Salvador al mundo*, impreso por Thomas Piferrer impresor del Rey nuestro señor, Barcelona, 1775.

Villena, Isabel de, *Vita Christi.*

—*Vita Christi de la Reverent Abadessa de la Trinitat,* Lope de Roqua imp., València, 1497. Ed. fascímil Hauf i Valls, A. G. present., del Cénia al Segura, Valencia, 1980. Ed. digital Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. www.cervantesvirtual.com/obra/vita-christi-de-la-reverent-abadessa-de-la-trinitat--0/

Varazze, J. da, *Legenda aurea.* Macías, J. M. trad., *La leyenda dorada*, 2 vol., Alianza Forma, Madrid, 1990.

Villegas, A. de, *Flos Sanctorum nuevo y hystoria general de la vida y hechos de Iesu Chrsito, Dios, y Señor nuestro y de todos los santos… junto con las vidas de los sanctos propios de España y otros extravagantes...*, Felix Valgrisio y Angel Tavan, Vinecia, 1588.

Virdung, S., *Musica getutscht und außgezogen*, Basel, 1511.

Vv. Aa, Himnos de la Iglesia.

—Blume, C., *Analecta hymnica Medii Aeevi. XVII. Hymnodia Gotica. Die Mozarabischen Hymnen des alt-spanischen Ritus,* O. R. Reisland, Leipzig, 1897.

—Daniel, H. A., *Thesaurus hymnologicus. Sive hymnorum canticorum sequentiarum circa annum MD usitatarum collectio amplissima. Carmina collegit, apparatu critico ornavit, veterum interpretum notas selectas suasque adiecit,* 5 vol., Lipsiae, Sumptibus J. T. Loeschke, 1812-1871.

—Dreves, G. M. ed., *Analecta hymnica Medii Aevi X. Sequentiae ineditae: liturgische prosen des Mittelalters,* O. R. Reisland, Leipzig, 1891.

Vv. Aa, Fuentes literarias sobre la música celeste en la Antigüedad y la Edad Media.

—Godwin, J., *Armonía de las esferas. Un libro de consulta sobre la tradición pitagórica en la música*, Ediciones Atalanta, Girona, 2009.

Vv. Aa, Fuentes literarias sobre la Virgen María.

—Álvarez Campos, S. ed., *Corpus Marianum Patristicum*, Burgos, Ediciones Aldecoa, 1970-1981, 7 vols.

Vv. Aa, *Liber Pontificalis.*

—Duchesne, L. M. ed, *Le Liber pontificalis*, vol. 2, Ernest Thorin Éditeur, Paris, 1892.

Vv. Aa, Patrologías.

—Migne, J. P., *Patrologia cursus completus sive bibliotheca universalis... Series Graeca*, Paris, 1857-1866.

—Migne, J. P., *Patrologia cursus completus sive bibliotheca universalis... Series Latina*, Paris, 1844-1855.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

Aldana Fernández, S., *La lonja de Valencia,* Consorci d'Editors Valencians, Valencia, 1988.

Álvarez Martínez, R., «Iconografía musical y organología: un estado de la cuestión», *Revista de Musicología,* 20, n. 2, 1997, pp. 767-782.

Álvarez Martínez, R., «La iconografía musical de los Beatos de los siglos X y XI y su procedencia», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte,* 5, 1993, pp. 201-218.

Andrés, R., *Diccionario de instrumentos musicales. De Píndaro a J. S. Bach,* Vox Bibliograf, Barcelona, 1995.

Anónimo, *Indulgencia de la Porciúncula. Instrucción sobre el origen, extensión y requisitos para ganarla,* Imprenta de los Herederos de la V. Pla, Barcelona, 1854.

Azcárate de Luxán, M., «La coronación de la Virgen en la escultura de los tímpanos góticos españoles», *Anales de la Historia del Arte,* 4, 1993-1994, pp. 353-363.

Balderas Vega, G., *Jesús, cristianismo y cultura en la Antigüedad y en la Edad Media,* Universidad Iberoamericana, México, 2007.

Ballester i Gibert, J., «Retablos tardomedievales con ángeles músicos procedentes del antiguo Reino de Aragón. Catálogo», *Revista de Musicología,* 13, n. 1, 1990, pp. 123-201.

Ballester i Gibert, J., «Los instrumentos musicales de los frescos de la Catedral de Valencia», en Vv. Aa., *Los ángeles músicos de la Catedral de Valencia,* Generalitat Valenciana, València, 2006, pp. 347-367.

Ballester i Gibert, J., «Music in the sixteenth-century Catalan painting», *Music in Art,* 31, 1-2, 2006, pp. 132-142.

Baltrusaitis, J., *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico,* Ediciones Cátedra, Madrid, 1983, p. 33 (1ª ed. Armand Colin, Paris, 1955).

Baroncini, R., «A mannerist angelic concert: the Assumption of S. Maria in Agro at Pallanza» *RIdIM/RCMI Newsletter,* 21, n. 2, 1996, pp. 39-45.

Beck, M. E., «Marchetto da Padova and Giotto's Scrovegni Chapel Frescos», *Early music,* 27, n. 1, 1999, Oxford University Press, pp. 7-23.

Bell, N., *La música en los manuscritos medievales,* The British Library (London, 2001), AyN Ediciones, Madrid, 2006.

Blaya Estrada, N., «La Virgen de la Humildad. Origen y significado», *Ars Longa,* 6, 1995, pp. 163-171.

Bermúdez, E., *La música en el arte colonial de Colombia,* Fundación de música, 1994.

Bordas Ibáñez, C., «'E cosas de música': instrumentos musicales en la corte de Felipe II», en Robledo Estaire, L. et alii ed., *Aspectos de la cultura musical en la corte de Felipe II,* Patrimonio Musical Español, Fundación Cajamadrid, Editorial Alpuerto, Madrid, 2000, pp. 215-270.

Bosseur, J., «Music, expression of the divine order» en *Music a passion for an Art*, Editions d'Art Albert Skira, Geneva, 1991.

Bowles, E., *La pratique musicale au Moyen Âge,* Minkoff & Lattès, Paris, 1983.

Brown, H. M. and Lascelle, J., *Musical Iconography: A Manual for Cataloging Musical Subjects in Western Art Before 1800,* Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1972.

Brown, H. M., «Ambivalent Trecento attitudes toward music: and iconographical view», en Shapiro A. D. ed., *Music and context. Essays for John M. Ward,* Harvard University, Harvard, 1985, pp. 79-107.

Bruhn, S., *The temptation of Paul Hindemith: Mathis der Maler as spiritual testimony*, Pendragon Press, N. Y., 1998.

Buisel de Sequeiros, M. D., «La carta de Hildegarda al capítulo de Maguncia y el origen del canto litúrgico de las Horas», en Fraboschi, A. A. ed., *Desde el fulgor de la Luz Viviente… Hildegarda, abadesa de Bingen*, Buenos Aires, Ediciones de la Universidad Católica Argentina, 2007, 85-96.

Bussagli, M., «Gli angeli musicanti», *Storia degli angeli. Racconto di immagini e di idee*, Tascabili Bompiani, Milano, 2003, pp. 272-285.

Calvesi, M., *Caravaggio*, Col. Art e Dossier, Giunti Gruppo Editoriale, Florenza-Milano, 2009.

Calvo Portela, J. I., «La monarquía hispánica defensora de la Inmaculada Concepción, a través de algunas estampas españolas del siglo XVII», *Anales de Historia del Arte*, 23 (2013), Núm. Especial, pp. 155-168.

Carlevaris, A., «Ildegarda e la Patristica» en Burnett, C. y Dronke, P. ed., *Hildegard of Bingen. The context of her thought and her art,* The Warburg Institute. School of Advanced Study of London, London, 1998.

Castro Caridad, E. trad. y ed., *Dramas escolares latinos (siglos XII y XIII),* Akal, Madrid, 2001.

Cattin, G. *Historia de la música* 2, Turner, Madrid, 1987.

Caviness, M., «Hildegard as the designer of the illustrations to her works» en Burnett, C. y Dronke, P. ed., *Hildegard of Bingen. The context of her thought and her art,* The Warburg Institute. School of Advanced Study of London, London, 1998, pp. 29-62.

Chambers, E. K., *The medieval stage,* vol. 2, Oxford University Press, Oxford, 1903.

Charbonneau-Lassay, L., *El bestario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad media* [1940], Olañeta, J. J. de ed., Barcelona, 1996.

Clouzot, M., *Le musicien en images. L'iconographie des musiciens et de leurs instruments de musique dans les manuscrits du Nord de la France, de la Belgique, des Pays-Bas, de l'Anglaterre et de l'Allemagne, du XIIIe au XVe siècle*, Thèse de doctorat en histoire médiéval, sous la direction de Schmitt, Jean-Claude, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 16 novembre 1995.

Clouzot, M., «Le musicien en images», *Bulletin d'Information de la Mission Historique Française en Allemagne*, 34, 1998, pp. 90-99.

Clouzot, M., *Moyen Âge. Entre ordre et désordre, catalogue d'exposition, Musée de la Musique, Paris, 26 mars-27 juin 2004*, Cité de la Musique et Réunion des Musées nationaux, Paris, 2004.

Clouzot, M., «Les figures du musicien au Moyen Âge : images et discours», *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre / BUCEMA*, 10, 2006.

Clouzot, M., *Images des musiciens (1350-1500). Typologie, figurations et pratique sociales,* Centre d'Études Superieures de la Renaissance, Brepols Publishers, Tours, 2007.

Clouzot, M., «Les figures du musicien au Moyen Âge. Figures, discours et images», *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre / BUCEMA*, 11, 2007.

Connolly, T., *Mourning into joy. Music, Raphael and Saint Cecilia*, Yale University Press, New Haven and London, 1994.

Crawford Luber, K., *Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance*, Cambridge University Press, 2005.

Corbiari, E., «Laude for Catherine of Siena», en Muessig, C. et alii (ed.), *A companion to Catherine of Siena*, BRILL, Leiden and Boston, 2012, pp. 227-258.

Dale, S., «Ambrogio Lorenzetti's 'Maesta' at Massa Maritima», *Notes in the History of Art*, 28, n. 2 (Winter 1999), pp. 6-11.

Dessì, P., *Cantantibus Organis. Musica per i Francescani di Ravenna nei secoli XIII-XIV*, Clueb Editrice, Bologna, 2002.

Doménech García, S., «El órgano celeste como metáfora visual inmaculista en el Templo del Guápulo de Quito», en Zafra, R. y Azanza J. J. ed., *Emblemática trascendente. Hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, Anejos de Imago, revista de Emblemática y Cultura Visual, n. 1, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011, pp. 263-272.

Doménech García, S., «Iconografia de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia», en García Mahíques, R. y Zuriaga Senent, V. F. ed., *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural*, García Mahíques R. y Zuriaga Senent V. F. eds., Valencia, Biblioteca Valenciana, 2008, pp. 563-580.

Doménech García, S., *La imagen de la mujer del Apocalipsis en nueva España y sus implicaciones culturales*, tesis doctoral dirigida por García Mahíques, R., Universitat de València, Dep. Historia del Arte, Valencia, 2013.

Duby, G., *Hombres y estructuras de la Edad Media*, Siglo Veintiuno, Madrid, 1977.

Durán, Rafael M., *Iconografía española de san Bernardo*, Monasterio de Poblet, 1953.

Esteve Vaquer, J. y Menzel Sansó, C., «Iconografía musical de los siglos XIV y XV en la Catedral de Mallorca», en *Music in Art. International Journal for Music Iconography*, 27, n. 1-2, 2002, pp. 68-77.

Fábregas, J. Fernández, P. y Olivar, A., *Historia de la Liturgia de las Horas*, Biblioteca Litúrgica, Centre de Pastoral Litúrgica Barcelona, 2002, p. 76.

Fabris, D., «Presepi scultorei con strumenti musicali del Cinquecento in Puglia», *RIdIM/RCMI Newsletter*, 16, n. 1, 1991, pp. 8-20.

Falvey, K., «Scaffold and stage: Comforting rituals and dramatic tradition in late Medieval and Renaissance Italy», en Terpstra, N. ed., *The art of executing well: rituals of execution in Renaissance Italy*, Truman State University Press, 2008, pp. 13-30.

Faral, E., *Les Jongleurs en France au Moyen Âge*, Librairie Honoré Champion Éditeur, Paris, 1919.

Fernández Rodríguez, P., *Historia de la liturgia de las Horas*, Centre de Pastoral Litúrgica, Barcelona, 2002.

Ferrari-Barassi, E., «Representations of Paradise in seventeenth-century Italian art», *RIdIM/RCMI Newsletter*, 18, n. 1, 1993, pp. 9-14.

Ferrari-Barassi, E., «The narrative about saint Mary Magdalene in the Church of Cusiano, Italy», *Music in Art*, 32, 2007, pp. 102-112.

Ford, T., «List of musical instruments», *RIdIM/RCMI Newsletter*, 11, n. 2, 1986, pp. 4-15.
—Trad. al español de Koldo Ríos, A., *Lista de instrumentos de música occidentales. Anotada desde un punto de vista iconográfico*, col. Cuadernos de documentación musical, vol. 2. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, 1999.

Forrest, J., *The history of Morris Dancing, 1458-1750*, University of Toronto Press, Toronto, 1999.

Franco Llopis, B., «Nuevas aportaciones a la iconografía de los instrumentos musicales en la pintura de Francisco Ribalta», en Chaparro, C., García, J. J., Roso, J. y Ureña, J. eds., *Paisajes emblemáticos: La construcción de la imagen simbólica en Europa y América,* vol. 2, Editorial Regional de Extremadura, Mérida, 2008, pp. 619-633.

Fuentes Bardelli, I., «La música en la Symphonia de Hildegard von Bingen», *Cyber Humanitatis. Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile*, 10, 1999. ISN 0717-2869.
Disponible en línea en https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/10/ifuentes.htm.

Fuentes Bardelli, I. y Ortúzar Escudero, M. J., «Música e historia en Hildergard von Bingen», en *Revista Chilena de Literatura*, 62, 2003, pp. 145-163.

Galgani, F., *Gli strumenti musicali nella Maestà di Ambrogio Lorenzetti a Massa Marittima. Analisi storica e ricostruzione,* Massa di Marema. Centro Studi Storici Agapito Gabrielli, Massa Maritima, 2000.

García Mahíques, R., *Iconografía e iconología,* vol. 2, Editorial Encuentro, Madrid, 2009.

García Mahíques, R., «La corporeidad aérea de los ángeles», en García Mahíques, R. y Doménech García, S., *Valor discursivo del cuerpo en el Barroco hispánico,* Anejos de Imago: Revista de emblemática y cultura visual, n. 4, Universitat de València, 2015, pp. 11-30.

García Mahíques, R., *La visualidad del Logos,* col. Los tipos iconográficos de la tradición cristiana, Editorial Encuentro, 2015.

García Mahíques, R., *Los ángeles I. La Gloria y sus jerarquías,* col. Los tipos iconográficos de la tradición cristiana, Editorial Encuentro, 2016.

García, S., *El coro de Guadalupe. Historia y Arte,* Consejería de Cultura y Patrimonio Junta de Extremadura, Ediciones Guadalupe, 2002.

Geiger, G. L., «Filippino Lippi's Carafa 'Annunciation': theology, artistic conventions and patronage», *The Art Bulletin*, 63, n. 1 (mar.), 1981, pp. 62-75.

Geiger, G. L., *Filippino Lippi's Carafa Chapel: Renaissance Art in Rome*, Sixteenth Century Journal Publ., Kirksville, 1986.

Gentili, A., *Carpaccio,* Col. Art e Dossier, Giunti Gruppo Editoriale, Florenza-Milano, 1996.

Gentili, A., *Giovanni Bellini,* col. Art Dossier, Giunti Editore, 1998.

Gill, M. J., Angels and the order of Heaven in Medieval an Renaissance Italy, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

Goffen, R., *Giovanni Bellini*, Yale University Press, New Haven-London, 1989.

Gómez Muntané, M. del Carmen y Wilkins, N., «La música del diablo», *Goldberg: early music magazine = Revista de música antigua,* 14, 2001, pp. 48-59.

González Tornel, P., López Català, E. y Perpiñá García, C., «Arte y arquitectura religiosa de Catarroja» en Alba Pagán, E. dir. y Hermosilla Pla, J. coord., *Catarroja: Historia, Geografía y Arte (II)*, col. Història i Geografia Local, Facultat de Geografia i Història, Universitat de València, 2015, pp. 244-248.

Graziano, F., *Wounds of love. The mystical marriage of saint Rose of Lima,* Oxford University Press, Oxford, 2004.

Guilloux, F*., Saint Françoise d'Assise et l'ange musicien. Thème et variations iconographiques dans les collections du Museo Francescano de Rome,* Istituto Storico dei Capuccini, Roma, 2010.

Hanning, B. R., «*From saint to Muse: Representations of Saint Cecilia in Florence*», Music in Art, 29, n. 1-2 (2004), pp. 91-103.

Hernández Soubervielle, J. A., «El celo espiritual y militar de la orden franciscana y la monarquía hispánica en una pintura de la Inmaculada de Pedro López Calderón», *Archivo Español de Arte*, 84, (2011), pp. 337-354.

Halperin, D., «Music in the Testament of Job», en Shalem, L., *Yuval: Studies of the Jewish Music Center*, vol. 5, The Hebrew University Magnes Press, 2011, pp. 356-364.

Hammerstein, R., *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters,* Francke Verlag, Bern und München, 1962.

Hammerstein, R., *Diabolus in musica. Studien zur ikonographie der musik im Mittelalter,* Francke Verlag, Bern un München, 1974.

Herbemann, C. G. et alii, *The Catholic Encyclopedia. An international work of reference on the constitution, doctrine, discipline, and history of the Catholic Church,* vol. 3, Robert Appleton Company, New York, 1908.

Hickman, H., *La trompette dans l'Égypte Ancienne,* Supplément aux Annales du Service des Antiguités de l'Egypte, cahier n. 1, L'Organisation Égyptienne Generale du Livre, le Caire, 1946.

Holger Petersen, N., «Les textes polyvalents du 'Quem quaeritis' à Winchester au X^{e} siècle», *Revue de Musicologie,* 86, n. 1, 2000, pp. 105-118.

Holsinger, B. W., *Music, body and desire in medieval culture,* Standford University Press, Standford California, 2001.

Hornbostel, E. M. von and Sachs, C., «Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch», *Zeitschrift für Ethnologie*, Heft 4 u. 5, 1914, pp. 553-590.

—Trad. al inglés por Baines, A. and Wachsmann, K. P., «Classification of Musical Instruments: Translated from the Original German by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann», *Galpin Society Journal,* 14, 1961, pp. 3-29.

—Trad. al español por Juan i Nebot, M. A., «Versión castellana de la clasificación de instrumentos musicales según Erich von Hornbostel y Curt Sachs», *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología,* 14, nº 1, 1998, pp. 365-387.

Hortelano Piqueras, L., «Ángeles músicos en la portada de Santa María de Requena», *Oleana: Cuadernos de Cultura Comarcal,* 14, 1999, pp. 95-110.

Jacques, B., «La lactation de saint Bernard dans un exemplum et una miniature du Ci nous dit», *Cîteaux. Commentarii Cistercienses,* 39, 1988, pp. 270-283.

Johnston, B. J., *Sacred kingship and royal patronage in the Vie de la Magdalene: pilmigrage, politics, passion plays, and the life of Louise of Savoy,* Neuman, R. N. (dir.), Departament of Art History, Florida State University, 19/05/2005, 2007.

J. Olson, G., «Angel musicians, instruments and late sixteenth-century Valencia (Spain)», *Music in Art*, 27, n.1-2, 2002, pp. 46-67.

Kempers, B., «Icons, altarpieces and civic ritual in Siena Cathedral», en Hanawalt, B. A. y Reyerson, K. L. ed., *City and spectacle in Medieval Europe*, University of Minessota Press, Minneapolis, 1994.

Kendrick Robert L., *Celestial sirens: nuns and their music in early Modern Milan,* Clarendon Press, Oxford, 2001.

Knust, H., *Geschichte der Legenden der h. Katharina von Alexandrien un der h. Maria Aegyptiaca nebst unedirten Texten,* Halle a. S., Niemeyer, 1890.

Lamaña, J. M., «Els instruments musicals en un tríptic aragonés de l'any 1930», *Recerca musicològica*, 1, 1981, pp. 9-69.

Lamaña, J. M., «Comentarios musicales a una bóveda del Palacio Dalmases», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 24, pp. 251-252.

Larrington, C., *Women and writing in Medieval Europe: A sourcebook*, Routledge, 2003.

Leclerq-Marx, J., *La sirène dans le pensé et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétie*n, Académie Royale de Beligique, Bruxelles, 1997.

Legísima, J. R. de y Gómez Canedo, L. ed., *Escritos completos de san Francisco de Asís y biografías de su época*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1945.

Le Goff, J., *San Francisco de Asís*, Ediciones Akal, Madrid, 2003.

Lirosi, A., «Il corpo di santa Cecilia (Roma, III-XVII secolo)», *Mélanges de l'École française de Rome – Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, 122, n. 1 (2010), pp. 5-51.

Loewen, P. V., «Mary Magdalene converts her vanities through song. Signs of Franciscan Spirituality and preaching in late-Medieval German drama», en Loewen, P. V y Waugh, R., *Mary Magdalene in Medieval Culture. Conflicted Roles,* Routledge, New York, 2014, pp. 181-207.

López Calderón, C., «Potuit, decuit, fecit; los Franciscanos y el culto a María», en Ferreira-Alves, N. M. coord., *Os Franciscanos no Mundo Português III. O Legado Franciscano,* CEPESE, Porto, 2013, pp. 225-255.

Mackin, Z. D. R., *Dante Praedicator. Sermons and preaching cultura in the Commedia*, Barolini, T. dir., tesis doctoral, Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, 2013.

Martino Alba, P., *San Jerónimo en el arte de la Contrarreforma*, Tesis doctoral dirigida por el Dr. José Manuel Cruz Valdovinos, presentada en la Universidad Complutense de Madrid, 2003, ISBN: 84-669-1996-1.

Mediavilla Martín, B., *La Sagrada Forma del Escorial*, Ediciones Escurialenses, Real Monasterio del Escorial, Madrid, 2001.

Meiss, M., *Painting in Florence and Siena after the Black Death: The arts, religion, and society in the mid-fourteenth century*, Princenton University Press, Princenton, New Jersey, 1978.

Mellikoff, R., *Averting demons*, Ruth Mellinkoff Publication, Los Ángeles, 2004.

Meyer-Baer, Kathi, «St. Job as patron of music», *The Art Bulletin*, 36, n. 1, 1954, p. 23.

Meyer-Baer, K., *Music of the Spheres and the Dance of Death: Studies in Musical Iconology*, Princeton University Press, Princeton, 1970.

Mirimonde, A. P. de, *Sainte-Cécile. Métamorphoses d'un theme musical,* Éditions Minkoff, Genève, 1974.

Mitxell, W. J. T., «What Is an Image», *New Literary History*, 14, n. 3, 1984, pp. 503 y ss.

Mode, R. L., «Adolescent 'confratelli' and the Cantoria of Luca della Robbia», *The Art Bulletin*, 68, 1986, pp. 67-71.

Moncholí Martínez, E., «El cuerpo en la imagen, la imagen del cuerpo. Reliquias y relicarios», en en Martínez Pereira, A., Osuna, I. e Infantes, V. ed., *Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación*, Sociedad Española de la Emblemática, Turpin Editores, Madrid, 2013, pp. 375-586.

Monciatti, A., «L'Incoronazione della Vergine nella controfacciata della cattedrale di Santa Maria del Fiore e altri mosaici monumentali in Toscana», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz,* 43, H. 1, 1999, pp. 14-48.

Montagu, J. and G., *Minstrels and angels. Carvings of Musicians in Medieval English Churches*, Falle Leaf Press, Berkeley, California, 1998.

Monzón Pertejo, E., «La evolución de la imagen conceptual de María Magdalena», en Zafra, R. y Azanza, J. J., *Emblemática trascendente. Hermenéutica de la imagen, iconología del texto,* Anejos de Imago: Revista de Emblemática y Cultura Visual, 1, Sociedad Española de Emblemática, Universidad de Navarra, Pamplona, 2011, pp. 529-539.

Moreno, S., *Ángeles músicos en México,* ediciones de la Revista de Bellas Artes, México, 1957.

Nemes, B. J., «Text production and authorship: Gertrude of Helftas Legatus divinae pietatis», en Andersen, E. et alii ed., *A companion to mysticism and devotion in northern Germany in the late Middle Ages,* Brill, Leiden and Boston, 2014.

Nocentini, S., «The Legenda Maior of Catherine of Siena», en Muessig, C. et alii ed., *A companion to Catherine of Siena,* BRILL, Leiden and Boston, 2012, pp. 339-358.

Nolan, L., «Is she dancing? A new reading of Lucas van Leyden's Dance of the Magdalene of 1519», en Holloway, J. B. et alii (ed.), *Equally in God's image. Women in the Middle Ages,* Peter Lang, New York, 1990, pp. 223-250.

Olivari, M., *Giovanni Bellini,* Scala, Firenze, 1990.

Olucha Montins, F. F., «Unes còpies de Carducho en el Museu de Belles Arts de Castelló», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura,* 72 (1996).

Paganuzzi, E. y Brugnoli, P., *La musica a Verona,* Banca Mutua Popolare di Verona, Verona, 1976.

Papetti, S., *Vittore Crivelli e la pittura del suo tempo nel Fermano,* F. Motta, Milano, 1997.

Peinado Guzmán, J. A., «Origen y desarrollo dela fiesta de la Inmaculada Concepción: la fiesta de la Concepción de María en España», *Advocaciones marianas de Gloria: Simposium (XXº Edición),* 6/9 de septiembre de 2012, San Lorenzo del Escorial, 2012, pp. 75-90.

Perpiñá García, C., «Los ángeles músicos en el tipo iconográfico de la Anunciación», en Zafra, R. y Azanza, J. J., eds., *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, Sociedad Española de Emblemática, Universidad de Navarra, Pamplona, 2011, Anejos de *Imago. Revista de emblemática y cultura visual*, 1, pp. 673-687.

Perpiñá García, C., «'Diabolus in Musica'. La visualización peyorativa de los profesionales de la música en la Edad Media», en Barral Rivadulla, M. D. et alii coord., *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso del CEHA, Santiago de Compostela, 20-24 de Septiembre de 2010,* Universidad de Santiago de Compostela, 2012, pp. 786-800.

Perpiñá García, C., «La música del diablo y el diablo en la música. Sobre el poder corruptor del arte musical en el imaginario cristiano», en Martínez Pereira, A., Osuna, I. e Infantes, V. ed., *Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación,* Sociedad Española de la Emblemática, Turpin Editores, Madrid, 2013, pp. 441-451.

Perpiñá García, C., «Poder divino y excepcionalidad humana: la música angélica en la imagen de los santos y las santas», en Mínguez Cornelles, V. M., *Las artes y la arquitectura del poder,* Universitat Jaume I Servicio de Publicaciones, Castellón, 2013, pp. 1849-1866.

Perpiñá García, C., «Música angélica en la imagen mariana. Un discurso visual sobre la esperanza de salvación», *Acta Artis,* 1, 2013, pp. 29-49.

Perpiñá García, C., «Los ángeles músicos de la Lonja de los Mercaderes de Valencia (1484 - ca. 1498). Un estudio de iconografía musical», *IMAGO. Revista de Emblemática y Cultura Visual,* 6, 2014, pp. 7-25.

Perpiñá García, C., «A musical Bestiary: musical elements in medieval tradition between East and West» en Baldassarre, A. ed., *Chronicles I,* RIdIM, Hollitzer, Vienna. Próxima publicación.

Pfeiffer, H. W., *La Sistina svelata. Iconogafia di un capolavoro,* Editoriale Jaca Book, Milano, 2010.

Piquer, R., «Aquello que se escucha con el ojo: La iconografía musical en la encrucijada», *Síneris. Revista de Musicología,* 9, 2013.

Portela Sandoval, F. J., «La obra pictórica de Lucas Jordán en El Escorial», en Campos y Fernández de Sevilla, F. J. coord., *El Monasterio del Escorial y la pintura,* actas del Simposium, 1/5-IX-2001, Madrid, 2001, pp. 356-364.

Porras Robles, F., «Los ángeles músicos del ábside de San Miguel en Daroca: estudio organológico», *Xiloca: revista del Centro de Estudios de Jiloca,* 37, 2009, pp. 23-28.

Porrer, S. M., *Jacques Lefèvre d'Etaples and the three Maries debates,* Libraire Droz, Genève, 2009.

Powers, K., «The lira da braccio in the Angel's hands», en *Music in Art. International Journal for Music Iconography*, vol. 26, n. 1-2, 2001, pp. 20-29.

Powers, K., «Music-making angels in Italian Renaissance painting: symbolism and reality», *Music in Art. International Journal for Music Iconography* 29, vol. 1-2, 2004, RIdIM, pp. 52-63.

Quasten, J., *Music & worship in pagan & Christian Antiquity,* Washington, National Association of Pastoral Musicians, 1983.

Quintavalle, A. O., «Appunti di pittura napoletana nell'annunziata di Minturno», *Bollettino d'Arte,* anno 29, ser. 3, n. 10 (apr 1936), pp. 470-487.

Rasario, G. «Opere d'ispirazione savonaroliana a San Marco», en Scudieri, M. y Rasario, G., *Savonarola e le seue 'reliquie' a San Marco. Itinerario per un percorso savonaroliano nel Museo,* Firenze Musei, Giunti, Firenze, 1999.

Réau, L., *Iconografía del arte cristiano* 2, vol. 4-6, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997 [*Iconographie de l'art chrétien*, P.U.F., 1957].

Renier-Michiel, G., *Origine delle feste veneziane,* vol. 3, Editori degli Annali Universali delle Scienze e dell'Industria, Milano, 1829.

Rey, J. J., «La música callada de fray Juan de la Cruz: apuntes sobre el misticismo silencioso español», en Vv. Aa., *El libro de la 49 semana de música religiosa de Cuenca,* Fundación Patronato SMR, Cuenca, 2010, pp. 104-131.

Rivera, L., «'Virgo Potens': alabanzas marianas y zoología fantástica en la sillería de la Colegiata de Guadalupe», en *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural,* García Mahíques R. y Zuriaga Senent V. F. eds., Valencia, Biblioteca Valenciana, 2008, pp. 1351-1361.

Robledo Estaire, L., «El cuerpo y la cruz como instrumentos musicales: iconografía y literatura a la sombra de san Agustín», *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 1, 2007, pp. 1-27. Disponible en línea en http://studiaaurea.com/article/view/v1-robledo

Robertson, A. y Stevens, D., *Historia General de la Música*, vol. 1, Istmo, Madrid, 1972, p. 18.

Rodríguez López, M. I., «Iconografía musical y contextos funerarios en la Antigüedad Clásica». *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua,* 23, pp. 170-171.

Rodríguez López, M. I., «Aproximación a la iconografía musical de la Antigüedad: el relieve de Amiternum», conferencia inédita impartida en el VII Curso de Iconografía Musical UCM, 21-23 noviembre 2012.

Rodríguez Suso, M. C., «Un ejemplo de iconografía musical: Maria lactans y los ángeles en la Cataluña bajomedieval», *Musiker: cuadernos de música* 4, Sociedad de Estudios Vascos, 1988. pp. 7-34.

Romero de Lecea, C., *Trompetas y cítaras en los códices de Beato de Liébana. Discuro leído por el Excmo. Sr. D. Carlos Romero de Lecea el 1 de mayo de 1877, con motivo de su recepción y contestación el Excmo. Sr. D. Federico Sopeña Ibáñez,* Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1977.

Ruiz Gómez, L., *Juan Bautista Maíno (1581-1649),* Museo del Prado, Madrid, 2009.

Santos, M. E., «Musical instruments in the 'Woman of the Apocalypse' by Cristóbal de Villalpando» *Music in Art. International Journal for Music Iconography,* 31, n. 1-2 (2006), pp. 121-125.

Sagaseta, A. y Barcelona, S., *Capilla de música de la Catedral de Pamplona 1206-2006,* programa de mano de la exposición conmemorativa, Departamento de Cultura y Turismo, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 2006.

Salvador González, J. M., «*'Nardus mea dedit odorem suum'. Interpretación iconográfica de La Asunción de María con sepulcro florido en el arte italiano bajomedieval a la luz de fuentes patrísticas y teológicas*», *De Medio Aevo,* 1 (1), pp. 67-117.

Salvador González, J. M. y Perpiñá García, C., «'Exaltata super choros angelorum'. Musical elements in the iconography of The Coronation or the Virgin in the Italian Trecento painting», *Music in Art,* 39, 2014, pp. 61-86.

Santarelli, C., *Iconografia musicale nei musei torinesi,* Libreria Musicale Italiana, 2003.

Santarelli, C., «Il freggio con angeli musicanti di Trinidad e la musica nelle missioni gesuitiche del Paraguay», *Music in Art,* 28, 2003, pp. 119-125.

Santarelli, C., «Teatralidad del Barroco místico: los efectos de la música sobre el cuerpo en éxtasis», en García Mahíques, R. y Doménech García, S. eds., *Valor discursivo del cuerpo en el Barroco hispánico,* Anejos de Imago: Revista de Emblemática y Cultura Visual, 4, Universitat de València, València, 2015, pp. 247-264.

Saralegui, L. de, *La Virgen de la Leche: Subsidia iconographica. Separata de Archivo Valenciano*, Tipografía moderna, Valencia, 1928.

Schipperges, H., *Hildegard of Bingen. Healing and the nature of the cosmos*, Markus Weiner Publishers, Princeton, 1997.

Schneider, M., *El origen musical de los animales-símbolo en la mitología y la escultura antiguas. Ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español*, Ediciones Siruela, Madrid, 2010 [1ª ed. Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1946].

Seguí, S., *Teoría musical II*, Unión Musical Ediciones, Madrid, 1991, p. 71.

Serrano Martín, E., «Fundación de la capilla y cámara angelical de Nuestra Señora del Pilar. Una rara obra de Luis Díez de Aux (1593)», en Duplá Ansuategui, A. et alii eds., *Miscelánea de estudios en homenaje a Guillermo Fatás*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2014.

Serrano Martín, E., «Milagros, devoción y política a propósito de la Virgen del Pilar en la Edad Moderna», *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médievales et modernes,* 21 (2015). Disponible en línea en https://e-spania.revues.org/24814

Serravalle, L., *Angelicus concentus. Gli strumenti musicali nei dipinti di area senese e grossetana dei secoli XIII-XVI.*, Biblioteca Chelliana, 2006.

Slim, H. C., «Mary Magdalene, musician and dancer», *Early music*, 8, n. 4 (1980), pp. 460-473.

Slim, H. C., «Instrumental versions, c. 1515-1544, of a late-fifteenth-century flemish chanson, O Waerde Mont», en Fenlon, I., *Music in medieval and early Modern Europe: patronage, sources and texts*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981, pp. 131-192.

Soler Frost, J. ed., *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España Tomo II*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2004.

Sopeña Ibáñez F. y Gallego Gallego, A., *La música en el Museo del Prado*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1972.

Staiti, N., *Angeli e pastori. L'immagine musicale della Natività e le musiche pastoriali natalizie*, UT Orpheus Edizioni, Bologna, 1997.

Staiti, N., *Angeli e pastori. L'immagine musicale della Natività e le musiche pastoriali natalizie*, UT Orpheus Edizioni, Bologna, 1997.

Staiti, N., *Le metamorfosi di santa Cecilia. L'immagine e la música,* Bibliotheca Musicologica, LIM - Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2002.

Starner, R., «Two mexican 'bajones': images of a double reed instrument in rural Michoacán», *Music in Art*, 31, n. 1-2, 2006, pp. 105-119.

Stratton, S., *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1989.

Surian, E., *Manuale di storia della musica*, vol. 1, Rugginenti, Milano, 1991.

Tagliaferro, G., «L'iconografia della Repubblica», en Gentili A. et. alii, *Veronese. La pittura profana*, Giunti Editore, Firenze - Milano, 2005, pp. 37-47.

Tamarit, R., *Maria Magdalena, Ecce Mulier. Música, plor i èxtasi en l'adveniment del Barroc,* Arola Editors, Tarragona, 2010.

Tammen, B. R., *Musik und Bild im Chorraum mittelaltericher Kirchen 1100-1500,* Reimer, Berlin, 2000.

Tomasini, M. C., «Una imagen simbólica de la cosmología medieval: las proporciones musicales de la Catedral de Chartres», en *Conociendo a Hildegarda. La Abadesa de Bingen y su tiempo, III Jornada Interdisciplinaria,* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina, 2007.

Tomasini, M. C., «Las proporciones musicales en la Catedral de Chartres» *Arte, Historia y Viajes sobre el Mundo Medieval,* 18, Barcelona, 2007, pp. 46-55.

Tozzi, L., «A proposito della moresca dell'orfeo di Monteverdi», en Padoan, M. ed., *Affetti musicali. Studi in onore di Sergio Martinotti,* Vita e Pensiero, Milano, 2005, pp. 47-55.

Vargas Lugo, E. y Guadalupe Victoria, J. *Juan Correa: su vida y obra*. Catálogo, Tomo II, parte segunda, UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), 1985.

Varnhagen, H., *Zur Geschichte der Legende der Katharina von Alexandrien, nebst Lateininschen Texten nach Handschriften der Hof- und Staatsbiliothek in München und der Univeristätbibliothek in Erlangen,* F. Junge, Erlagen, 1891.

Vauchez, A., *La espiritualidad del occidente medieval: (siglos VIII y XII),* Cátedra, Madrid, 1995, p. 73 (1ª ed. Presses Universitaires de France, 1975).

Vecchi, P. de, *Itinerari crivelleschi nelle Marche,* Maroni, 1997.

Vv. Aa., *Indagini per un dipinto. La santa Cecilia di Raffaello,* Edizioni ALFA, Bologna, 1983.

Waisman, L. J., «La música en la definición de lo urbano: los pueblos de indios americanos» en Vv. Aa., *Música y cultura urbana en la Edad moderna,* Publicacions de la Universitat de València, 2005, pp. 159-175.

Walsh, C., *The cult of st Katherine of Alexandria in early Medieval Europe,* Ashgate Publishing, Burlington, 2007.

Winternitz, E., «On angel concerts in the 15th century: a critical approach to realism and symbolism in sacred painting», en *Musical instruments and their symbolism in Western art,* W. W. Norton & Company, New York, 1967, pp. 137-149.

Woodfield, I., *The early story of the viol* Cambridge musical texts & monographs, Cambridge University Press, Cambridge, 1984.

Yoshikawa, N. K., «Veneration of virgin martyrs in Margery Kempe's Meditation: influence of the Sarum liturgy and Hagiography», en Whitehead, C. y Renevey, D. ed., *Writing religious women: female spiritual and textual practices in late Medieval England,* University of Toronto Press, Toronto Buffalo, 2000, pp. 177-195.

Young, K., «Officium Pastorum: A study of the dramatic developments within the liturgy of Christmas», *Transactions of the Wisconsin Academy of Sciences, Arts and Letters,* 17, n. 1, 1914.

Żerańska-Kominek, S., «Bird-like angels making musik in Mary's Garden: Gentile da Fabriano's Madonna and Child with saints», *Music in Art,* 37, 2012, pp. 177-190.

RELACIÓN DE IMÁGENES

I. EL ÁNGEL MÚSICO CRISTIANO

Fig. 1- Ashur. Relieve mural del palacio de Ashurbanipal II en Nimrud, 865-860 a. C., Londres, British Museum, sala B, panel 23 (detalle).

Fig. 2- Rueda cósmica del dios Bel (dibujo). Templo de Bel en Palmira (Siria), bóveda del pabellón norte, s. I. Destruido en 2.015.

Fig. 3- Cúpula del Mausoleo de Gala Placidia en Rávena, 425-430.

Fig. 4- Relieves de la Iglesia de Quintanilla de las Viñas, finales del s. VII o principios del VIII.

Fig. 5- Bóveda de la Capilla de San Zenón. Roma, Basílica de Santa Práxedes, finales del s. VIII.

Fig. 6- Músicos celestiales. Techo de madera de la Capilla palatina de Palermo (detalle), ca. 1.143. Fuente: Meyer-Baer, K., Music of the spheres and the dance of the death, op. cit., fig. 34.

Fig. 7- Visión del cordero. Magio, *Morgan Beatus*, 962, Nueva York, Pierpont Morgan Library, ms. M. 644, fol. 87r.

Fig. 8- Rey David músico alado. *Angel Choir*, Catedral de Lincoln, 1.255-1.280.

Fig. 9- Visión de los 9 coros angélicos, *Hildergaris Codex*, ca. 1.180, Wiesbaden, Nassauische Landesbibliothek, fol. 38r. Desaparecido en la Segunda Guerra Mundial.

Fig. 10- Visión de la sinfonía celestial de los bienaventurados, *Hildergaris Codex*, ca. 1.180, Wiesbaden, Nassauische Landesbibliothek, fol. 229r. Desaparecido en la Segunda Guerra Mundial.

Fig. 11- Coros celestiales, *Salterio de Gloucester*, primer cuarto del s. XIII, Munich, Biblioteca Nacional, Clm 835, fol. 29v.

Fig. 12- Ángel instrumentista y ángel cantor, ca. 1.100, Iglesia abacial de Saint-Vigor en Cerisy-la-Fôret.

Fig. 13- Entrada a la Jerusalén celeste. *Portada de San Juan* (detalle), Catedral de León, s. XIII. Fotografía de Rafael G. Mahíques.

Fig. 14- Ángel tañendo un cordófono frotado con arco, *Angel Choir*, Catedral de Lincoln, 1.255-1.280.

Fig. 15- Minstrel's Gallery, Catedral de Exeter, finales del s. XIII.

Fig. 16- Ángel cantor. Capitel del coro de la Iglesia de Martkirche Sankt Nicolai en Hamelín, ca. 1.300.

Fig. 17- Ángeles músicos. *Portada de San Ivo* (detalle), Catedral de Barcelona, ca. 1298. Fotografía de la autora.

Fig. 18- *Portada de la Majestad* (detalle), Colegiata de Toro (Zamora), finales del s. XIII.

Fig. 19- Ángel músico y cantor. Acceso principal de la Iglesia del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe, Guadalupe (Cáceres), finales del s. XIV o inicios del XV.

Fig. 20- Tañedores de rabel y laúd. Ménsula del parteluz de la portada principal de la Iglesia Arciprestal de Santa María la Mayor en Morella, s. XIV. Fotografía de la autora.

Fig. 21- Ángel cantor con música escrita. Tonacella inglesa, s. XIII, Tesoro de la Catedral de Anagni, cerca de Roma.

Fig. 22- *El envío de Gabriel.* Giotto, ca. 1.305-1.307, Padua, frescos de la Capilla Scrovegni.

Fig. 23- *San Francisco en la Gloria,* taller de Giotto, Asís, Bóveda de la iglesia inferior de la Basílica de San Francisco.

Fig. 24- *Políptico Baroncelli,* Giotto y su taller, ca. 1.328, Florencia, Basílica di Santa Croce.

Fig. 25- Maestà, Ambrogio Lorenzetti, ca. 1.335, Massa Marittima, Museo Civico.

Fig. 26- *La Virgen de la Asunción,* Niccolò di Ser Sozzo Tegliacci, *Caleffo Bianco* o *dell'Assunta,* ca. 1.336; Siena, Archivio di Stato, inv. Capitoli 2, c. 8v.

Fig. 27- *Asunción de la Virgen.* Púlpito de la Catedral de Prato, Niccolò di Cecco del Mercia, ca. 1.360, Prato, Museo dell'opera del Duomo

Fig. 28- *Asunción de la Virgen* (detalle), Lippo Memmi, ca. 1.340, Munich, Alte Pinakothek.

Fig. 29- *Adoración de los pastores*, Agnolo Gaddi, Catedral de Prato, frescos de la Capilla de la Sacra Cintola, segunda mitad del s. XIV.

Fig. 30- Natividad. *Políptico de San Pancrazio* (detalle), Bernardo Daddi, mediados del s. XV, Florencia, Galleria degli Uffizi.

Fig. 31- Cristo en majestad rodeado de ángeles músicos. *Queen Mary's Psalter*, inicios del s. XIV; Londres, British Museum, Royal Ms. 2 B. VII, fol. 3v. Imagen de Hammerstein, R., *Die Musik der Engel,* op. cit., Abb. 62.

Fig. 32- María Magdalena ascendida a los cielos. *Queen Mary's Psalter*, inicios del s. XIV; Londres, British Museum, Royal Ms. 2 B. VII, fol. 301v. Fuente: Hammerstein, R., *Die Musik der Engel,* op. cit., Abb. 84.

Fig. 33- Visión de san Dunstan. *Queen Mary's Psalter*, inicios del s. XIV; Londres, British Museum, Royal Ms. 2 B. VII, fol. 22r. Fuente: Hammerstein, R., *Die Musik der Engel,* op. cit., Abb. 85.

Fig. 34- Natividad con ángeles cantores e instrumentista. *Misal de St. Kunibert,* inicios del s. XIV; Colonia, Darmstadt Library, Hs. 837, fol. 283. Fuente: Bildindex der Kunst und Architektur (Bildarchiv Foto Marburg).

Fig. 35- Coronación de la Virgen y Jerusalén celeste. Frescos de la Torhalle de la Abadía de Lorsch, s. XIV. Fuente: Bildindex.

Fig. 36- Coronación de la Virgen y Nacimiento de Cristo. *Altanberg Altar* (escenas musicales), ca. 1.340, Frankfurt, Städel Museum.

Fig. 37- Natividad. *Ortenberg Altar* (panel lateral), ca. 1.410-1.430, Darmstatd, Hessisches Landesmuseum.

Fig. 38- La familia de Jesús. *Ortenberg Altar* (panel central), ca. 1.410-1.430, Darmstatd, Hessisches Landesmuseum.

Fig. 39- Entrada a la Jerusalén celeste. *Juicio Final* (detalle), Stephan Lochner, ca. 1.435, Colonia, Wallraf-Richartz Museum. Fuente: Bildindex.

Fig. 40- Ángeles cantores e instrumentistas, *Altar de Gante* o *Políptico del cordero místico* (paneles laterales), Hubert y Jan van Eyck, 1.432, Gante, Catedral de San Bavón.

Fig. 41- Jaume I de Mallorca entronizado, coronado y flanqueado por dos ángeles músicos. *Llibre de franqueses i privilegis del Regne de Mallorca*, Joan Loret atr., 1.334, Palma de Mallorca, Archivo del Reino, códex 1.

Fig. 42- Asunción y Coronación de la Virgen. Vitoria, Catedral de Santa María, tímpano de la portada principal, ca. 1.301-1.325. Fuente: Bildindex.

Fig. 43- Ángel afinando un cordófono (rabel). Portada de la Catedral de Mallorca, s. XIV y XV. Fotografía de la autora.

Fig. 44- Ángeles músicos. Francesco Pagano y Paolo de San Leocadio, Catedral de Valencia, frescos de la bóveda del ábside, 1.472-1.481.

Fig. 45- Ángel tañendo una vihuela de mano. Lonja de los Mercaderes de Valencia, Salón Columnario, clave de bóveda, 1.484-1.486. Fotografía de la autora.

Fig. 46- Ángel músico. Real Monasterio de Guadalupe, frescos de la bóveda del coro alto, Juan de Flandes atr., 1.499.

Fig. 47- *Virgen dels Consellers* (detalle), Lluís Dalmau, 1.445, Barcelona, Museu Nacional de Catalunya. Fotogafía de la autora.

Fig. 48- Ángeles cantores. *Cantoría* de la Catedral de Santa Maria del Fiore en Florencia (lastra de los membranófonos), Lucca della Robbia,1.432-1.438, Florencia, Museo dell'Opera del Duomo.

Fig. 49- Ángeles danzantes. Púlpito externo de la Catedral de Prato (detalle), Donatello, 1.428-1.438, Prato, Museo dell'Opera del Duomo.

Fig. 50- *Virgen de la orquesta,* Giovanni Boccati, ca. 1.450 Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.

Fig. 51- *Tríptico de Santa Maria Gloriosa dei Frari,* Giovanni Bellini, 1.488, Venecia, Iglesia dei Frari.

Fig. 52- *Heller Altar* (table central), Albrecth Dürer, ca. 1.508, Frankfurt, Historisches Museum.

Fig. 53- *Natividad con San Lorenzo y Santa Catalina,* Jacob Cornelisz van Oostsaanen, 1.512, Nápoles, Museo e Galleria Nazionale di Capodimonte.

Fig. 54- *Natividad,* Piero Della Francesca, 1.470-1.485, Londres, National Gallery.

Fig. 55- *Asunción de la Virgen con concierto de ángeles* (detalle), Gaudenzio Ferrari, 1.534-1.538, Saronno, Santuario de Santa Maria dei Miracoli en Saronno, frescos de la cúpula.

Fig. 56- *Martirio de San Mauricio* (detalle), Domenico Theotokópoulos "el Greco", 1.580-1.582, Madrid, Museo del Escorial.

Fig. 57- Concierto de ángeles (detalle), Bartolomé Matarana, ca. 1.598-1.605/6, Valencia, Real Colegio Seminario del Corpus Christi, frescos de la bóveda.

Fig. 58- *Asunción,* Aurelio Luini y Carlo Urbino, 1.576-1.577, Verbania (Piemonte), Santa Maria in Agro de Pallanza, frescos de la bóveda del ábside.

Fig. 59- *Asunción de la Virgen,* Filippino Lippi, 1.488-1.493, Roma, Santa Maria Sopra Minerva, Capilla Carafa.

Fig. 60- Domenico Theotokópoulos "el Greco", *Anunciación* (detalle), ca. 1.596-1.600, Madrid, Museo del Prado

.

Fig. 61- *Asunción de la Virgen* (detalle con Rey David y ángeles músicos), Pier Antonio Bernabei llamado "della Casa", 1.626-1.629, Parma, Iglesia de Santa Maria del Quartiere, frescos de la cúpula.

Fig. 62- *Los desposorios de la Virgen*, Gerard Seghers (1.591-1.651), Amberes, Koninklijk Museen voor Schone Kunsten.

Fig. 63- Ángeles músicos. *La Gloria de la Monarquía Hispánica* (detalle), Luca Giordano, 1.692-1.693, Real Monasterio de El Escorial, frescos de la bóveda de la escalera principal.

Fig. 64- Bautismo de san Agustín, Cuzco, Convento de la Merced, s. XVII o XVIII. Fotografía de Rafael G. Mahíques.

Fig. 65- *Asunción de la Virgen*, Nicolás Jiménez, 1.687, Ciudad de México, Catedral Metropolitana de la Asunción de la Santísima Virgen María a los Cielos, puerta principal.

Fig. 66- *Niño Jesús con ángeles músicos*, Juan Correa de Miranda, 1.646-1.716/7, Ciudad de México, Museo Nacional de Arte.

Fig. 67- Ángeles músicos (cordófonos frotado y pulsado, y arpa) e Inmaculada Concepción. Friso con ángeles músicos (detalle), Trinidad en Itapúa (Paraguay), iglesia mayor de la Misión jesuítica de Santísima Trinidad del Paraná, ca. 1.730.

Fig. 68- *Fundación de la Orden de los Trinitarios* (detalle), Juan Carreño de Miranda, 1.666, París, Musée du Louvre.

Fig. 69- *El dulce nombre de María*, Cristóbal Villalpando, ca. 1.690-1.700, Ciudad de México, Museo Basílica de Guadalupe.

Fig. 70- *Gloria celestial de san José* (detalle), s. XVIII, Sucre, Museo Colonial Charcas. Fotografía: Rafael G. Mahíques.

Fig. 71- *La cena de la Sagrada Familia* (detalle), s. XVIII, Sucre, Museo Colonial Charcas. Fotografía: Rafael G. Mahíques.

Fig. 72- *San Joaquín con la Virgen Niña*, s. XVIII, Duitama (Colombia), Museo de arte Religioso.

Fig. 73- *Muerte de San José*, Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1.638-1.711), Bogotá, Iglesia de San Francisco, Sacristía-Capilla de San José.

Fig. 74- *Adoración de la Santa Eucaristía con la Jerarquía Papal y los monarcas españoles*, Gaspar Miguel de Berrío, ca. 1.730, Santa Fe, Peyton Wright Gallery.

Fig. 75- Santísima Trinidad, ángel custodio, santos y ángeles músicos (detalle), José Vergara Gimeno, ca. 1.770-1.780, La Vall d'Uixò, Iglesia del Santo Ángel Custodio, detalle de los frescos.

II. LOS ÁNGELES TROMPETEROS

Fig. 76- Los siete ángeles trompeteros. *Maiestas,* mediados del s. VI, Berlín, Staatliche Museen. Fuente: Hammerstein, R., *Die Musik der Engel,* op. cit., Abb. 25.

Fig. 77- Los siete ángeles trompeteros. *Apocalipsis de San Juan,* inicios del s. IX; Tréveris, Stadbibliothek, Cod. 31, fol. 24r (detalle). Fuente: Bildindex.

Fig. 78- Ángeles trompeteros. *Salterio de Utrecht,* s. IX; Utrecht, Biblioteca de la Universidad, MS Bibl. Rhenotraiectinae I Nr 32, fol. 26v (detalle). Fuente: fascímil digital de la Universidad de Utrecht.

Fig. 79- Ángel trompetero. *Biblia de Carlos III,* ca. 870; Roma, Iglesia de San Pablo Fuori le Mura, fol. 328. Fuente: Hammerstein, R., *Die Musik der Engel,* op. cit., Abb. 22.

Fig. 80- San Juan escucha la trompeta del Apocalipsis. *Apocalipsis de San Juan,* inicios del s. IX; Tréveris, Stadbibliothek, Cod. 31, fol. 24r. Fuente: Hammerstein, R., *Die Musik der Engel,* op. cit., Abb. 21.

Fig. 81- San Juan escucha la trompeta del Apocalipsis. *Apocalipsis,* 1.313; París, Bibliothèque Nationale, Français 13096, fol. 3v.

Fig. 82- Los siete ángeles reciben las trompetas. *Commentarium in Apocalypsin* llamado *Beatus de San Miguel de la Escalada,* Magius (min.), ca. 960; Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms 644, fol. 133v (detalle).

Fig. 83- Los siete ángeles reciben las trompetas. *Commentarium in Apocalypsin* llamado *Beatus de Navarra,* finales del s. XII; París, Bibliothèque Nationale, Nouvelle acquisition latine 1366, fol. 86r.

Fig. 84- El primer ángel hace sonar la trompeta. *Apocalipsis de San Juan,* inicios del s. IX; Tréveris, Stadbibliothek, Cod. 31, fol. 3v. Fuente: Bildindex

Fig. 85- El segundo ángel hace sonar la trompeta. *Commentarium in Apocalypsin* llamado *Beatus Emilianense,* primera mitad del s. X; Madrid, Biblioteca Nacional, V. 14.1, fol. 94.

Fig. 86- El segundo ángel hace sonar la trompeta. *Commentarium in Apocalypsin* llamado *Beatus de Arroyo,* primer cuarto del siglo XIII; París, Bibliothèque Nationale, Nouvelle acquisition latine 2290, fol. 93v.

Fig. 87- El tercer ángel hace sonar la trompeta. *Commentarium in Apocalypsin* llamado *Beatus de León,* Facundus (min.), 1.047; Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. Vit. 14.2, fol. 167r.

Fig. 88- El cuarto ángel hace sonar la trompeta. *Commentarium in Apocalypsin* llamado *Beatus de Saint Sever-sur-l'Adour,* 1.060-1.070, París, Bibliothèque Nationale, Ms. Lat. 8878, fol. 103.

Fig. 89- El quinto ángel hace sonar la trompeta. *Commentarium in Apocalypsin* llamado *Beatus del Escorial,* 955, Madrid, Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, Cod. 33, fol. 95v.

Fig. 90- El sexto ángel hace sonar la trompeta. *Commentarium in Apocalypsin* llamado *Beatus de León,* Facundus (min.), 1.047, Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. Vit. 14.2, fol. 173r.

Fig. 91- El séptimo ángel hace sonar la trompeta. *Commentarium in Apocalypsin* llamado *Beatus de Arroyo,* primer cuarto del siglo XIII; París, Bibliothèque Nationale, Nouvelle acquisition latine 2290, fol. 108v.

Fig. 92- Los siete ángeles reciben las trompetas y el primer, segundo, tercer y cuarto ángel las hacen sonar. *Apocalipsis flamenco,* s. XIV-XV; París, Bibliothèque Nationale, Néerlandais 3, fol. 9.

Fig. 93- Consecuencias de los toques quinto y sexto toque de trompeta. Apocalpsis de San Juan (serie de grabados), Albrecht Dürer, 1.498, Conneticut, Conneticut University, Wetmore Print Collection.

Fig. 94- Los cuatro ángeles retienen los vientos. *Commentarium in Apocalypsin* llamado *Beatus de Arroyo*, primer cuarto del siglo XIII; París, Bibliothèque Nationale, Nouvelle acquisition latine 2290, fol. 78.

Fig. 95- Resurrección de los muertos. *Leccionario de Enrique II* de Alemania, (1.007-1.012, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4452, fol. 202v.

Fig. 96- Resurrección de los muertos. *Libro de Oraciones de Hildegarda von Bingen*, ca. 1.190; Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. lat. 935, fol. 71. Fuente: Bildindex.

Fig. 97- Resurrección de los muertos. *Las muy ricas Horas del Duque de Berry*, hermanos Limbourg, 1.411-1.416, Chantilly, Musée Condé, ms 65, fol. 34v.

Fig. 98- *Juicio Final,* ca. 850-870, Londres, Victoria & Albert Museum.

Fig. 99- Juicio Final. *Apocalipsis de San Juan* llamado *Apocalipsis de Bamberg*, s. XI; Bamberg, Staatsbibliothek, MS A. II 42, fol. 53r.

Fig. 100- *Juicio final* (detalle), ca. 1.000-1.100, Capua, Iglesia de Sant'Angelo in Formis.

Fig. 101- *Juicio final,* s. XI-XII, Burdeos, Portada de la Basílica de Saint Seurin.

Fig. 102- Ángel trompetero. *Puerta de las Platerías*, ca. 1.103, Santiago de Compostela, Catedral. Fotografía de la autora.

Fig. 103- Ángeles trompeteros, inicios s. XIII, Hassel (distrito Nienburg/Wesser), frescos de la bóveda de la Iglesia de los santos Cosme y Damián. Fuente: Bildindex.

Fig. 104- *Juicio Final* (detalle), Giotto di Bondone, 1.305-1.307, Padua, Capilla Scovegni.

Fig. 105- *Juicio Final* (detalle), Turone di Maxio atr., ca. 1.330-1.340, Verona, Iglesia de Sant'Anastasia.

Fig. 106- *Políptico del Juicio Final* (detalle de la tabla central), Rogier van der Weyden, ca. 1.446-1.449, Beaune, Hospital.

Fig. 107- *Juicio Final* (detalle), Michelangelo Buonarotti, 1.537-1.541, Roma, Ciudad del Vaticano, Palacio Apostólico, Capilla Sixtina.

Fig. 108- Los siete ángeles reciben las trompetas y el primero la hace sonar. Ventura Salimbeni, 1.599-1.600, Siena, Frescos del Oratorio della Compagnia della Santissima Trinità.

Fig. 109- *Juicio Final* (detalle), Peter Paul Rubens, 1.614-1.616, Munich, Alte Pinakothek.

Fig. 110- *Juicio Final* (detalle), Melchor Pérez de Holguín, 1.708, Potosí, Convento de San Francisco.

Fig. 111- Exaltación de la divinidad. *Exultet,* s. XII, Troia, Archivo de la Catedral. Fuente: Hammerstein, R., *Die Musik der Engel,* op. cit., Abb. 51.

Fig. 112- Exaltación de la divinidad. *Evangelario* lamado *Evangelario de San Galo,* s. VIII; San Galo, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 51, fol. 267. Fuente: base de datos de la Stiftsbibliothek.

Fig. 113- Adoración de los Magos, s. XII, Neully-en-Donjon, Iglesia de Santa María Magdalena, portada oeste.

Fig. 114- *Cristo glorificado en la corte celeste,* Fra Angelico, ca. 1.423-1.424, Londres, National Gallery.

Fig. 115- Coronación de la Virgen. *Escenas de la vida de la Virgen*, Barnabà da Modena, 1.374, Londres, National Gallery.

Fig. 116- *Asunción de la Virgen*, Sano di Pietro, ca. 1.449, Altenburg, Lindenau Museum.

Fig. 117- *Coronación de la Virgen,* Zanobi Machiavelli, 1.474, Dijon, Musée des Beaux-Arts.

Fig. 118- *Asunción de la Virgen* (detalle), Andrea Orcagna, 1.359, Florencia, Iglesia de Orsanmichele.

Fig. 119- Coronación de la Virgen (panel central), Andrea y Giovanni della Robbia, ca. 1.480, Grosseto, Parroquia de las Santas Fiora e Lucilla en Santa Fiora.

Fig. 120- *La Asunción,* Juan Sánchez Cotán, finales del s. XVI o inicios del XVII, Granada, Museo de Bellas Artes.

Fig. 121- *El triunfo de la Iglesia* (detalle), 1.625, Peter Paul Rubens, Madrid, Museo del Prado.

Fig. 122- Ángel trompetero o Fama. Remate del órgano de la Catedral de Granada, s. XVIII. Fotografía de la autora.

Fig. 123- Órgano de la Catedral de Puebla, 1.737.

Fig. 124- Ángeles músicos con instrumentos de viento y cuerda. *Glorificación de San Francisco de Asís* (detalle del extremo inferior izquierdo), Puccio Capanna atr., ca. 1.350, Pistoia, Iglesia de San Francesco al Prato.

Fig. 125- *San Jerónimo escucha la trompeta del Juicio Final (grabado 2ª versión),* José de Ribera, 1.621, Nápoles, Museo Galleria Nazionale, Disegni/Stampe.

Fig. 126- *San Jerónimo,* José de Ribera, 1.637, Roma, Galleria Doria Pamphilj.

Fig. 127- *San Jerónimo y el ángel,* Simon Vouet, ca. 1.625, Washington, The National Gallery of Art.

Fig. 128- *San Jerónimo penitente,* Alonso Cano, ca. 1.660, Madrid, Museo del Prado.

Fig. 129- *San Vicente,* Fra Bartolommeo, 1.512, Florencia, Museo Nacional de San Marcos.

Fig. 130- *San Vicente en la Gloria,* Lorenzo Lotto, 1.550, Recanati, Iglesia de San Domenico.

Fig. 131- *San Vicente Ferrer,* Antonio del Castillo Saavedra, ca. 1.655, Córdoba, Museo de Bellas Artes.

Fig. 132- *San Vicente Ferrer,* s. XVIII, Santiago de Chile, Iglesia y Convento de San Vicente Ferrer en Apoquindo.

Fig. 133- *Predicación de San Vicente Ferrer,* Pedro Rodríguez de Miranda atr., ca. 1.750, col. privada.

III. LOS ÁNGELES MÚSICOS EN LA NARRACIÓN EVANGÉLICA

Fig. 134- *Natividad de la Virgen* (detalle), Domenico Ghirlandaio, ca. 1.485-1.490, Florencia, Iglesia de Santa María Novella.

Fig. 135- *Natividad de la Virgen* (detalle) de Albrecht Altdorfer, ca. 1.520-1.525, Munich, Alte Pinakothek.

Fig. 136- *La Virgen niña con san Joaquín y santa Ana con,* Luisa Roldán "la Roldana" (1.652 − 1.706), Guadalajara, Museo de Bellas Artes.

Fig. 137- Virgen hilando con ángeles músicos, *Heures à l'usage de Tours,* ca. 1490, París, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 432.

Fig. 138- *Santa Ana con la Virgen niña y ángeles músicos,* s. XII o XIII, Colmar, Colegiata de San Martín, clave del coro. Fuente: Bildindex

Fig. 139- Santa Ana enseña a leer a María, ca. 1380-1390, Núremberg, Germanisches Nationalmuseum. Fuente: Bildindex.

Fig. 140- *La Virgen Niña con sus padres,* Sucre, Museo Colonial Charcas, s. XVIII. Fotografía de Rafael G. Mahíques.

Fig. 141- *Desposorios de la Virgen,* Sano di Pietro, 1.488, Roma, Pinacoteca Vaticana.

Fig. 142- *Los desposorios de la Virgen,* 1.474-1.489, Milán, Iglesia de San Pietro in Gessate. Fuente: Bildindex.

Fig. 143- *Desposorios de la Virgen* (detalle), Sebastián López de Arteaga, s. XVII, Ciudad de México, Academia de San Carlos.

Fig. 144- Ángel tañedor de salterio. Grupo de la Anunciación de la Virgen, ca. 1235, Catedral de Reims, portada principal.

Fig. 145- *Anunciación,* Paolo Uccello atr., ca. 1.420, Oxford, Ashmolean Museum, inv. A80.

Fig. 146- Envío de Gabriel (detalle), *Missel à l'usage de Paris,* ca. 1492; París, Bibliothèque Mazarine, ms. 412, fol. 1.

Fig. 147- Anunciación de la Virgen, *Las Muy Ricas Horas del Duque Berry*, hermanos Limbourg, 1.411-1.416, Chantilly, Musée Condé, fol. 26r (detalle).

Fig. 148- *La Anunciación de la Virgen* (detalle), Piero del Pollaiolo, segunda mitad del s. XV, Berlín, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Kat.Nr.73. Fotografía de la autora.

Fig. 149- *El concierto de los ángeles, Altar de Isenheim* (tabla central de la posición intermedia), Matthias Gothart Grünewald, 1.512-1.516, Colmar, Musée d'Unterlinden.

Fig. 150- *Anunciación*, Frei Carlos, 1.523, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.

Fig. 151- *Anunciación*, Bartolomeo Traballesi (1.540 – 1.585), Florencia, Iglesia de la Santissima Annunciata. Fuente: Bildindex.

Fig. 152- *Anunciación* (detalle), Antonio Mohedano, inicios s. XVII, Sevilla, Iglesia de la Anunciación, ático del retablo mayor.

Fig. 153- Virgen del unicornio. *Tapiz de Maria* (detalle), ca. 1500, Gelnhausen, Iglesia de Santa María. Fuente: Bildindex.

Fig. 154- *Caza del unicornio* o *Anunciación alegórica* (detalle del arcángel Gabriel), ca. 1.514, Giovanni Maria Falconetto, Verona, Iglesia de San Pietro Martire.

Fig. 155- *Tríptico del unicornio* (tabla central), ca. 1.426-1.450, Erfurt, Catedral.

Fig. 156- *La virgen del rosal* (detalle del broche de María), Stephan Lochner, ca. 1450, Colonia, Museo Wallraf-Richartz.

Fig. 157- *Virgen de la Esperanza con ángeles músicos*, Juan Sarineña, 1.610, Valencia, Museo de Bellas Artes Pío V.

Fig. 158- *José reconoce en María la madre del Mesías*, ca. 1.350-1.360, Berlín, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Kat.Nr.1216. Fotografía de la autora.

Fig. 159- Natividad y Anuncio a los pastores, *Evangelistar de Speyer*, ca. 1.197, Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Codex Bruchsal 1, fol. 5v. Fuente: Bildindex.

Fig. 160- Natividad, *Gradual de Gisela von Kerzenbroeck*, mediados del siglo XIV, Osnabrück, Bibliothek des Gymnasium Carolinum, Cod. Gisle, fol. 25.

Fig. 161- Natividad. Vitoria, Catedral de Santa María, tímpano de la portada principal, ca. 1.301-1.325. Fuente: Bildindex.

Fig. 162- Natividad. *Wurzacher Altars* (detalle del ala derecha), Hans Multscher, 1.437, Berlín, Staatliche Museen.

Fig. 163- Ángeles cantores, *Portada de San Juan* (detalle de la Natividad), s. XIII, León, Catedral. Fotografía: Rafael G. Mahíques.

Fig. 164- Anunciación de la Virgen. *Marienfenster* o *Ventana de María* (detalle), Peter Hemmel von Andlau y su taller, ca. 1480-1485, Ausburgo, Catedral de Santa María. Fotografía de la autora.

Fig. 165- *Natividad*, Martín Torner, ca. 1.480-1.487, Valencia, Museo de Bellas Pío V. Fotografía cortesía del museo.

Fig. 166- *Natividad* (detalle), Sano di Pietro, ca. 1.450-1.455, Roma, Pinacoteca Vaticana.

Fig. 167- *Natividad*, Luca della Robbia, ca. 1.470, Boston, Museum of Fine Arts.

Fig. 168- *Natividad*, Ghirlandaio, 1.492, Roma, Pinacoteca Vaticana.

Fig. 169- *Adoración del Niño*, Giovanni della Robbia, 1.521, Florencia, Museo Nazionale del Bargello.

Fig. 170- *Natividad*, Gaudenzio Ferrari, ca. 1.515, Varallo, Capilla de la Madonna di Loreto.

Fig. 171- Natividad con ángeles músicos. *Presepe* (detalle), Stefano da Putigliano, ca. 1.530, Grottaglie, Iglesia del Carmine.

Fig. 172- Ángeles músicos con órgano portátil y laúd. *Belén de Jesús* (detalle), ca. 1.480, Palma de Mallorca, Hospital de la Sang, Iglesia de la Anunciación.

Fig. 173- *Natividad*, Giovanni Battista Crespi "il Cerano", (1.575 – 1.633), Turín, Galleria Sabauda. Fotografía de la autora.

Fig. 174- Anuncio a los pastores, *Las Muy Ricas Horas del Duque de Berry*, hermanos Limbourg, 1.411-1.416, Chantilly, Musée Condé, ms 65, fol. 48r.

Fig. 175- Anuncio a los pastores, Bonanno Pisano (act. 1.174 – 1.186), Pisa, puertas de la Catedral.

Fig. 176- *Adoración de los pastores* (detalle), Biagio di Goro Ghezzi, segunda mitad s. XIV, Paganico, Iglesia de San Michele.

Fig. 177- *Natividad de Jesús*, Mariotto di Nardo, ca. 1.390-1.410, Roma, Pinacoteca Vaticana, inv. 102.

Fig. 178- *Adoración de los pastores*, ca. 1.513-1.515, Henrik Douverman, Cléveris, Iglesia parroquial de la Asunción de María.

Fig. 179- *Adoración de los pastores*, Bartolommeo Caporali, ca. 1.490, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.

Fig. 180- *Adoración de los pastores* (detalle), Gaudenzio Ferrari, ca. 1.533, Vercelli, Iglesia de San Cristoforo.

Fig. 181- *Adoración de los pastores*, Zurbarán, 1.638, Grenoble, Musée de Grenoble.

Fig. 182- Adoración de los Magos. Vitoria, Catedral de Santa María, tímpano de la portada principal, ca. 1.301-1.325. Fuente: Bildindex.

Fig. 183- Adoración de los magos, *Las Muy ricas Horas del Duque de Berry*, hermanos Limbourg, 1.411-1.416, Chantilly, Musée Condé, ms 65, fol. 52r (detalle).

Fig. 184- Ángeles cantores y danzantes. *La cabalgata de los Magos* (detalle), Benozzo Gozzoli, ca. 1.459, Florencia, Palacio Medici-Ricardi, frescos de la Capilla de los Magos.

Fig. 185- *Adoración de los Magos* (detalle), Ghirlandaio, 1.468, Florencia, Hospital de los Inocentes.

Fig. 186- *Adoración de los Magos*, Pedro Núñez del Valle, primera mitad del s. XVII, Madrid, Museo del Prado.

Fig. 187- Adoración de los Magos. *Celda del Padre Salamanca* (detalle), ca. 1650, Cuzco, Convento de la Merced. Fotografía: Rafael G. Mahíques.

Fig. 188- *Presentación de Cristo en el Templo* (detalle), Vittore Carpaccio, 1.510, Venecia, Galleria dell'Accademia.

Fig. 189- *Circuncisión* (detalle), Juan de Roelas, 1.606, Sevilla, Iglesia de la Anunciación.

Fig. 190- *El descanso durante la huida a Egipto*, Lucas Cranach, 1.504. Berlín, Staatliche Museen.

Fig. 191- *El descanso durante la huida a Egipto* (detalle), Albrecht Altdorfer, 1.510. Berlín, Staaliche Museen.

Fig. 192- *El descanso durante la huida a Egipto*, Michelangelo Merdinsi da Caravaggio, ca. 1.599, Roma, Galleria Doria Pamphilj.

Fig. 193- *El descanso durante la huida a Egipto* (detalle), Anthony van Dyck, 1.630, Florencia, Palacio Pitti.

Fig. 194- *El descanso durante la huida a Egipto* (detalle), Carlo Saraceni, 1.606, Frascati, Eremo dei Camaldolesi, Iglesia de San Romualdo

Fig. 195- *Bautismo de Cristo*, Jacopo Bellini, Libro de Diseños, 1.455-1.460, París, Musée du Louvre, fol. 25 (detalle).

Fig. 196- *Bautismo de Cristo*, Maestro del Altar de San Bartolomé, ca. 1.485-1.500, Washington, National Gallery of Art.

Fig. 197- *El Bautismo de Cristo en el Jordán* (detalle), Annibale Carracci,1.585, Boloña, Iglesia de San Gregorio.

Fig. 198- *Cristo en el desierto servido por los ángeles* (detalle), Ludovico Carracci, ca. 1.608-1.610, Berlín, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

Fig. 199- *Cristo en el desierto servido por los ángeles tras su ayuno* (detalle), Francisco Pacheco, 1.616, Castres, Musée Goya.

Fig. 200- *La cena de la Sagrada Familia* (detalle), s. XVIII, Cuzco, Convento de la Merced. Fotografía Rafael G. Mahíques.

Fig. 201- Descenso al infierno y liberación de las almas, *Antifonario Beaupré*, ca. 1.290; Baltimore, Walters Art Museum, vol. 1, accession number W.759.

Fig. 202- *Cristo abriendo las puertas del cielo* (detalle), Bartolomé Bermejo, ca. 1.480, Barcelona, Institut Amatller d'Art Hispànic.

Fig. 203- *La Resurrección* (detalle), inicios del siglo XV, San Francisco, Fine Arts Museum, Palace of the Legion of Honor.

Fig. 204- *Osterteppich* o *Tapiz de Pascua*, 1.504-1.505, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

Fig. 205- *Ascensión* (detalle), Pietro di Cristóforo Vannucci "il Perugino", 1.496-1.498, Lyon, Musée Municipal des Beaux-Arts.

Fig. 206- *Resurrección de Cristo*, Jacopo Robusti "il Tintoretto", 1.565, Venecia, Iglesia de San Cassiano.

Fig. 207- Muerte de la Virgen. *Hunterian Psalter*, ca. 1170, Glasgow, Biblioteca de la Universidad, SP Coll MS Hunter U.3.2 (229), fol. 18r (detalle).

Fig. 208- *Muerte de la Virgen* (detalle), Giovanni y Pietro da Rimini, primer tercio s. XIV, Rávena, Iglesia de Santa Maria in Porto Fuori. Fuente: fototeca de la Fondazione Federico Zeri, Universidad de Boloña.

Fig. 209- *Muerte de la Virgen* (detalle), Carlo Saraceni, 1.610, Roma, Iglesia Santa Maria della Scala.

Fig. 210- Asunción de la Virgen. *Hunterian Psalter*, ca. 1170, Glasgow, Biblioteca de la Universidad de Glasgow, SP Coll MS Hunter U.3.2(229), fol. 19v (detalle).

Fig. 211- *Puerta della Mandorla*, Nanni di Banco, Florencia, Catedral de Florencia, ca. 1.414-1.421.

Fig. 212- Asunción de la Virgen, finales s. XIV o principios del XV, Ratisbona, Catedral, portada oeste. Fuente: Bildindex.

Fig. 213- *Asunción de la Virgen*, Paolo di Giovanni Fei, ca. 1.385, Washington D. C., National Gallery of Art.

Fig. 214- A*sunción de la Virgen*, Benozzo Gozzoli, 1.450-1.452, Roma, Pinacoteca Vaticana.

Fig. 215- *Asunción de la Virgen* (detalle), Matteo di Giovanni, ca. 1.474, Londres, National Gallery.

Fig. 216- *Nuestra Señora de la Asunción*, Bartolomeo della Gatta, ca. 1.475, Cortona, Museo diocesano.

Fig. 217- *La Asunción,* Luca Signorelli (ca. 1.445-1.523), Cortona, Museo Diocesano.

Fig. 218- *Asunción de María,* 1.500, Erlangen, Universitatsbibliothek. Fuente: Bildindex.

Fig. 219- *La Asunción de la Virgen*, Maestro de las once mil vírgenes, ca. 1.490, Madrid, Museo del Prado.

Fig. 220- *La Asunción de la Virgen con cuatro santos* (detalle), Pietro di Cristóforo Vannucci "il Perugino", ca. 1.500, Florencia, Galleria dell'Academia.

Fig. 221- *Asunción de la Virgen*, discípulo del Perugino, ca. 1481, Viena, La Albertina, Sc. R. Inv. n. 4861.

Fig. 222- *Asunción de la Virgen*, Bernardino di Betto di Biagio "il Pinturicchio", 1.492-1.494, Roma, Palacio Apostólico, Apartamentos Borgia.

Fig. 223- *Asunción y cuatro santos,* Nicola di Filotesio "Cola dell'Amatrice", 1.519, Roma, Museos Capitolinos.

Fig. 224- Asunción de la Virgen, Antonio della Porta "Tamagnino", 1.513, Certosa di Pavia, Cartuja. Fuente: Bildindex.

Fig. 225- Asunción de la Virgen en el Retablo Mayor (detalle), Damián Forment, 1.512-1.518, Zaragoza, Catedral-Basílica de Nuestra Señora del Pilar.

Fig. 226- *Asunción de la Virgen*, Vasco Fernandes "Grão Vasco", ca. 1.511-1.515, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.

Fig. 227- *Asunción de la Virgen* (detalle), Antonio Allegri "Correggio", 1.526, Parma, Catedral, frescos de la cúpula.

Fig. 228- *Asunción de la Virgen* (detalle), Tiziano, 1.518, Venecia, Basílica Santa Maria Gloriosa dei Frari.

Fig. 229- *Asunción de la Virgen* (detalle), Jacopo Palma el Viejo, 1.512-1.514, Venecia, Gallerie dell'Accademia.

Fig. 230- *Asunción de la Virgen* (detalle), Paolo Cagliari "il Veronese", 1.558, Venecia, Basílica dei Santi Giovanni e Paolo.

Fig. 231- *Asunción de la Virgen* (detalle), Paolo Cagliari "il Veronese", 1.587, Venecia, Gallerie dell'Accademia.

Fig. 232- *La Asunción* o *La Inmaculada Oballe* (detalle), Domenico Theotokópoulos "el Greco", 1.613, Toledo, Museo de Santa Cruz.

Fig. 233- *Asunción de la Virgen*, Jacques Callot, ca. 1.631, Harvard, Fogg Museum, G602.

Fig. 234- Juan de Valdés Leal, *Asunción de la Virgen* (detalle), 1.672, Sevilla, Museo de Bellas Artes.

Fig. 235- *Dormición*, s. XVII o XVIII, Sucre, Colegio Sagrado Corazón de los Jesuitas.

Fig. 236- Coronación y Rey David músico, *Salterio de la reina Margarita de Noruega*, primera mitad del s. XIII, Berlín, Kupferstichkabinett, Hs. 18 A 8, fol. 14v. Fuente: Bildindex.

Fig. 237- Dormición, Asunción y Coronación de la Virgen. *Biblia Vulgata,* 1.310-1.320, Berlín, Kupferstichkabinett, Hs. 78 E 2, fol. 2 (detalle). Fuente: Bildindex.

Fig. 238- *Coronación de la Virgen,* Gaddo di Zanobi "Gaddi", ca. 1.296, Florencia, Ca Catedral de Santa Maria del Fiore.

Fig. 239- *La Coronación de la Virgen* (detalle de la tabla central), Bernardo Daddi, 1.338-1.340, Berlín, Staatliche Museen.

Fig. 240- *La Coronación de la Virgen* (detalle), Puccio di Simone (act. 1.343 − 1.365), Avignon, Musée du Petit Palais, MI 414.

Fig. 241- *Coronación de la Virgen con ángeles y santos* (detalle), Puccio di Simone, ca. 1.340-1.345, Altenburg, Lindenau Museum, inv.-Nr. 16.

Fig. 242- Coronación de la Virgen. *Políptico de Santa Clara* (tabla central), Paolo Veneziano, ca. 1.350-1.358, Venecia, Gallerie dell'Accademia

Fig. 243- *Coronación de la Virgen con santos y ángeles,* Giovanni del Biondo, 1.373, Fiesole, Catedral.

Fig. 244- Coronación de la Virgen. *Políptico de Valle Romita* (detalle de la tabla central), Gentile da Fabriano, ca. 1.410, Milán, Pinacoteca de Brera, inv. 497.

Fig. 245- *La Coronación de la Virgen,* ca. 1.420, Los Ángeles, J. Paul Getty Museum, 77.PB.92.

Fig. 246- *Muerte y Coronación de la Virgen; Resurrección y Ascensión de Cristo* (detalle), Maestro de San Lorenzo atr., ca. 1.420, Colonia, Wallraf-Richartz Museum, WRM 0737.

Fig. 247- Coronación de la Virgen por Cristo. *Las muy ricas Horas del Duque de Berry,* hermanos Limbourg, 1.411-1.416, Chantilly, Musée Condé, ms 65, fol. 60v (detalle).

Fig. 248- *Coronación de la Virgen,* Fernando Gallego, 1.440-1.450, Salamanca, Museo diocesano.

Fig. 249- *La Coronación de la Virgen* (detalle), Maestro de las Once Mil vírgenes, ca. 1.490, Madrid, Museo del Prado,

Fig. 250- Coronación de la Virgen por Cristo. *Retablo de los Siete Gozos de la Virgen,* Pere Nicolau, ca. 1.404, Valencia, Museo de Bellas Artes Pío V.

Fig. 251- *La Coronación de la Virgen* (detalle), Fra Angelico, 1.434-1.435, París, Musée du Louvre.

Fig. 252- *Coronación de la Virgen,* Rodolfo Ghirlandaio, ca. 1.486, Città di Castello, Pinacoteca Comunale.

Fig. 253- Coronación de la Virgen. *Retablo Oddi* (tabla central), Bernardino di Betto di Biagio "il Pinturicchio", 1.502-1.504, Roma, Pinacoteca Vaticana.

Fig. 254- *Coronación de la Virgen,* Maestro de la Vida de María, ca. 1.470, Munich, Alte Pinakothek.

Fig. 255- *Asunción y Coronación de la Virgen* o *María, Reina de los cielos,* Maestro de la Leyenda de Santa Lucía, ca. 1.485-1.500, Washington D. C., National Gallery.

Fig. 256- Coronación de la Virgen por la Trinidad. *Marienfenster* o *Ventana de María* (detalle), Peter Hemmel von Andlau y su taller, ca. 1480-1485, Ausburgo, Catedral de Santa María. Fotografía de la autora.

Fig. 257- Coronación de la Virgen, Hans Holbein el Viejo, 1.493, Augsburgo, Catedral.

Fig. 258- *Coronación de la Virgen,* Carlo Crivelli, 1.493, Milán, Pinacoteca di Brera.

Fig. 259- *Asunción y Coronación de la Virgen,* Bernardino Bitti, 1.575, Lima, Iglesia de San Pedro en Ciudad de los Reyes, Sacristía.

Fig. 260- *Coronación de la Virgen,* Annibale Carracci, 1.595, Nueva York, Metropolitan Museum.

Fig. 261- *Asunción de la Virgen,* Alessandro Tiarini, ca. 1.624, Reggio Emilia, Basilica della Beata Vergine della Ghiara.

Fig. 262- *Asunción y Coronación de la Virgen,* s. XVII o XVIII, Cuzco, Convento de la Merced.

Fig. 263- *Tránsito de san José,* Jerónimo Rodríguez de Espinosa, ca. 1.621, Valencia, Iglesia de la Santa Cruz.

Fig. 264- *Muerte de san José,* Juan del Castillo, 1.634-1.636, Sevilla, Museo de Bellas Artes.

Fig. 265- *Coronación de san José,* Melchor Pérez Holguin atr., s. XVIII, Mérida (Venezuela), Museo de Arte Colonial.

Fig. 266- *Patrocinio de san José,* Gaspar Miguel de Berrío, 1.737, Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas artes.

IV. LOS ÁNGELES MÚSICOS EN LA IMAGEN DE MARÍA

Fig. 267- Virgen con el Niño y ángeles músicos. Frontal de altar de la Iglesia de Santa Úrsula en Colonia, ca. 1.170, Colonia, Schnütgen Museum, Inv.-Nr. G 564. Fuente: Bildindex.

Fig. 268- Ángeles músicos tañendo sus instrumentos a los pies de la Virgen. Bernardo Daddi, *Políptico de San Pancrazio* (detalle), 1.335-1340, Florencia, Galleria degli Uffizi.

Fig. 269- *Virgen con el Niño y ángeles,* Puccio di Simone, ca. 1.350, Pasadena, Norton Simon Museum of Art.

Fig. 270- *Virgen con el Niño y ángeles músicos,* Gherardo Starnina, ca. 1.410, Los Ángeles, J. Paul Getty Museum, inv. 82.PB.108.

Fig. 271- *Madonna Davis,* Gentile da Fabriano, ca. 1.410, Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

Fig. 272- *Virgen con el Niño y san Nicolás, santa Catalina de Alejandría y un donante* (detalle), Gentile da Fabriano, ca. 1.395, Berlín, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

Fig. 273- *Virgen con el Niño entronizada y cuatro ángeles,* tabla central del *Políptico de Pisa*, Masaccio, 1.426, Londres, National Gallery.

Fig. 274- Ángeles músicos. *Tabernaculo de los Linaioli* (detalles), Fra Angelico, 1.432-1.433, Florencia, Museo Nazionale di San Marco.

Fig. 275- *Virgen con el Niño entronizada con el donante Vulciano Belgarzone di Zara,* Niccolò di Pietro Veneziano, ca. 1.394, Venecia, Gallerie dell'Accademia.

Fig. 276- Virgen de la Leche entronizada, *Misal de Turín-Milán,* hermanos van Eyck, ca. 1.380, Turín, Museo Civico d'Arte Antica, ms. 47.

Fig. 277- Isabel la Católica arrodillada ante la Virgen con el Niño entronizada, *Libro de Horas de Isabel la Católica*, Guillaume Vrelant atr., ca. 1.450; Madrid, Real Biblioteca, II/Tesoro, fol. 37v.

Fig. 278- Virgen con el Niño entronizada. *Tríptico Donne* (tabla central), Hans Memling, ca. 1.478, Londres, National Gallery.

Fig. 279- *Virgen y el Niño con un ángel, san Jorge y un donante* (detalle), Hans Memling, ca. 1480, Londres, National Gallery

Fig. 280- *Virgen entre Vírgenes*, Gerard David, 1.509, Ruán, Musée des Beaux-Arts.

Fig. 281- Virgen con el Niño entronizada, coronada y rodeada de ángeles músicos. *Políptico de la Vida de la Virgen* (tabla central), ca. 1.500, Évora, Museu.

Fig. 282- *Sagrada familia con ángel músico, Santa Catalina de Alejandría y Santa Bárbara*, Maestro de Frankfurt, ca. 1.510-1.520, Madrid, Museo del Prado.

Fig. 283- *Virgen con el Niño*, Pere Serra, ca. 1.385, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Fig. 284- Virgen con el Niño entronizada y ángeles músicos. *Retablo del Centenar de la Ploma* (tabla de la cumbrera), Marçal de Sax atr., ca. 1.420, Londres, Victoria & Albert Museum.

Fig. 285- *María, Reina de los Cielos*, Blasco de Grañén el "Maestro de Lanaja", 1.437-1.439, Zaragoza, Museo de Bellas Artes.

Fig. 286- *Virgen con el Niño*, Nicolás y Martín Zahortiga, 1.460-1.465, Borja, Colegiata de Santa María, sacristía.

Fig. 287- Virgen con el Niño entronizada y ángeles cantores, *Retablo de San Martín* (tabla central), Joan Reixach, Segorbe, Museo Diocesano.

Fig. 288- *Virgen de Gracia* (detalle), Paolo da San Leocadio, 1.482-1.484, Enguera, iglesia de San Miguel.

Fig. 289- Virgen con el Niño entronizada y ángeles músicos, *Políptico de San Zeno* (detalle de la tabla central), Andrea Mantegna, 1.457-1.460, Verona Iglesia de San Zeno.

Fig. 290- *Pala del Santo Job* (detalle), Giovanni Bellini, ca. 1.480, Venecia, Gallerie dell'Accademia.

Fig. 291- Ángel tañedor de lira da braccio. *Pala di San Zacarías* (detalle), 1.505, Venecia, Iglesia de San Zaccaria.

Fig. 292- Ángeles músicos. Giovanni Battista Cima "Cima da Conegliano", *Pala di Conegliano* (detalle), ca. 1.492-1.493, Conegliano, Catedral.

Fig. 293- *Virgen con el Niño entronizada entre los santos Andrés, Mónica, Úrsula y Segismundo*, Bartolomeo Montagna, 1.499, Pinacoteca de Brera.

Fig. 294- *Tres ángeles músicos*, Bartolomeo Montagna, finales del s. XV o inicios del XVI, Lyon, Musée des Beaux Arts.

Fig. 295- Ángeles músicos. *Políptico de la Cartuja de Pavía* (detalle), Macrino dell'Alba, 1.496, Pavía, Iglesia de Santa Maria delle Grazie.

Fig. 296- Ángeles músicos. *Madonna del Rosario* (detalle), Benedetto Coda, 1.513, Rimini, Galleria Nazionale.

Fig. 297- *Estudio de un querubín volador tocando el laúd.* Fra Bartolomeo, ca. 1.510. Róterdam, Musée Boijmans Van Beuningen, I 563 N 117 recto (PK).

Fig. 298- *Matrimonio místico de santa Catalina de Siena con santos* o *Pala Pitti* (detalle), Fra Bartolomeo, 1.512, Florencia, Galleria Palatina.

Fig. 299- Ángel afinando su laúd. *Pala de Susegana* (detalle), Giovanni Antonio de' Sacchis "il Pordenone", ca. 1.525, Treviso, Iglesia parroquial de Susegana.

Fig. 300- Ángel músico. *Virgen con el Niño entre los santos Juan y Lucía* (detalle), Octaviano Cane (doc. 1.509-1.570), Turín, Galleria Sabauda. Fotografía de la autora.

Fig. 301- *Rosenkranzaltar*, Albrecht Dürer, 1.506, Praga, Národní galerie.

Fig. 302- *Pala Barbarigo* (detalle), Giovanni Bellini, 1.488, Murano, Iglesia de San Pietro Martire.

Fig. 303- *Virgen de la Humildad con el Padre Eterno, el Espíritu Santo y los doce apóstoles* (detalle), Cenni di Francesco, ca. 1.375-1.380, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

Fig. 304- *Virgen de la Humildad,* Domenico di Bartolo, 1.433, Siena, Pinacoteca Nazionale.

Fig. 305- *Virgen con el Niño y ángeles en un jardín con un rosal,* Stefano da Verona atr., ca. 1.430, Worcester, Worcester Art Museum.

Fig. 306- *Jardín del Paraíso,* Maestro del Jardín del Paraíso, ca. 1.410, Frankfurt, Städel Museum.

Fig. 307- *María en el Jardín del Paraíso,* Maestro de San Lorenzo, ca. 1.420, Colonia, Wallraf-Richartz Museum.

Fig. 308- *Virgen con el Niño y ángeles músicos*, 1.415-1.430, Frankfurt, Catedral de Sankt Bartholomäus.

Fig. 309- *Virgen del Rosal,* Stephan Lochner, ca. 1.450, Colonia, Wallraf-Richartz Museum.

Fig. 310- *Virgen del Rosal,* tabla izquierda del *Díptico de Munich,* Hans Memling, 1.480, Munich, Alte Pinakothek.

Fig. 311- *Virgen y el Niño y ángeles músicos,* Jaume Cabrera, primer cuarto del s. XV, Vic, Museu Episcopal.
Fig. 312- *Virgen de la Humildad,* Rafael Destorrents, ca. 1.430, Barcelona, Museu Diocesà.

Fig. 313- *Virgen de las naranjas*, Gaudenzio Ferrari, 1.529-1.530, Vercelli, Iglesia de San Cristoforo.

Fig. 314- *Virgen con el niño y dos ángeles*, Piero di Cosimo, 1.505-1.510, Venecia, Colección Vittorio Cini.

Fig. 315- *Virgen con el niño y santos Esteban y Juan Bautista* o *Madonna del Santuario*, Fra Bartolomeo, 1.509, Lucca, Catedral.

Fig. 316- *Tríptico de la Virgen de la rosa*, seguidor de Robert Campin, s. XVI, Huesca, Museo Arqueológico.

Fig. 317- *Virgen de Belén*, Juan Bautista Maíno, segunda mitad s. XVI, paradero desconocido.

Fig. 318- Ángeles cantores. *Virgen en la iglesia* (detalle), Jan Van Eyck, ca. 1.425, Berlín, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

Fig. 319- *Virgen de pie con el niño y ángeles,* Quentin Massys, ca. 1.509, Lyon, Musée des Beaux Arts.

Fig. 320- *Retablo de la Virgen de Belén* (tabla central), Marcellus Coffermans atr., 1.560, Sevilla, Iglesia de la Anunciación. Fotografía de la autora.

Fig. 321- *Virgen con ángeles músicos,* Abdón Castañeda, 1.610-1.620, Valencia, Museo de Bellas Artes Pío V. Fotografía de Pepe Rey.

Fig. 322- *La Virgen y el Niño rodeados por ocho ángeles,* Marco Zoppo, ca. 1.445, París, Musée du Louvre.

Fig. 323- *Virgen con el Niño y ángeles,* Giorgio Schiavone, ca. 1.459-1.460, Baltimore, Walters Art Museum.

Fig. 324- *Virgen de la Pasión,* Carlo Crivelli, ca. 1.460, Verona, Museo de Castelvecchio. Fotografía cortesía del museo.

Fig. 325- *La Virgen adorando el Niño y dos ángeles,* Vittore Crivelli, 1.479, Falerone (Le Marche), Iglesia de San Fortunato.

Fig. 326- *La Virgen de la cinta con el Niño, ángeles músicos y los santos Lorenzo, Silvestre, Rufino y Francisco de Asís,* Vittore Crivelli, 1.465-1.499, Massa Fermana (Le Marche), Iglesia dei Santi Lorenzo, Silvestro e Rufino.

Fig. 327- Ángeles músicos. *Virgen entronizada con el Niño, ángeles músicos y los santos Buenaventura, Juan el Bautista, Luis de Tolouse y Francisco de Asís* (detalle), Vittore Crivelli, 1.481, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art.

Fig. 328- *Virgen con el Niño y dos ángeles músicos,* Alvise Vivarini, ca. 1500, iglesia del Redentore, Venecia.

Fig. 329- *Virgen con ángeles músicos,* escuela flamenca, 1.490, Berlín, Staatliche Museen, Bode Museum.

Fig. 330- *Tríptico de Pompeius Occo y su esposa Gerbrich Claesdr* (tabla central), Jacob Cornelisz van Oostsanen, 1.515, Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

Fig. 331- *Tríptico de la Virgen con el Niño y ángeles músicos con los retratos de Joris Sampson y Engelken Coolen y su familia,* Jacob Cornelisz van Oostsanen, 1.518, Uden, *Museum* voor religieuze Kunst.

Fig. 332- *Virgen con Niño y seis ángeles,* Conrad von Soest, ca. 1.420, Budapest, Szepmuveszeti Muzeum.

Fig. 333- *Virgen con el niño y ángeles músicos,* Bartolomé Esteban Murillo, 1.675, Budapest, Szepmuveszeti Muzeum.

Fig. 334- *Glorificación de la Virgen,* Geertgen tot Sint Jans, ca. 1.480, Rótterdam, Museum Boymans van Beuningen.

Fig. 335- *Virgen en la Gloria rodeada de profetas y sibilas,* Jan Provost, 1.524, San Petersburgo, Hermitage Museum.

Fig. 336- *Virgen en la Gloria,* Simone Martini (ca. 1310) y Cenni di Francesco (1.413) San Gimignano (Siena), Iglesia de San Lorenzo al Ponte.

Fig. 337- *Virgen con el Niño en la gloria con los santos Juan Bautista, Gregorio Magno, Benito de Nursia y Jerónimo* o *Pala Trivulzio,* Andrea Mantegna, 1.497, Milán, Pinacoteca del Castello Sforzesco.

Fig. 338- *Virgen con niño en la Gloria con ángeles músicos y los santos Juan Bautista, Joaquín, Jerónimo y Hugo,* Macrino d'Alba, 1.498, Turín, Galleria Sabauda. Fotografía de la autora.

Fig. 339- *Virgen con Niño y los santos Sebastián, Esteban, Juan Bautista, Bernardo de Claraval y Antonio Abad* o *Pala Carondelet,* Fra Bartolomeo, ca. 1.512, Besançon, Catedral Saint-Jean.

Fig. 340- *Virgen con el Niño y santos,* Luca Signorelli, 1.519-1.523, Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e oderna.

Fig. 341- *Estigmatización de santa Catalina,* Bernardino Fungai, 1.496-1.497, Siena, Casa-santuario de santa Catalina en Fontebranda, decoración del altar.

Fig. 342- *Visión de san Agustín* (detalle), Benvenuto Tisi "il Garofalo", ca. 1520, Londres, National Gallery.

Fig. 343- *Virgen con el Niño en la Gloria y los santos Francisco de Asís y Antonio de Padua,* Benvenuto Tisi "il Garofalo", 1.530, Roma, Musei Capitolini.

Fig. 344- *Virgen con el niño en la gloria y santos Sebastián, Pedro, Catalina y Francisco* (detalle), Paolo Cagliari "il Veronese", ca. 1.560, Venecia, Iglesia de San Sebastiano, frescos del altar mayor.

Fig. 345- *Virgen con el Niño en la Gloria,* Albrecht Altdorfer, ca. 1518, Munich, Alte Pinakothek.

Fig. 346- *Virgen con el niño y ángeles músicos,* Raphael Sadeler atr., finales del s. XVI o inicios del XVII, Núremberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. HB 20604 Kapsel 1237. Fuente: Bildindex.

Fig. 347- *La Virgen entregando el rosario a Santo Domingo,* Bartolomé Esteban Murillo, 1.638-1.640, Sevilla, Palacio arzobispal.

Fig. 348- *Virgen con el Niño, santa Úrsula y san Fernando,* Luca Giordano, 1.595-1.596, Madrid, Real Monasterio de El Escorial.

Fig. 349- Virgen con el Niño en el cielo. Cosmas Damian Asam, 1.724, Frisinga, Catedral, frescos de la cúpula.

Fig. 350- Virgen de la Leche entronizada con ángeles músicos. Díptico de Jeanne d'Évreux (hoja izquierda), ca. 1.350-1.370, París, Musée du Louvre, inv. OA 10010.

Fig. 351- *Virgen con el Niño con dos ángeles y un donante,* Giovanni di Paolo di Grazia, ca. 1.445, Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

Fig. 352- *Virgen de la Leche,* Llorenç Saragossà, último cuarto del s. XIV, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Fotografía de la autora.

Fig. 353- *Virgen de la Humildad rodeada de ángeles músicos* o *Virgen de la Leche,* finales del s. XIV, Elna, Catedral.

Fig. 354- *Retablo de la Virgen de la Leche,* Maestro de Cubells, finales del s. XIV, Nueva York, Metropolitan Museum.

Fig. 355- *Retablo de la Virgen de la Leche, Santiago y san Matías* (detalle de la vihuela de arco), Valentín Montoliu y su taller, 1.468-1.486, Xàtiva, Ermita de San Feliu.

Fig. 356- *Virgen y el Niño con ángeles músicos,* Maestro del Altar de San Bartolomé, ca. 1.485-1.500, Londres, National Gallery.

Fig. 357- *La Sagrada Familia y dos ángeles músicos,* Albrecht Dürer, 1.511, Londres, National Gallery, accession number 1941.1.37.

Fig. 358- *La lactación de san Bernardo,* I. A. M. von Zwolle, 1.480-1.485, Ámsterdam, Rijksmuseum, inv. no. RP-P-OB-1093.

Fig. 359- *Visión de Bernardo ante Cristo crucificado* (detalle), Cosmas Damian Asam, 1.731, Fürstenfeldbruck, Iglesia de San Bernardo, frescos de la cúpula.

Fig. 360- *Alegoría de la Batalla de Lepanto* (detalle), Paolo Cagliari "il Veronese, 1.571-1.573, Venecia, Gallerie dell'Accademia.

Fig. 361- *Dipinto votivo del doge Sebastiano Venier* (detalle), 1.577-1.578, Venecia, Palazzo ducale, Sala del Consiglio, decoración sobre el trono del doge.

Fig. 362- *Virgen de la Victoria,* s. XVII, Colonia, Wallraf-Richartz Museum, Graphische Sammlung Inventar-Nr. Z 4773. Fuente: Bildindex.

Fig. 363- *Aparición de la Virgen a una comunidad de dominicos* (detalle), Alonso Berruguete, 1.493-1.499, Madrid, Museo del Prado.

Fig. 364- *Aparición de la Inmaculada a San Juan,* Domenico Theotokópoulos "el Greco", ca. 1.580-1.586, Toledo, Museo de Santa Cruz.

Fig. 365- *La Inmaculada Concepción* (detalle), Domenico Theotokópoulos "el Greco", ca. 1.608-1.614, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

Fig. 366- *Virgen con el Niño sobre el creciente – Coronación de la Virgen,* Israhel van Meckenen, segunda mitad del s. XV. Fuente: Photographic collection del Warburg Institut of London.

Fig. 367- *Asunción de la Virgen,* seguidor de Marcellus Coffermans, segunda mitad del s. XVI, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art.

Fig. 368- *Alegoría de la Inmaculada Concepción,* Edimburgo, National Galleries of Scotland, accession number P 9532.

Fig. 369- *Inmaculada Concepción,* Felice Torelli, 1.710, Verona, Museo Castelvecchio.

Fig. 370- *La Inmaculada Concepción,* Ignacio de Ríes, primera mitad del s. XVII, Sevilla, Iglesia de San Ildefonso.

Fig. 371- *Inmaculada Concepción Niña,* Francisco Zurbarán, 1.656, Madrid, Museo del Prado.

Fig. 372- *Inmaculada Concepción,* s. XVII o XVIII, Toledo, Convento de las Benitas de la Purísima Concepción

Fig. 373- *Eluzidario de la Reyna de los Ángeles,* Madrid, 1.643; Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Fig. 374- *Armamentarium seraphicum et regestum universale tuendo titulo Inmaculatae Conceptionis* (detalle), Herman Pannels, 1.649; Madrid, Biblioteca Nacional, 3/53883.

Fig. 375- *Asunción de la Virgen,* Pedro García Ferrer, mediados del s. XVII, Puebla, Catedral, Altar de los Reyes (tabla central). Fotografía de Sergi Doménech.

Fig. 376- *Inmaculada Concepción*, Basilio Pacheco de Santa Cruz Pumacallao, ca. 1.670-1.690, Lima, Museo de Arte de Lima.

Fig. 377- *Alegoría inmaculista* o *Defensa y Exaltación de la Inmaculada por la Orden Franciscana y la monarquía española*, s. XVIII, Cuzco, Iglesia de San Francisco, coro. Fotografía de Rafael G. Mahíques.

Fig. 378- *Exaltación de la Inmaculada*, s. XVIII, Cuzco, Convento de San Francisco de Cuzco.

Fig. 379- *María Reina de los Ángeles*, Blas de Torres, inicios del s. XVII Ciudad de México, Museo de la Basílica de Guadalupe.

Fig. 380- *La Mujer del Apocalipsis*, ca. 1.685, Cristóbal Villalpando, Ciudad de México, Catedral, sacristía.

Fig. 381- Adoración de la Eucaristía en el cielo, Cristóbal Villalpando, 1.688-1.689, Puebla, Catedral, cúpula del Altar de los Reyes.

V. LOS ÁNGELES MÚSICOS EN LA IMAGEN DE LOS SANTOS Y SANTAS

Fig. 382- Job y sus hijas, s. VII-VIII; Nápoles, Biblioteca Vittorio Emanuele II, MS I B 18, fol. 4v.

Fig. 383- *Santa Gertrudis*, 1.625, Juan del Castillo, Sevilla, Iglesia de San Benito de Sevilla

Fig. 384- *Desposorios místicos de santa Gertrudis*, Francisco, Ribalta, ca. 1.622, Valencia, Iglesia de San Esteban.

Fig. 385- *Santa Gertrudis en inspiración*, 1.677, Lucas Valdés atr., Sevilla, Iglesia del Real Monasterio de San Clemente, coro bajo.

Fig. 386- *San Vicente Mártir* (detalle), Francesc Baget atr., s. XV, Solsona (Lleida), Museu Diocesà i Comarcal.

Fig. 387- *San Vicente, diácono y mártir, con un donante y ángeles músicos*, Tomás Giner, 1.462-1.466, Madrid, Museo del Prado

Fig. 388- *San Vicente en la cárcel*, José Vergara, ca. 1.790, Valencia, Museo de Bellas Artes Pío V.

Fig. 389- *Santa Bárbara entronizada*, Matteo di Giovanni di Bartolo, 1.479, Siena, Iglesia de San Domenico.

Fig. 390- *Pala di Sant'Ambrogio* (detalle), Alvise Vivarini, 1.503, Venecia, Basilica de Santa Maria Gloriosa dei Frari, capilla dei Milanesi.

Fig. 391- *San Pedro Mártir con san Nicolás de Bari, san Benedicto y un ángel músico* (detalle), Giovanni Battista Cima "Cima da Conegliano", 1.504, Milán, Pinacoteca di Brera.

Fig. 392- *San Pedro entronizado con san Juan Bautista y san Pablo*, ca. 1.516, Milán, Giovanni Battista Cima "Cima da Conegliano", Pinacoteca di Brera.

Fig. 393- *San Pablo arrrebatado al tercer cielo*, Gherardo delle Notti, ca. 1.618, Roma, Iglesia de Santa Maria della Vittoria.

Fig. 394- *Tránsito de san Hermenegildo* (detalle), Alonso Vázquez y Juan de Uceda, 1.603, Sevilla, Museo de Bellas Artes)

Fig. 395- *El Triunfo de San Hermenegildo,* Francisco de Herrera el Mozo, 1.654, Madrid, Museo del Prado.

Fig. 396- *Éxtasis de San Nicolás de Tolentino,* Luca Giordano, 1.658, Nápoles, Museo di Capodimonte.

Fig. 397- *Aparición de ángeles músicos a san Hugo de Lincoln,* Vicente Carducho, 1.632, Madrid, Museo del Prado.

Fig. 398- *Visión de santa Teresa,* Pedro Orrente, ca. 1.620, Valencia, Iglesia de San Esteban.

Fig. 399- *Transverberación de santa Teresa con la Sagrada familia,* Anton Wierix, ca. 1.622, Bruselas, Bibliotèque Royale.

Fig. 400- *Santa Teresa y san Agustín* (detalle), Antonio de Pereda atr., mediados del s. XVII, Toledo, Convento de las Carmelitas.

Fig. 401- San Juan de la Cruz escucha la música celestial, J.Melchior Gutwein sobre dibujo de I.A. Bergmiller, 1.727.
El texto de la cartela forma un cronograma cuyo resultado es la cifra 1591, año de la muerte dela
Fig. 402- *Virgen del Carmen con santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz,* Juan Rodríguez Juárez, ca. 1.708, Ciudad de México, Museo Nacional de Arte.

Fig. 403- *Aparición de san Pedro de Alcántara a santa Teresa,* s. XVII, Arequipa (Perú), Museo de Arte Virreinal de Santa Teresa.

Fig. 404- *Desposorios místicos de santa Rosa de Lima,* Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, ca. 1.670, Bogotá, Museo de Arte Religioso del Banco de la República.

Fig. 405- *Santa Rosa de Lima,* Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, ca. 1.670, Bogotá, Museo de Arte Religioso del Banco de la República.

Fig. 406- Santo Domingo de Guzmán presenta a la Rosa mística como el primer fruto de santidad en Indias, s. XVIII, Lima, Casa de Ejercicios de Santa Rosa.

Fig. 407- *Jesucristo, la Virgen, san José y santo Domingo de Guzmán reciben a Rosa en el Cielo,* 1.687, Lima, Colección Barbosa-Stern.

Fig. 408- *Santa María Magdalena entronizada con ángeles músicos y cuatro encapuchados,* Spinello Aretino, ca. 1.395-1.400, Nueva York, Metropolitan Museum.

Fig. 409- El sacerdote escucha la música que los ángeles tañen para María Magdalena. *Historias de María Magdalena* (detalle), Giovanni y Battista Baschenis, ca. 1.475-1.495, Cusiano (Trento), Iglesia de Santa Maria Maddalena.

Fig. 410- *Santa María Magdalena llevada al cielo por los ángeles,* Ottaviano Nelli y taller, ca. 1.428-1.432, Fano (Le Marche) Iglesia de San Domenico.

Fig. 411- *La Danza de la Magdalena,* Lucas van Leyden, 1.519, Nueva York, Metropolitan Museum, accession number 41.1.30.

Fig. 412- *María Magdalena cantando con un laúd,* Maestro de las Medias figuras atr., ca. 1.530, Róterdam, Museum Boijmans van Beunigen.

Fig. 413- *Asunción María Magdalena,* José Antolínez, ca. 1.670-1.675, Madrid, Museo del Prado.

Fig. 414- *Última comunión de la Magdalena,* Jerónimo Jacinto de Espinosa, 1.665, Valencia, Museo de Bellas Artes Pío V.

Fig. 415- *Éxtasis de la Magdalena*, Marcantonio Franceschini, ca. 1.683, Marano di Castenaso (Boloña), colección Molinari Pradelli.

Fig. 416- *La Magdalena penitente confortada por los ángeles,* Josefa de Óbidos, 1.679, colección privada

Fig. 417- *Venida de la Virgen María en carne mortal a Zaragoza,* Maestro de Luesia, ca. 1.490, Zaragoza, Basílica de Nuestra Señora del Pilar, sacristía mayor.

Fig. 418- *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago el Mayor,* Pedro de Raxis atr., 1.579, Madrid, Museo Lázaro Galdiano.

Fig. 419- Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza (detalle), Diego de Astor, 1.610.

Fig. 420- *Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza,* José Luzán, ca. 1.765, Zaragoza, Museo Goya.

Fig. 421- *Santiago visitado por la Virgen,* Francisco Bayeu y Subías, 1.760, Londres, National Gallery

Fig. 422- *Adoración del Nombre de Dios con ángeles cantores,* Francisco de Goya y Lucientes, 1.772, Zaragoza, Basílica de Nuestra Señora del Pilar, bóveda del coro.

Fig. 423- *La Virgen del Pilar,* Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 1.690, Bogotá, Colección Arquidiócesis.

Fig. 424- *Retablo de la Virgen del Pilar* (tabla central), Nicolás Andrés Goribar, finales del s. XVII Quito, Iglesia de Nuestra Señora de Guápulo.

Fig. 425- Santa Catalina reprende a Majencio. *Historia de Catalina de Alejandría* (detalle de la tabla izquierda), Maestro del Crucifijo de Plata, primera mitad del s. XIV, L'Aquila, Museo Nazionale d'Abbruzzo.

Fig. 426- *El matrimonio místico de Santa Catalina,* 1.359, Venecia, Gallerie dell'Accademia.

Fig. 427- *Virgen del rosal* (detalle), Stefano da Verona, ca. 1.420 o 1.435, Verona, Museo di Castelvecchio.

Fig. 428- *Matrimonio místico de santa Catalina,* Hans Memling, ca. 1.480, Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

Fig. 429- *Matrimonio místico de santa Catalina,* 1.517, escuela flamenca, Hamburg, Kunsthalle.

Fig. 430- *Matrimonio místico de santa Catalina de Siena,* Giovanni di Paolo, 1.460, Nueva York, Metropolitan Museum

Fig. 431- *Los desposorios místicos de Santa Catalina de Siena,* Clemente Torres (ca. 1.662-1.732), Cádiz, Iglesia de Santa Catalina.

Fig. 432- *Matrimonio místico di santa Catalina de Siena en presencia de san Pablo, san Juan Evangelista, David y santo Domingo,* Antonio del Ceraiolo, ca. 1.515-1.525, Florencia, Iglesia de Santa Trinità.

Fig. 433- *Matrimonio de santa Catalina de Alejandría,* Lorenzo d'Alessandro, ca. 1.481-1.500, Londres, National Gallery de Londres.

Fig. 434- *Matrimonio místico de santa Catalina,* Paolo Cagliari "il Veronese, ca. 1.575, Venecia, Gallerie dell'Accademia.

Fig. 435- *Virgen con el Niño entre santos,* Suor Aurelia Fiorentini, 1.622, Camaiore, Museo de Arte Sacra.

Fig. 436- *El matrimonio místico de santa Catalina,* Adam Elsheimer, ca. 1.598-1.599, Munich, Alte Pinakothek, colección privada, Inv. Nr. L 2547.

Fig. 437- *Matrimonio místico de santa Catalina de Alejandría,* Jacques Stella (1.596 – 1.657), colección privada.

Fig. 438- *Santo Tomás de Aquino con Catalina de Siena,* Pedro de Villegas, ca. 1.550, Sevilla, Museo de Bellas Artes.

Fig. 439- Santa Cecilia conducida a la cámara nupcial, *Speculum historiale,* 1.463; con la París, Bibliothèque Nationale, ms. Français 51, fol. 8.

Fig. 440- Bodas de santa Cecilia y Valeriano, *Antifonario Beaupré,* ca. 1.290; Baltimore, Walters Art Museum, vol. 2, accession number W.760, fol. 17r.

Fig. 441- *Santa Cecilia,* Maestro de Santa Anastasia, ca. 1.235, Verona, Museo Castelvecchio

Fig. 442- Ángeles músicos, 1.325-1.350, Minturno, Iglesia dell'Annunziata.

Fig. 443- *Santa Cecilia con un ángel músico,* Riccardo Quartaro atr., ca. 1.490, Palermo, Museo Diocesano.

Fig. 444- Santa Cecilia tañe el órgano ayudada por un ángel. *Altar de la Cruz* (detalle de la tabla derecha), Maestro del Retablo de San Bartolomeo, ca. 1.490-1.495, Colonia, Wallraf-Richartz Museum.

Fig. 445- *Éxtasis de Santa Cecilia y cuatro santos,* Rafaello Sanzio, 1.514-1.516, Boloña, Pinacoteca Nazionale.

Fig. 446- *Santa Cecilia,* Denys Calvaert, ca. 1.570, Parma, Galleria Nazionale.

Fig. 447- *Santa Cecilia,* Michiel Coxcie, 1.569, Madrid, Museo del Prado.

Fig. 448- *Santa Cecilia* de Nicolas Poussin, ca. 1.635, Madrid, Museo del Prado.

Fig. 449- *Santa Cecilia con dos ángeles músicos,* Antiveduto della Grammatica, ca. 1.620, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.

Fig. 450- *Santa Cecilia,* Pedro Núñez del Valle, primera mitad del s. XVII, Nueva York, Hispanic Society of America.

Fig. 451- *Santa Cecilia y un concierto de ángeles,* Giovanni-Battista Benaschi atr., ca. 1.650-1.688, Greenville, Bob Jones University Art Gallery and Museum,

Fig. 452- *Santa Cecilia con concierto de ángeles,* Jacques Stella, 1.668, Rennes, Musée des Beaux-Arts.

Fig. 453- *Santa Cecilia y un ángel,* Orazio Gentileschi, ca. 1.617-1.627, Washington, National Gallery of Art, Samuel Kress Collection.

Fig. 454- *Santa Cecilia y el ángel,* Carlo Saraceni, ca. 1.610, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica.

Fig. 455- *Santa Cecilia tañendo el arpa,* Pierre Mignard, 1.691, París, Musée du Louvre.

Fig. 456- *Santa Cecilia y David,* Francesco Mazzola "il Parmigianino", ca. 1.523, Parma, Basílica de Santa Maria della Steccata.

Fig. 457- *Rey David y santa Cecilia,* Lattanzio Niccoli, 1.640, Rieti, Museo Civico.

Fig. 458- *Santa Cecilia,* Antonio Gherardi, ca. 1.695, Iglesia de San Carlo ai Catenari, Capilla de Santa Cecilia

Fig. 459- *Gloria de santa Cecilia,* Domenico Zampieri "Domenichino", 1.613-1.614, Roma, Iglesia de San Luigi dei Francesi, Capilla Polet.

Fig. 460- *Santa Cecilia,* Peter Paul Rubens, 1.620, Viena, Akademie der bildenden Künste, Gemäldegalerie.

Fig. 461- *Gloria de santa Cecilia y santos* (detalle), ca. 1.721-1.724, Sebastiano Conca, Roma, Basílica de Santa Cecilia en Trastévere, frescos de la bóveda.

Fig. 462- *Gloria del Paraíso* (detalle), Ciro Ferri y Sebastiano Corbellini, 1.670-1.693, Roma, Iglesia de Sant'Agnese in Agone, frescos de la cúpula.

Fig. 463- San Francisco ofreciendo las rosas a Cristo y a la Virgen, *Historia de la indulgencia de la Porciúncula* (registro superior), Ilario di Viterbo, 1.393, Asís, Basílica de Santa Maria degli Angeli, Capilla de la Porciúncula.

Fig. 464- *San Francisco recibe la indulgencia,* Francesco Vanni (1.563 – 1.610), Pisa, Iglesia de San Francesco.

Fig. 465- *El Jubileo de la Porciúncula,* Cristóbal de Villalpando, 1.691, Ciudad de Guatemala, Museo Colonial.

Fig. 466- *Madonna del Rosario,* Giovanni Battista Crespi "il Cerano", 1.516, Milán, Pinacoteca di Brera.

Fig. 467- *San Francisco de Asís con ángeles* (detalle), Botticelli, ca. 1.475-1.480, Londres, National Gallery.

Fig. 468- *D. Seraphici Francisci totius evangelicae perfectionis exemplaris admiranda historia,* Philippe Galle, 1.587, frontispicio (detalle), Madrid, Biblioteca Nacional.

Fig. 469- *San Francisco consolado por un ángel músico,* Agostino Carracci, 1.595, San Francisco, Fine Arts Museums, Legion of Honor, accession number 1963.30.3183.

Fig. 470- *San Francisco confortado por un ángel músico,* Giuseppe Cesari, 1.593, Douai, Musée de la Chartreuse.

Fig. 471- *Éxtasis de san Francisco,* Carlo Saraceni, ca. 1.620, Venecia, Iglesia del Redentore.

Fig. 472- *San Francisco de Asís confortado por los ángeles tras su estigmatización,* Gherard Seghers, ca. 1.620-1.624, París, Musée du Louvre.

Fig. 473- *Éxtasis de san Francisco de Asís,* Bartolomé Esteban Murillo, ca. 1.645-1646, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Fig. 474- *San Francisco confortado por un ángel músico,* Francisco Ribalta, ca. 1.620, Madrid, Museo del Prado.

Fig. 475- *Abrazo de san Francisco de Asís al crucificado,* Francisco Ribalta, ca. 1.620, Valencia, Museo de Bellas Artes Pío V.

Fig. 476- *San francisco de Asís,* ca. 1.650, Bogotá, Museo de Arte Religioso del Banco de la República.

Fig. 477- San Francisco de Asís rodeado de ángeles músicos, *Misión de San Francisco de Asís del Valle de Tilaco* (detalle de la portada), Fray Juan Crespo, ca. 1.754-1.762, Landa de Matamoros (México).



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

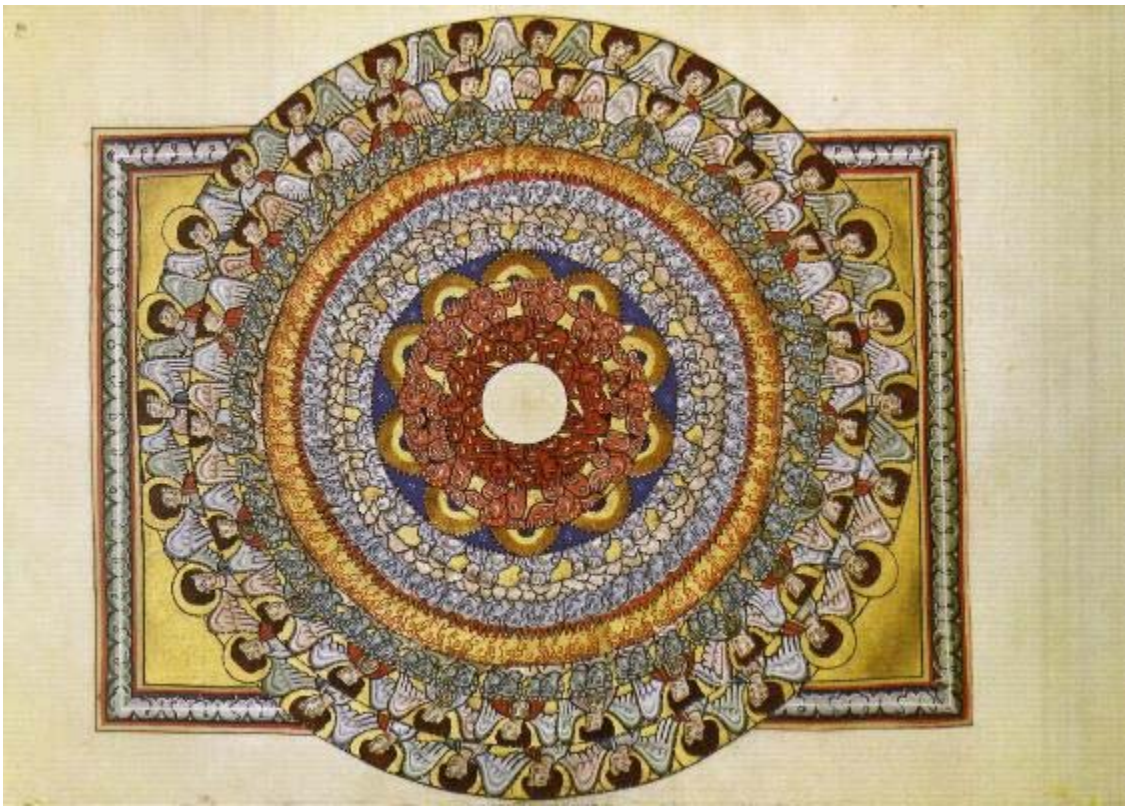


Fig. 9


dispone diabolicarū arcuū.
Q'd de ineffabili grā'ia. corde & ore
ds inenarrabilē laudandū ē.
Q'd symphonia ūmanimitate & con
corda ꝓferenda ē.
Q'd uerbum corp' symphonia anim'
spm. & armonia diuinitatē uerbū.
ūhumanitatē hūi designat.
Q'd ꝙ symphonia rationabilitercor
pori anima exercēde ad ingrandū.
Q'd symphonia dum corda emollit
& humore spūs sanctū inducit. &
spm sēm adnocat.
Q'd fidēl omī devotione ieiuniū
celebrare debet.
Verba deinde de eadem re.
xv
xvi
xvii
xviii
xviii
xv
xvi

Fig. 10

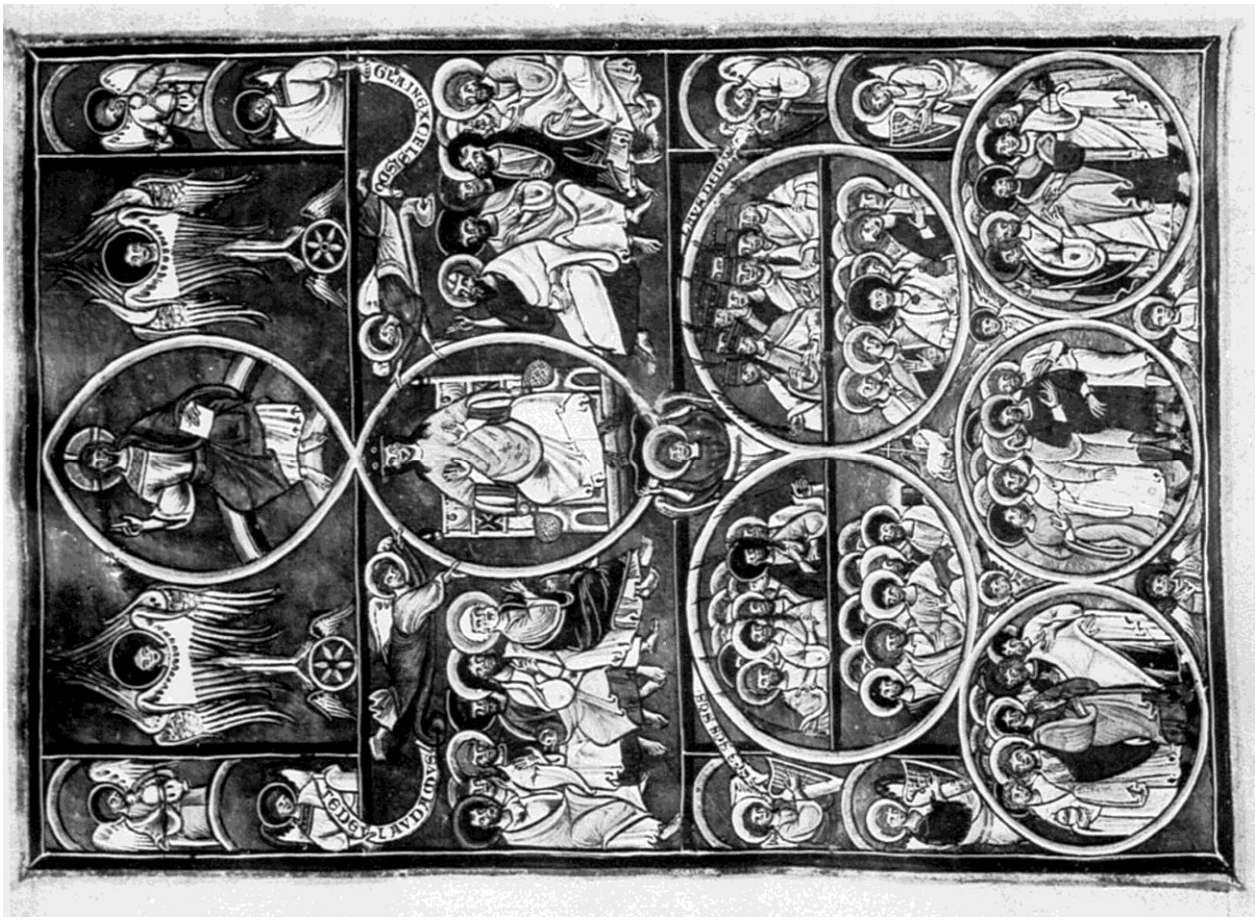


Fig. 11





Fig. 12

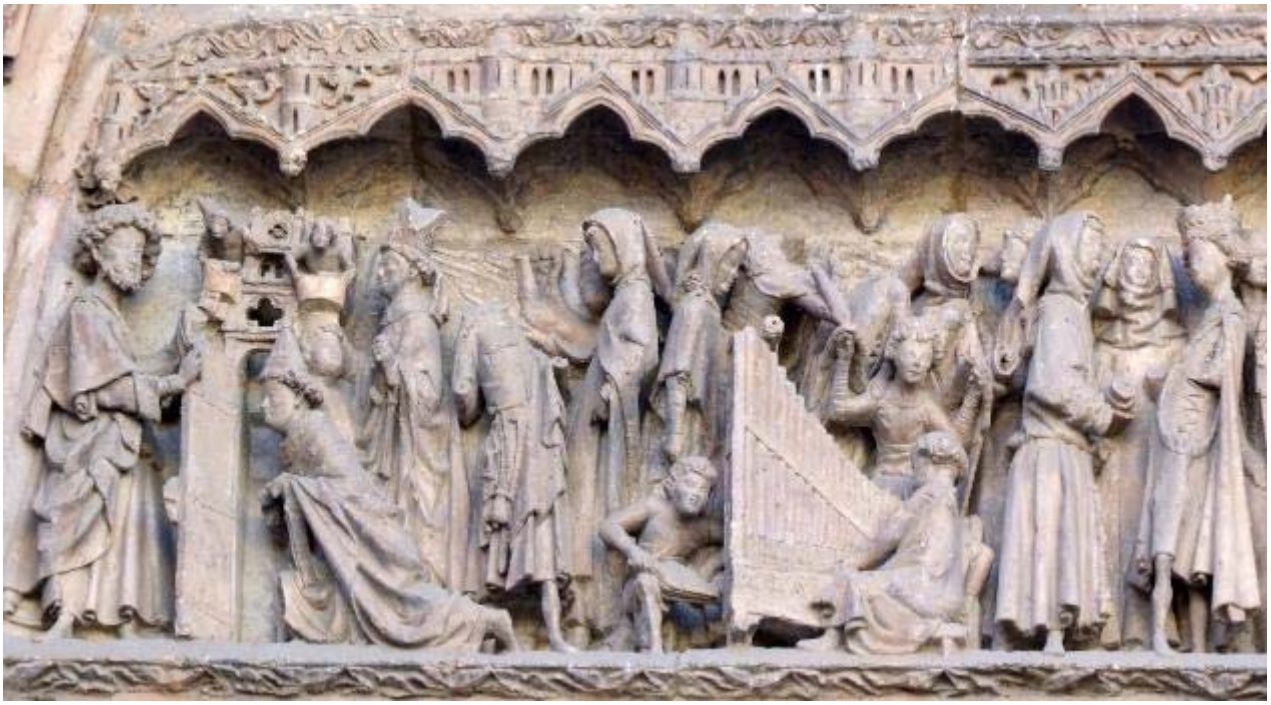


Fig. 13



Fig. 14

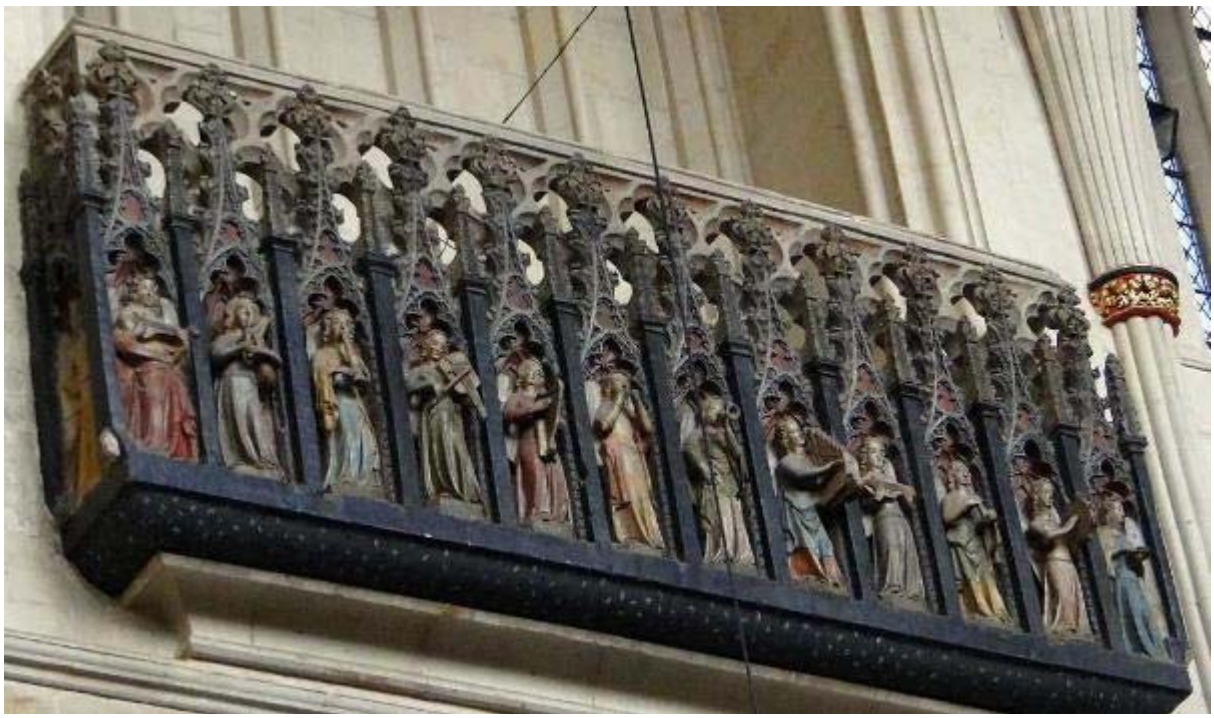


Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24

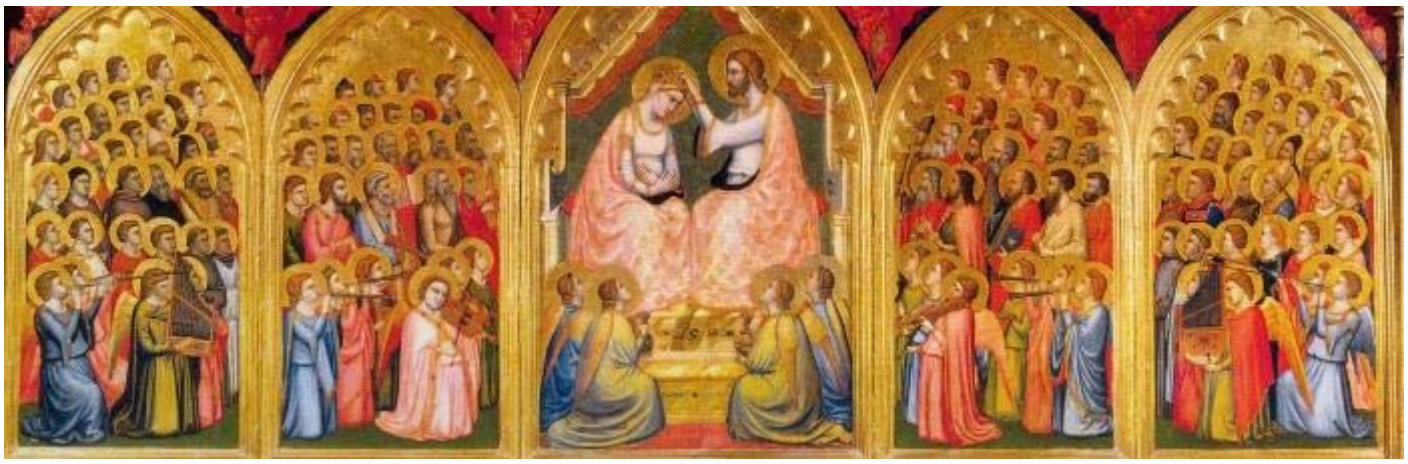


Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28

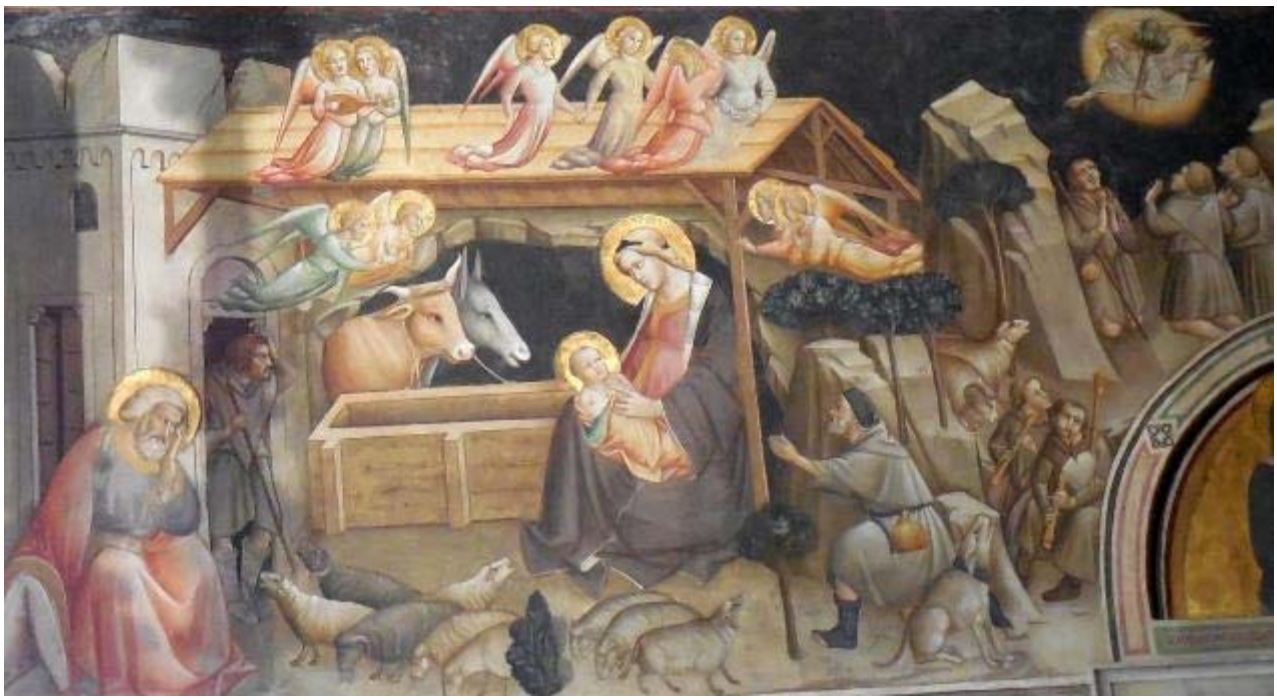


Fig. 29



Fig. 30

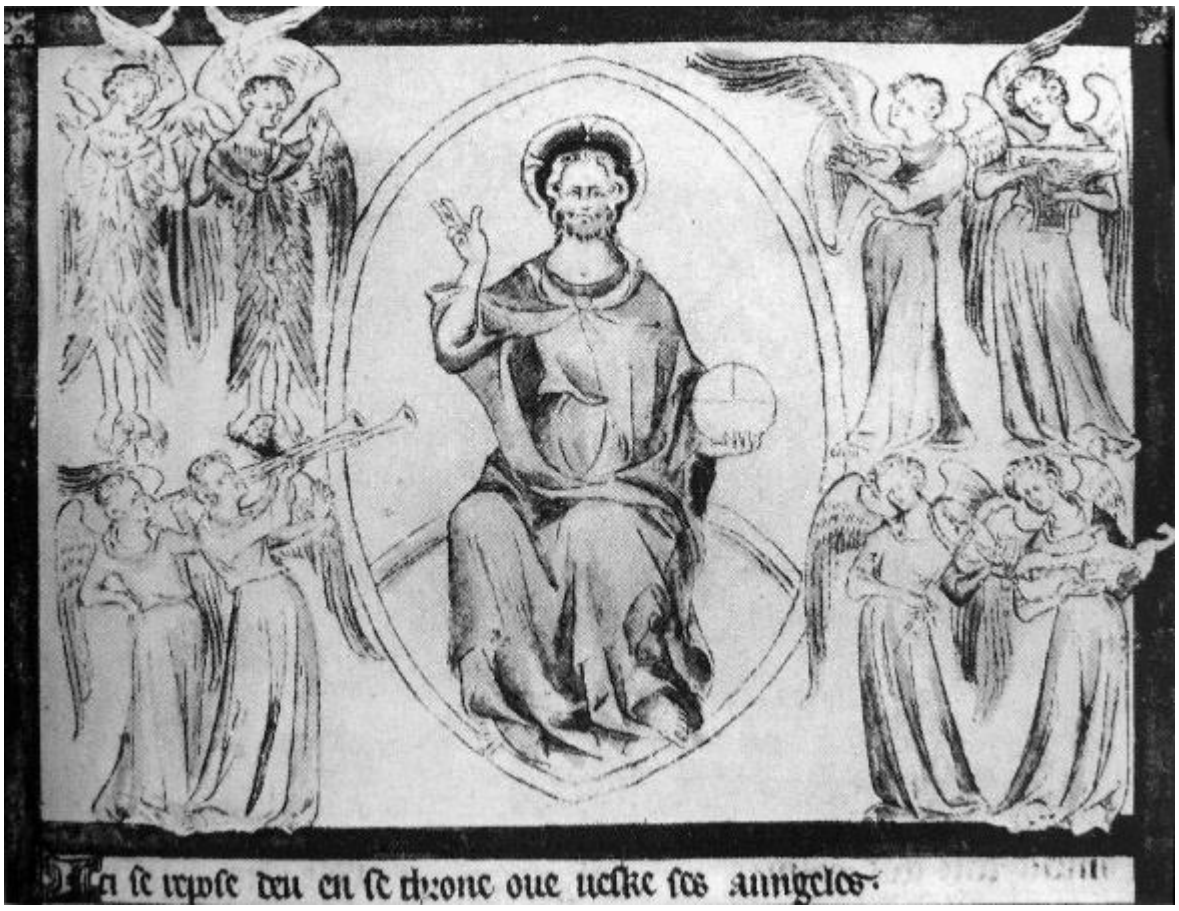


Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38

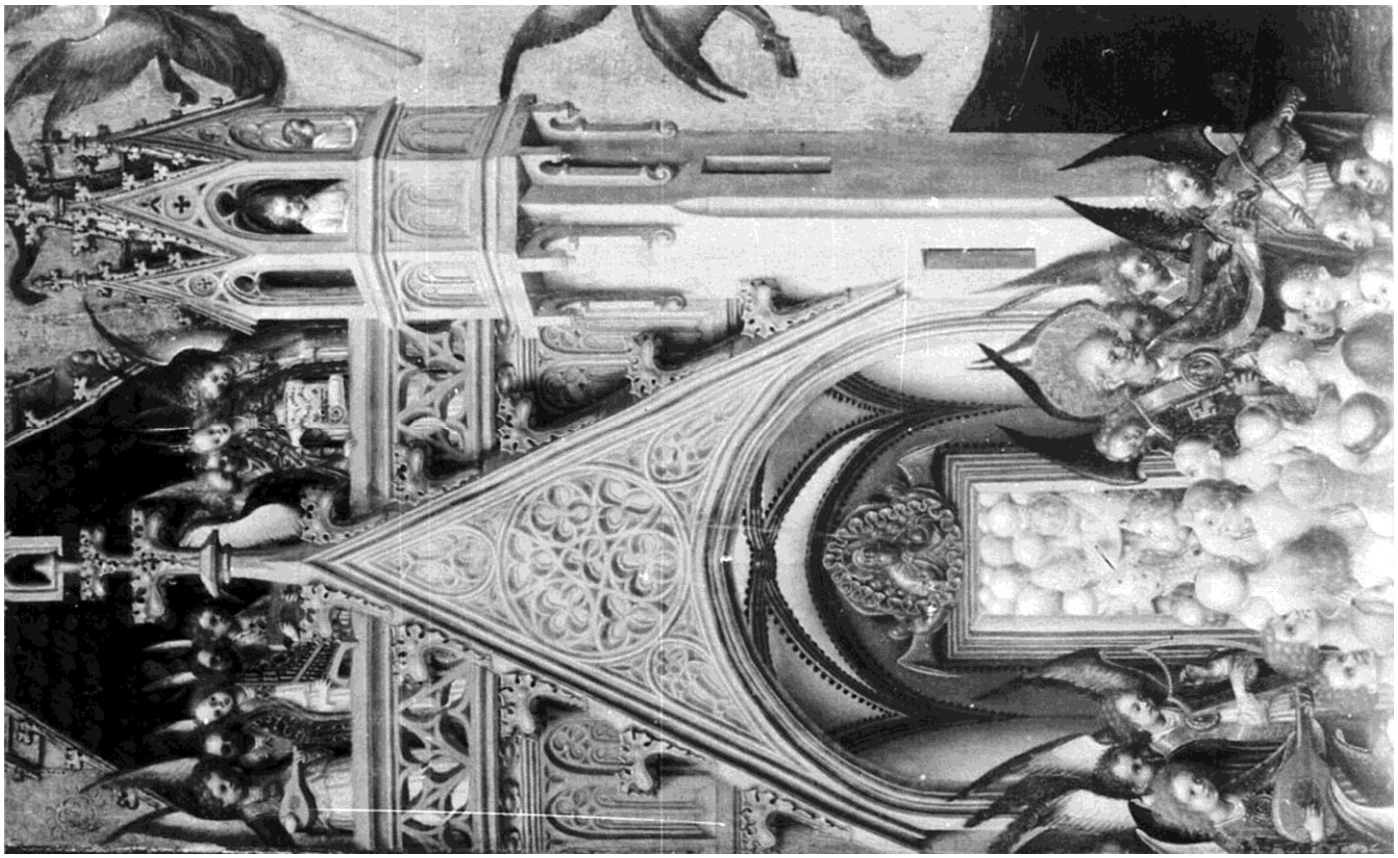


Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41



Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44



Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47



Fig. 48



Fig. 49



Fig. 50



Fig. 51



Fig. 52



Fig. 53



Fig. 54



Fig. 55



Fig. 56



Fig. 57



Fig. 58



Fig. 59



Fig. 60

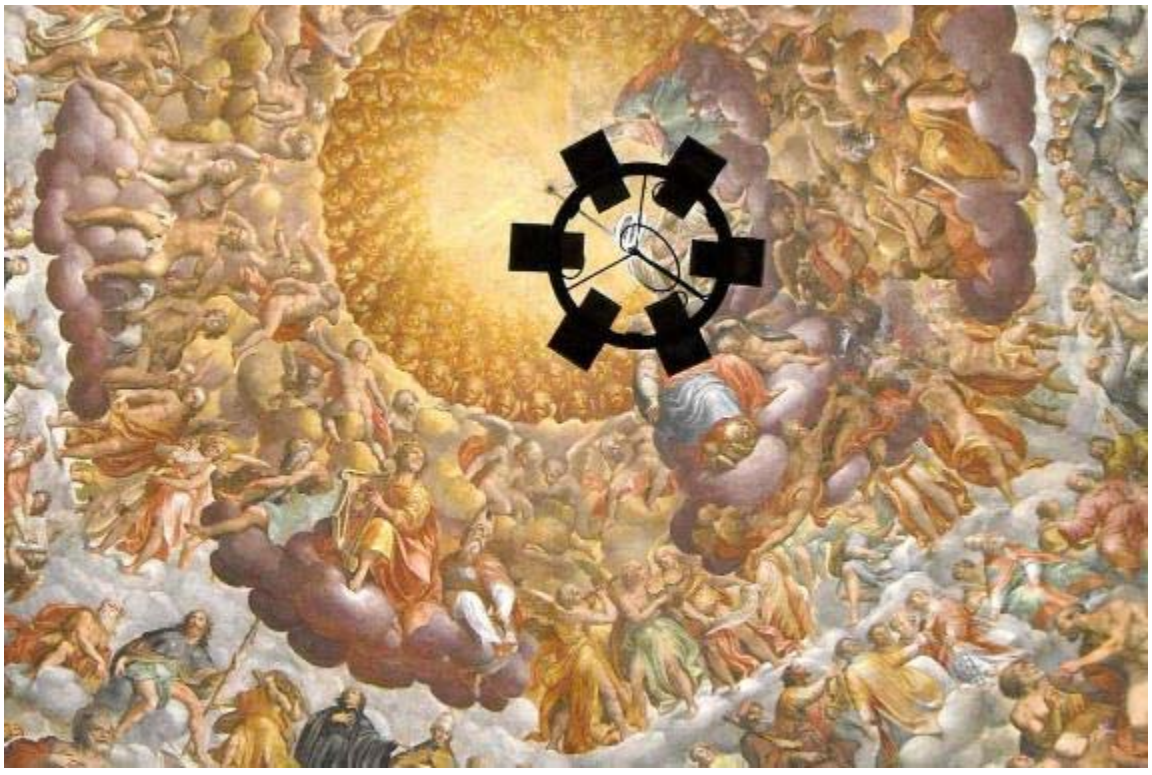


Fig. 61



Fig. 62



Fig. 63



Fig. 64



Fig. 65



Fig. 66



Fig. 67



Fig. 68



Fig. 69



Fig. 70



Fig. 71



Fig. 72



Fig. 73



Fig. 74



Fig. 75



Fig. 76



Fig. 77

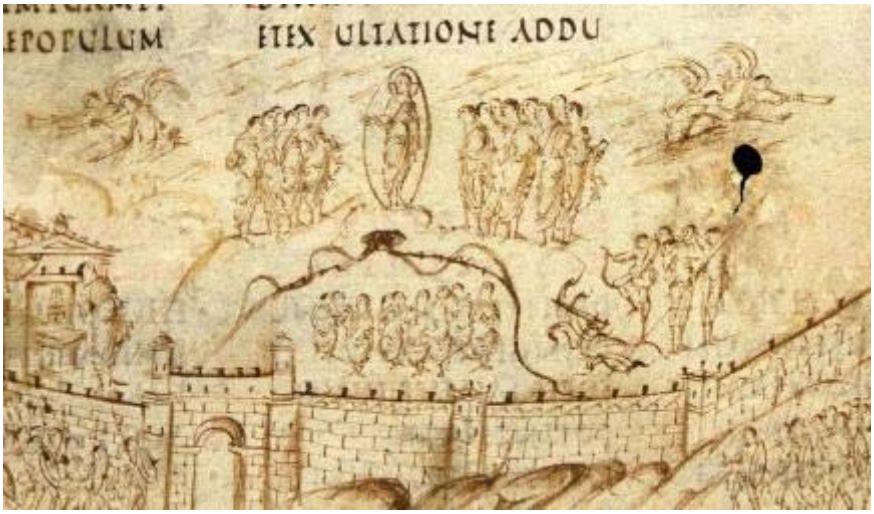


Fig. 78

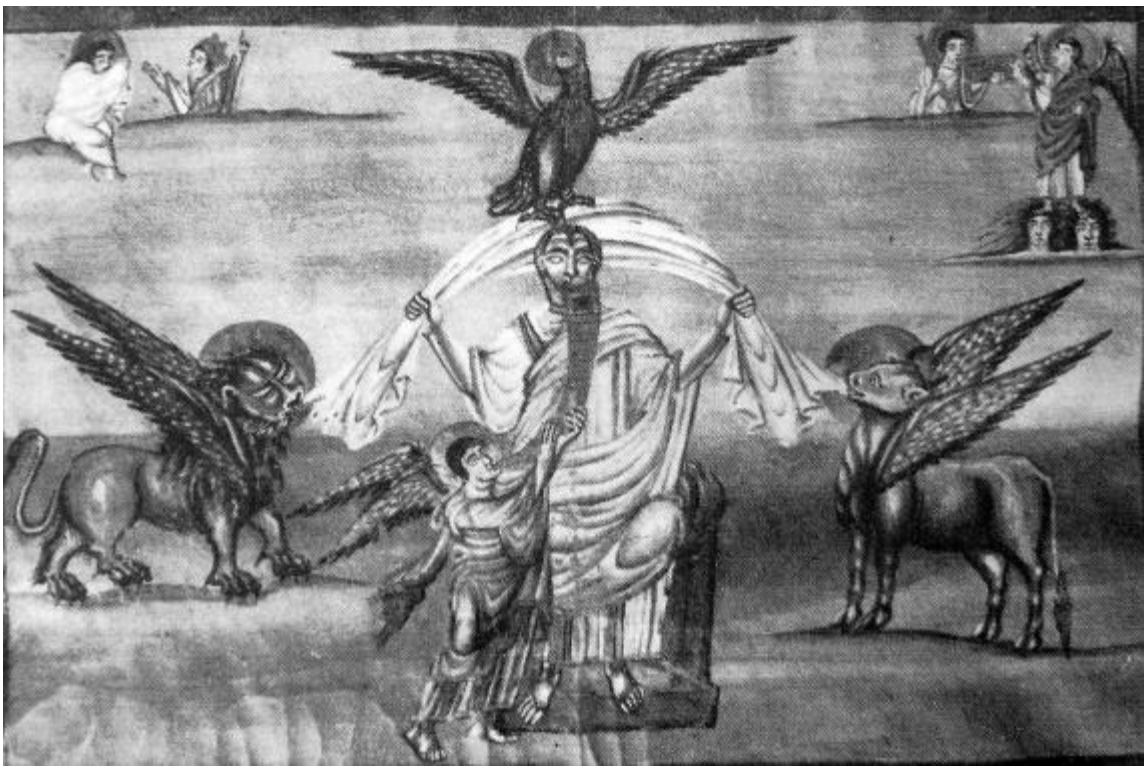


Fig. 79



Fig. 80

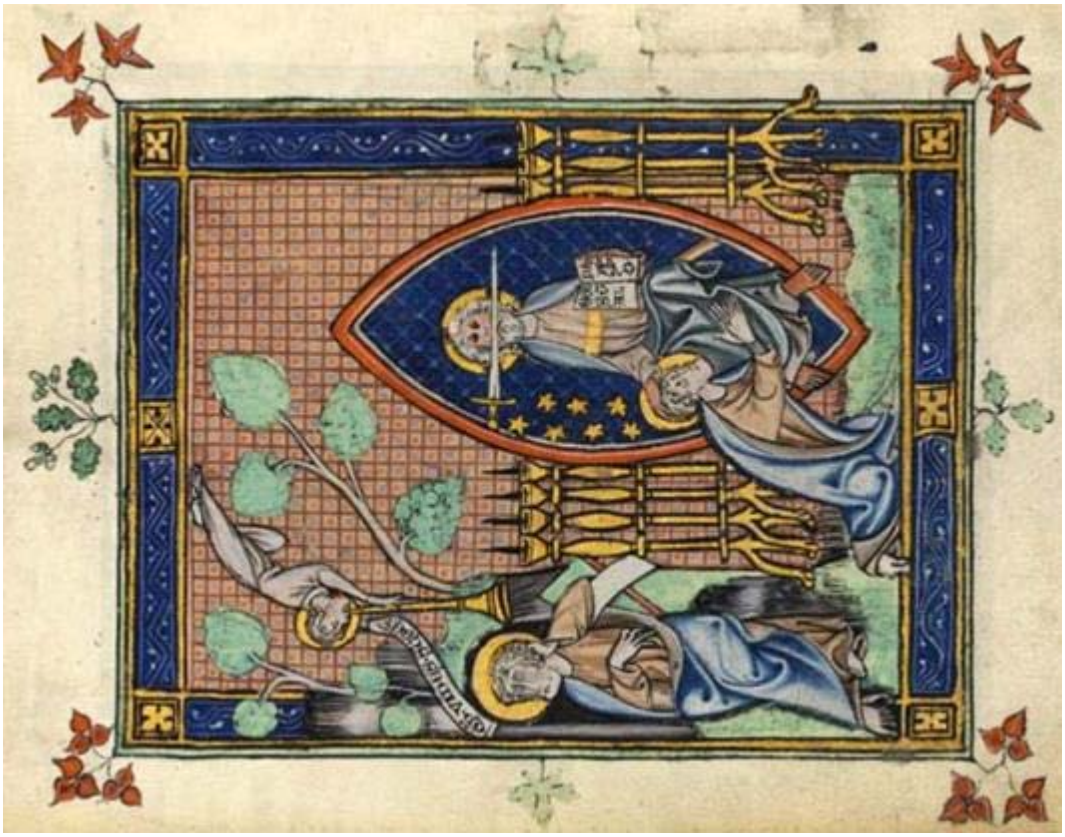


Fig. 81

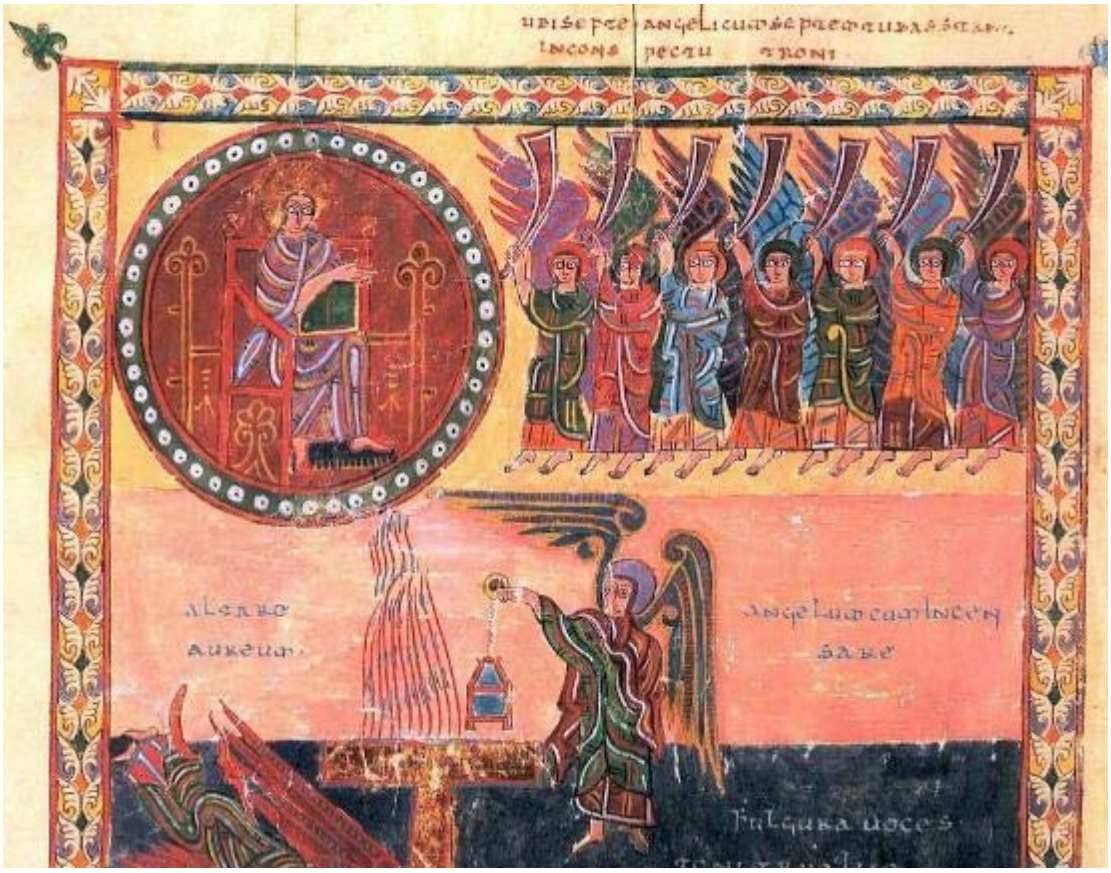


Fig. 82

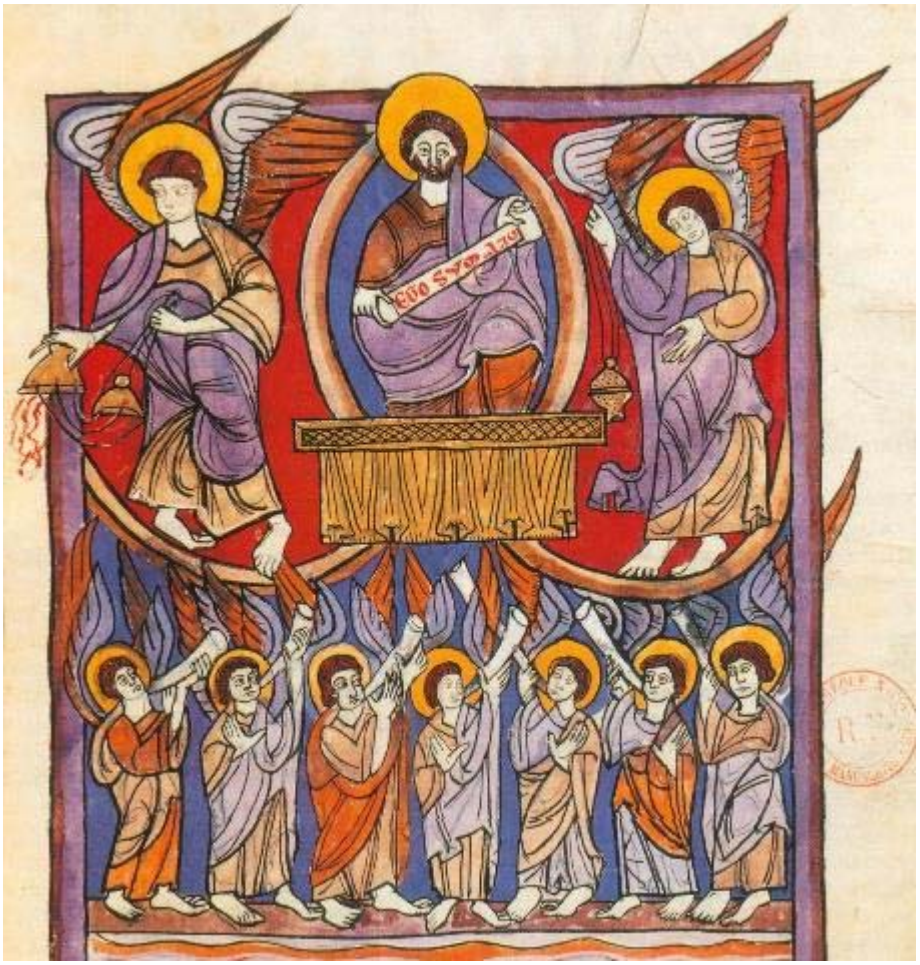


Fig. 83



Fig. 84



Fig. 85



Fig. 86



Fig. 87



Fig. 88



Fig. 89



Fig. 90



Fig. 91



Fig. 92



Fig. 93



Fig. 94



Fig. 95

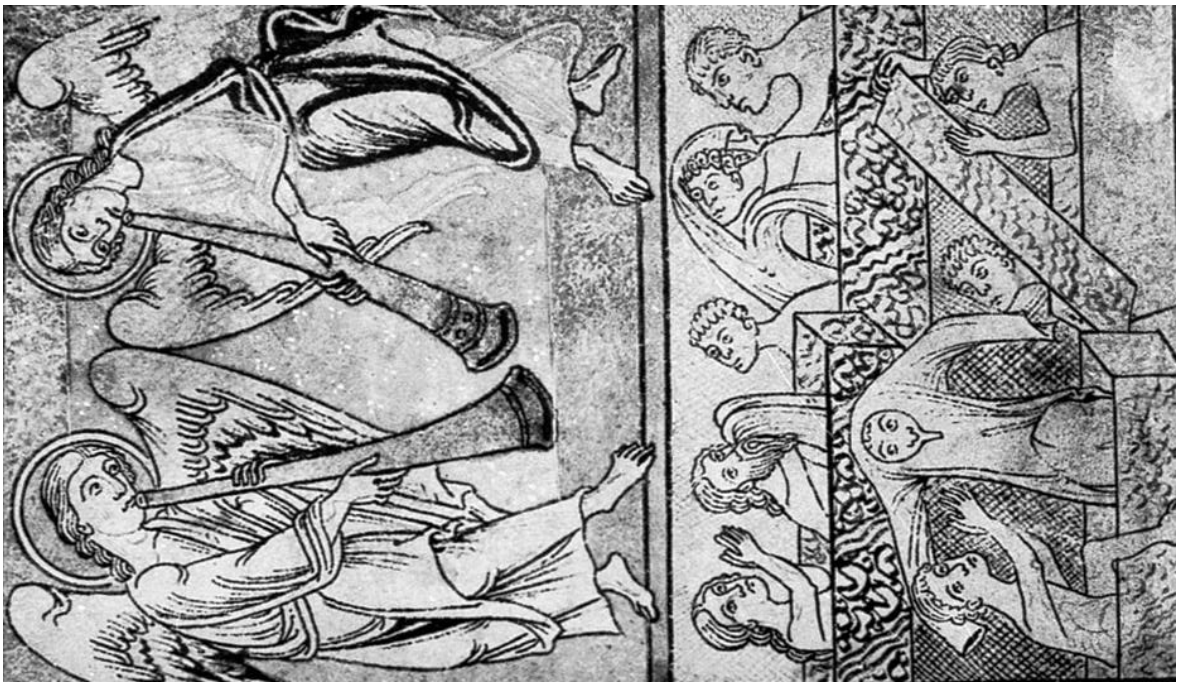


Fig. 96



Fig. 97



Fig. 98



Fig. 99



Fig. 100

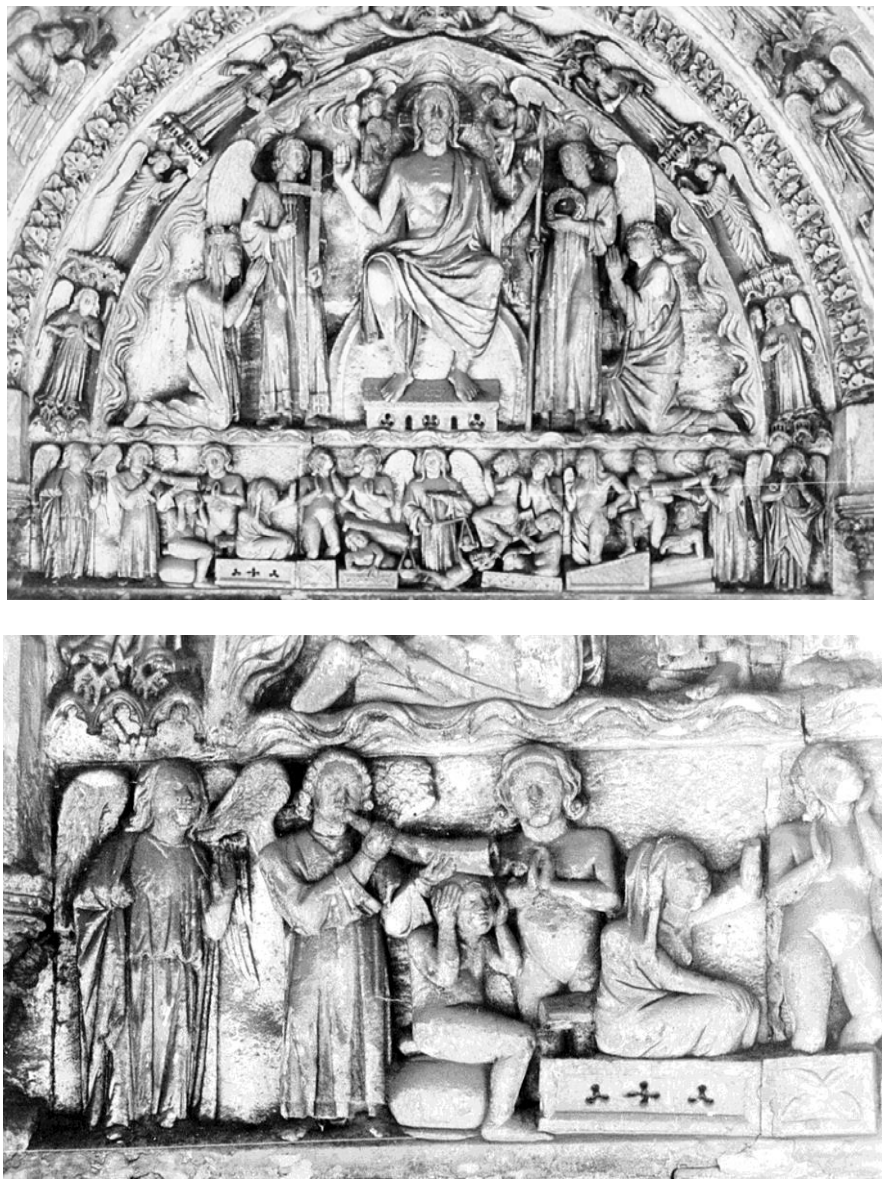


Fig. 101



Fig. 102



Fig. 103

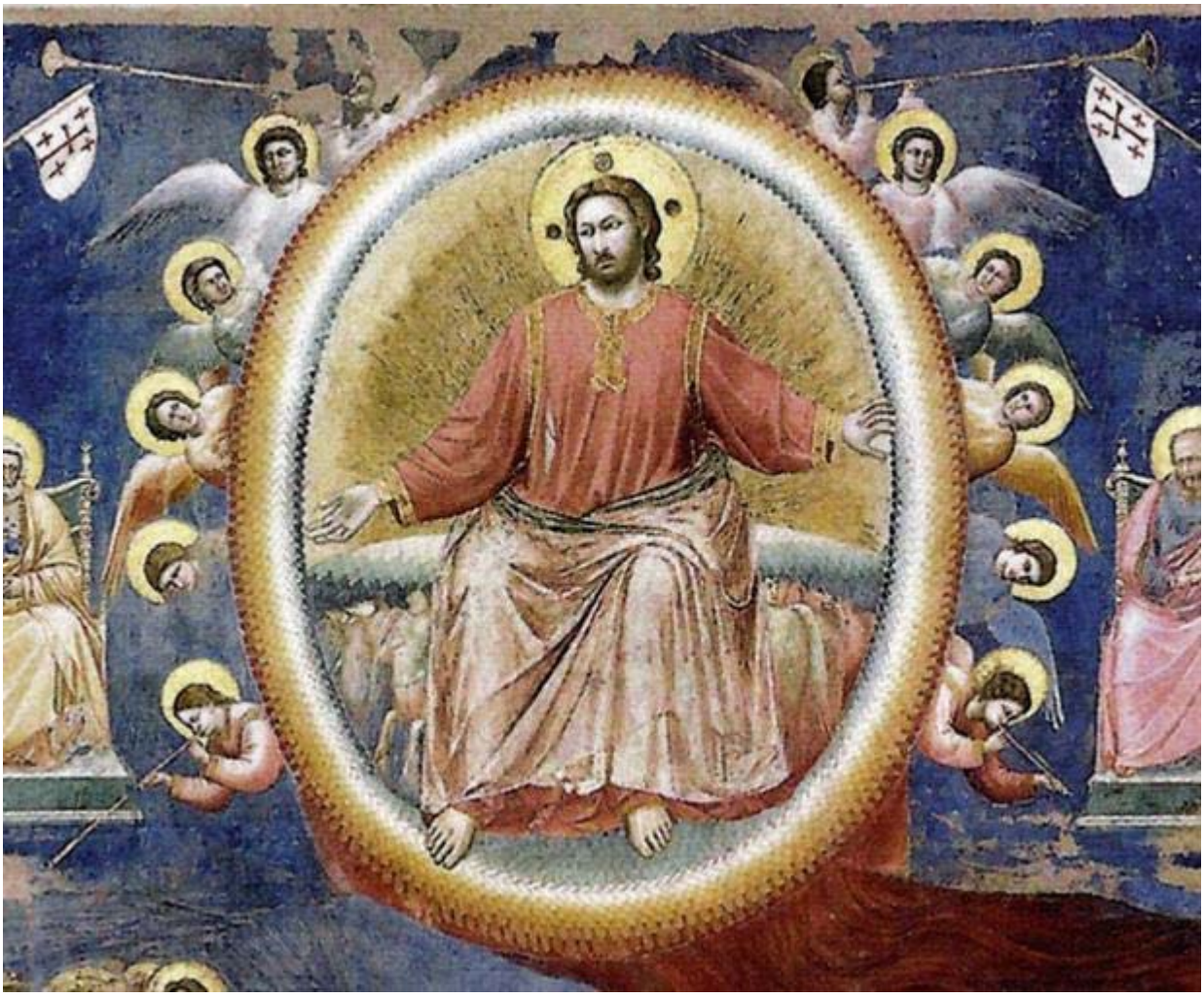


Fig. 104



Fig. 105



Fig. 106



Fig. 107



Fig. 108



Fig. 109



Fig. 110



Fig. 111

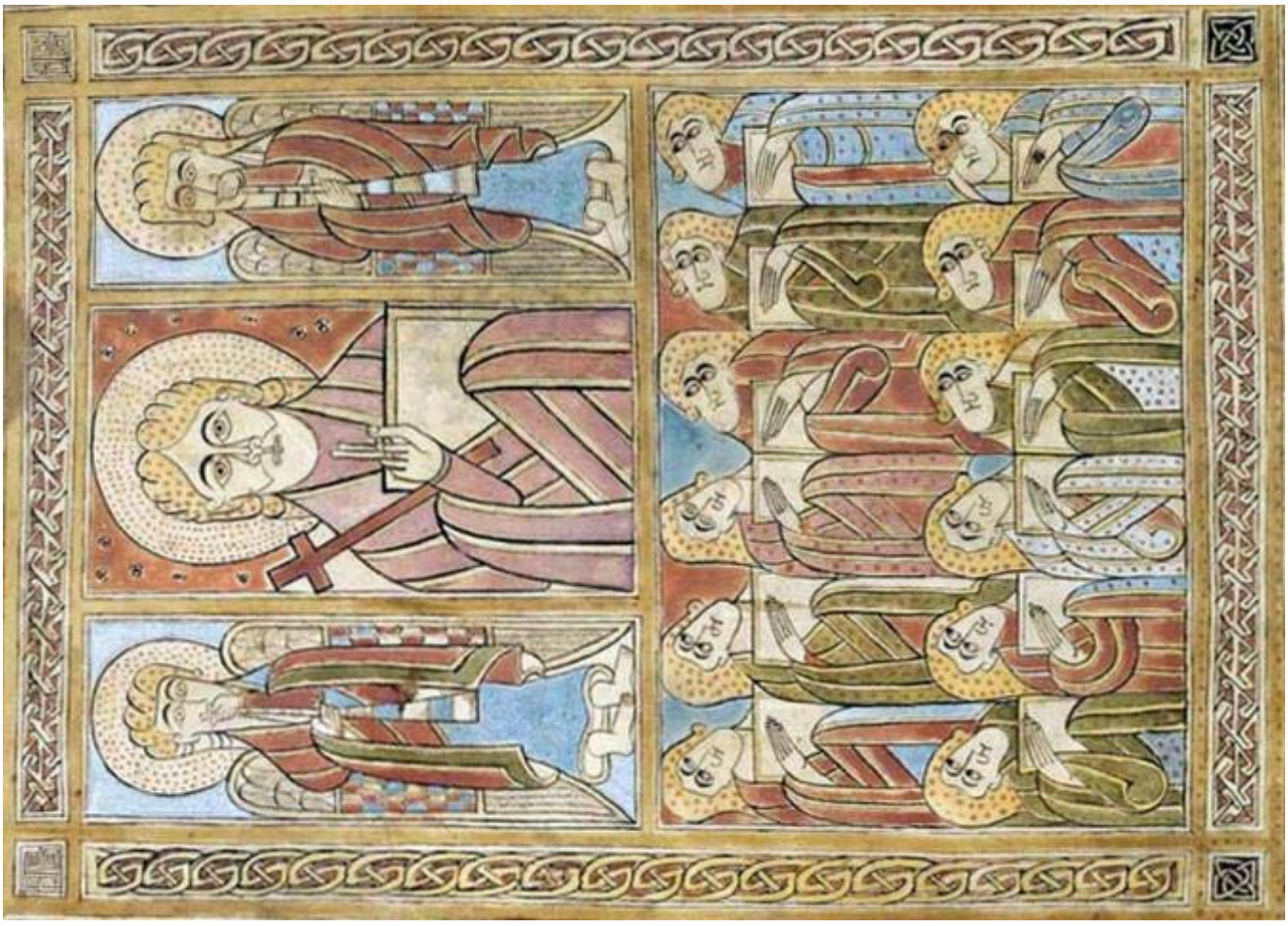


Fig. 112

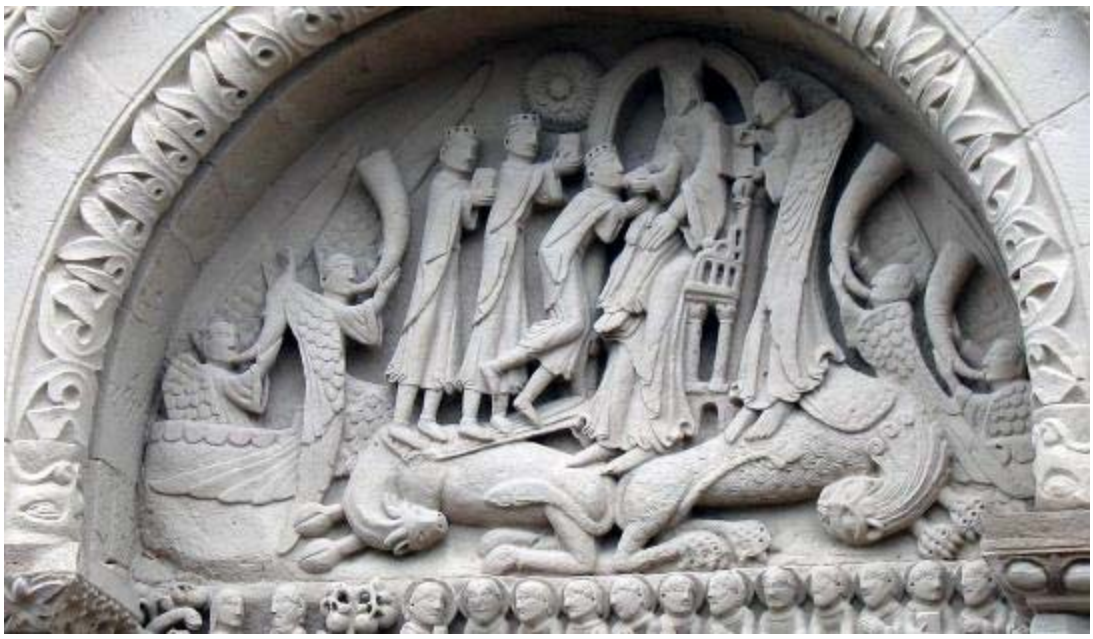


Fig. 113





Fig. 114



Fig. 115



Fig. 116



Fig. 117



Fig. 118



Fig. 119



Fig. 120



Fig. 121



Fig. 122

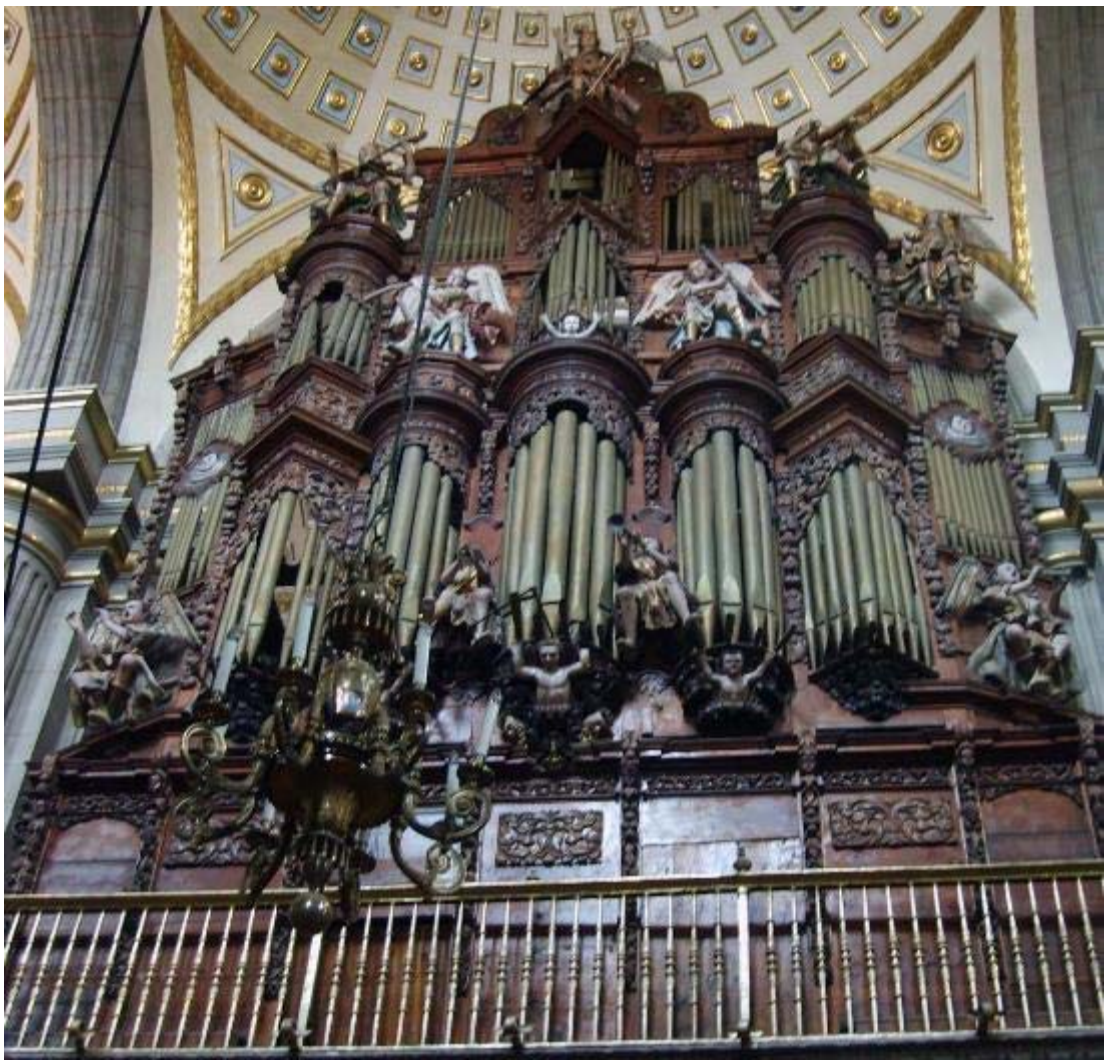


Fig. 123



Fig. 124



Fig. 125



Fig. 126



Fig. 127



Fig. 128



Fig. 129



Fig. 133



Fig. 131



Fig. 132



Fig. 133

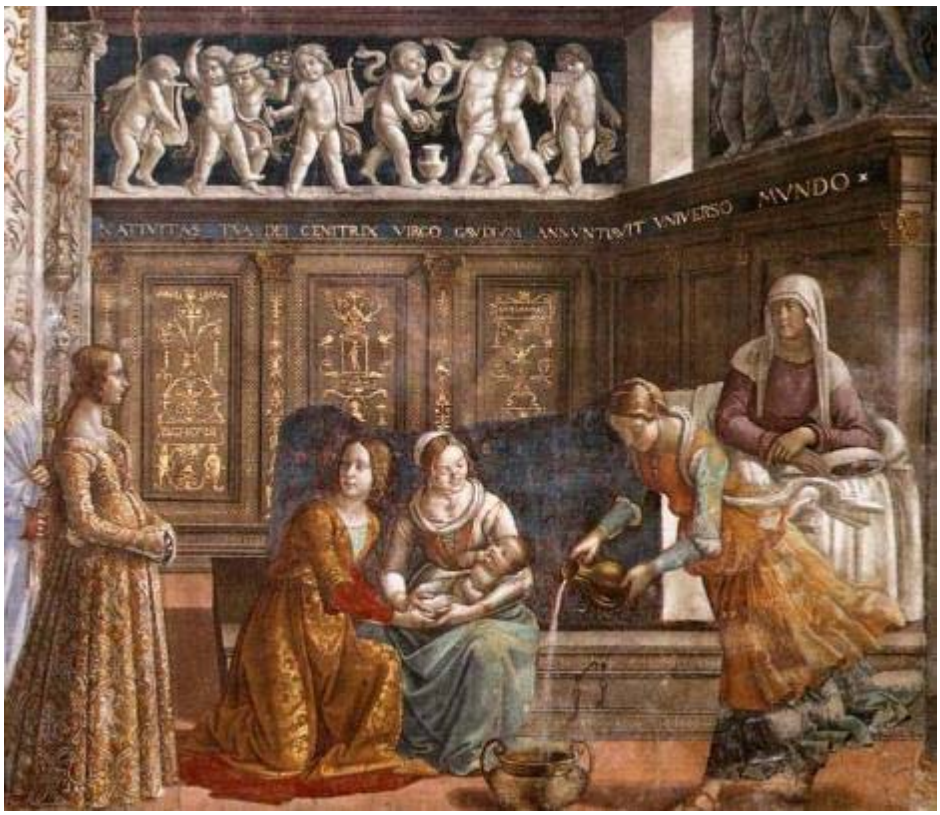


Fig. 134



Fig. 135



Fig. 136

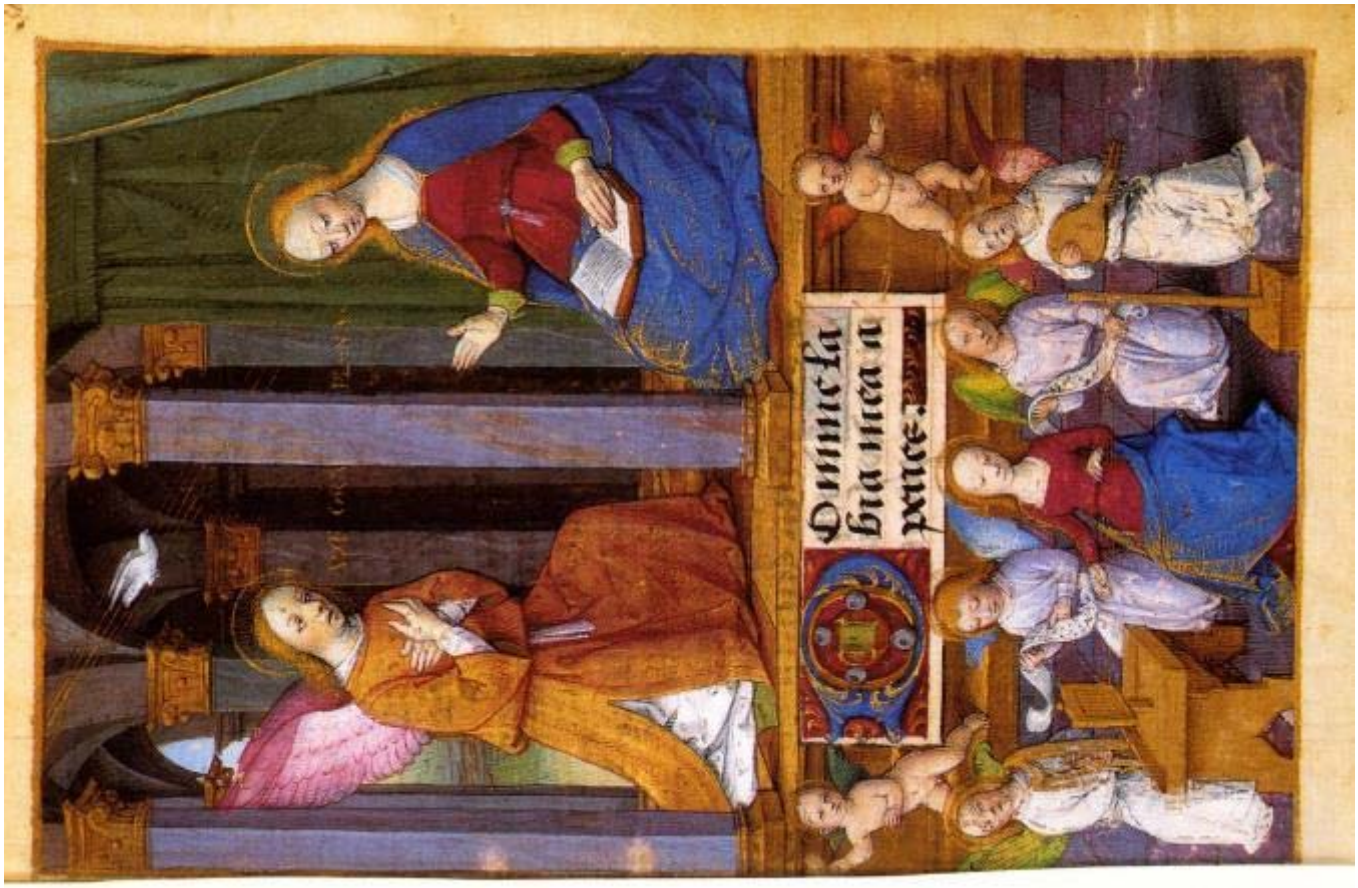


Fig. 137

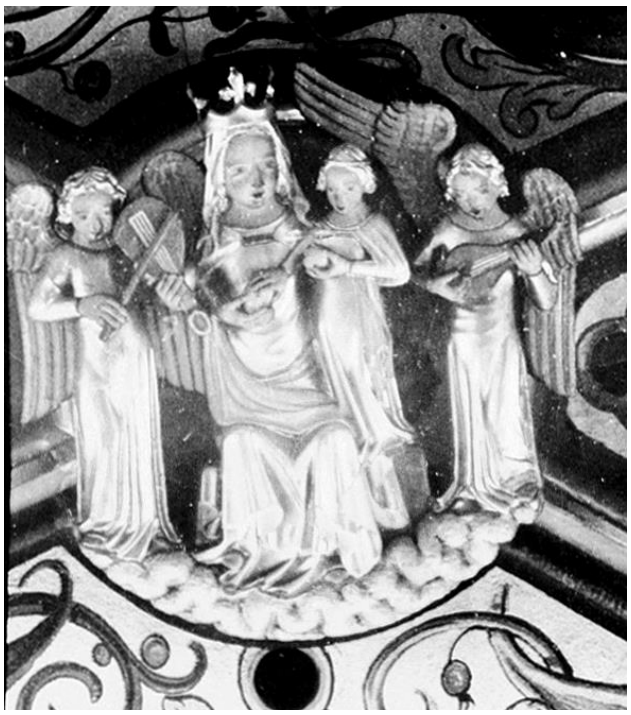


Fig. 138



Fig. 139



Fig. 140

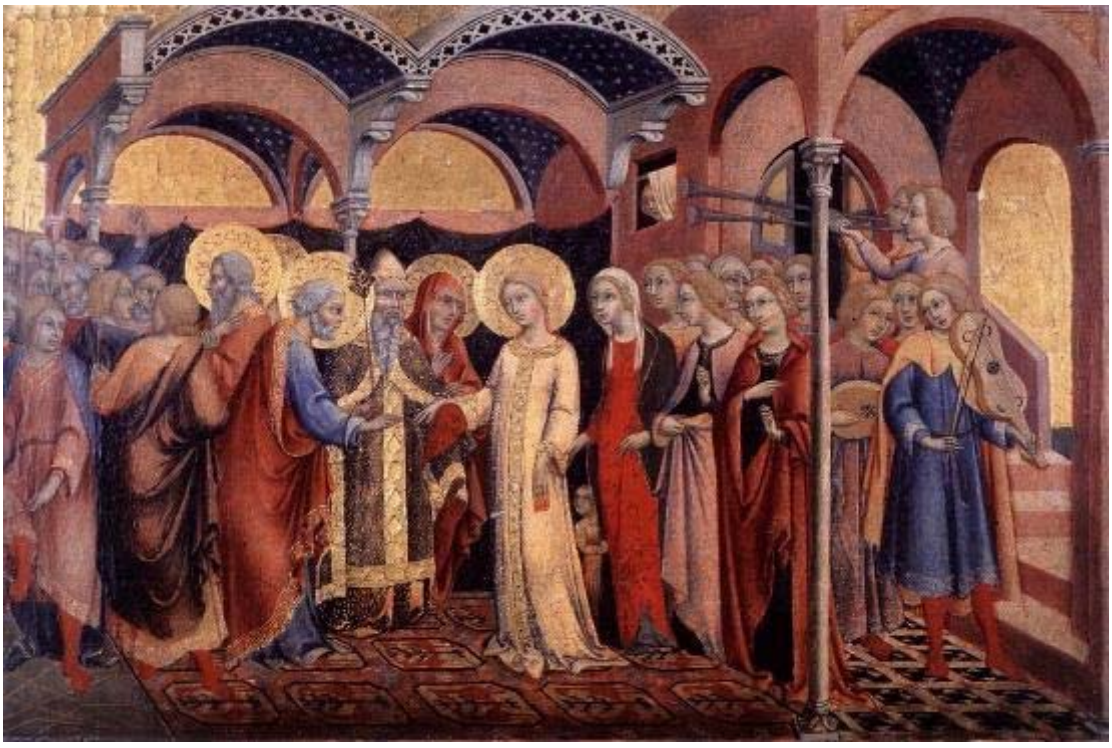


Fig. 141



Fig. 142



Fig. 143



Fig. 144



Fig. 145



Fig. 146



Fig. 147



Fig. 148



Fig. 149



Fig. 150



Fig. 151



Fig. 152



Fig. 153



Fig. 154



Fig. 155

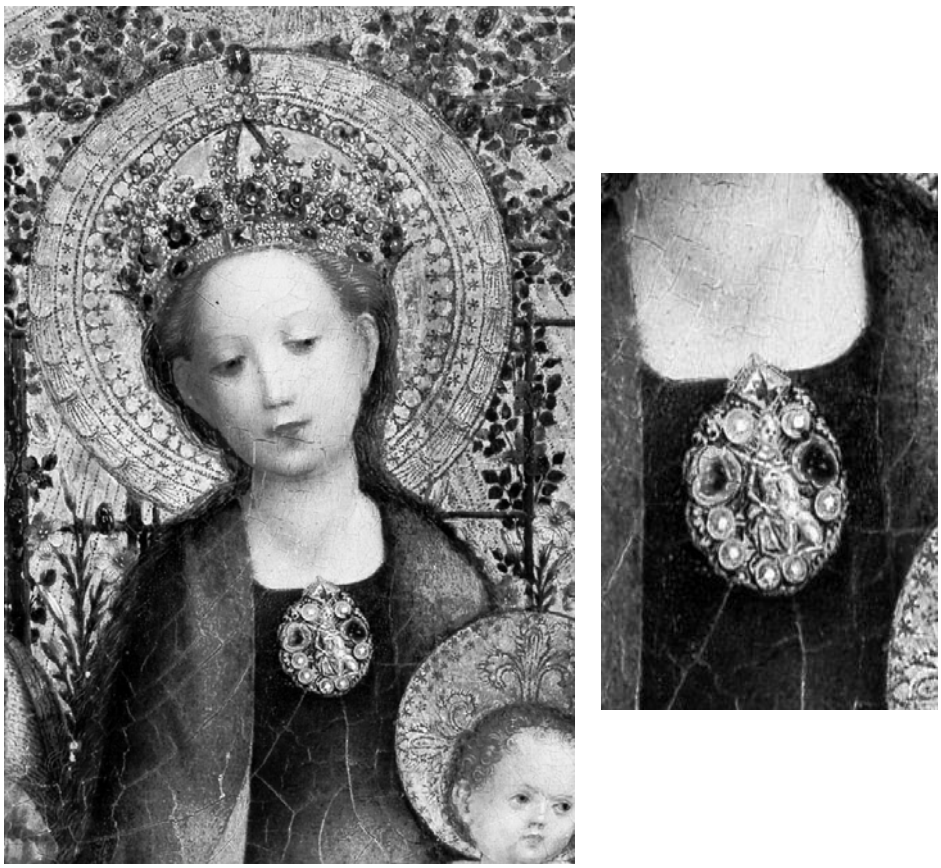


Fig. 156



Fig. 157



Fig. 158

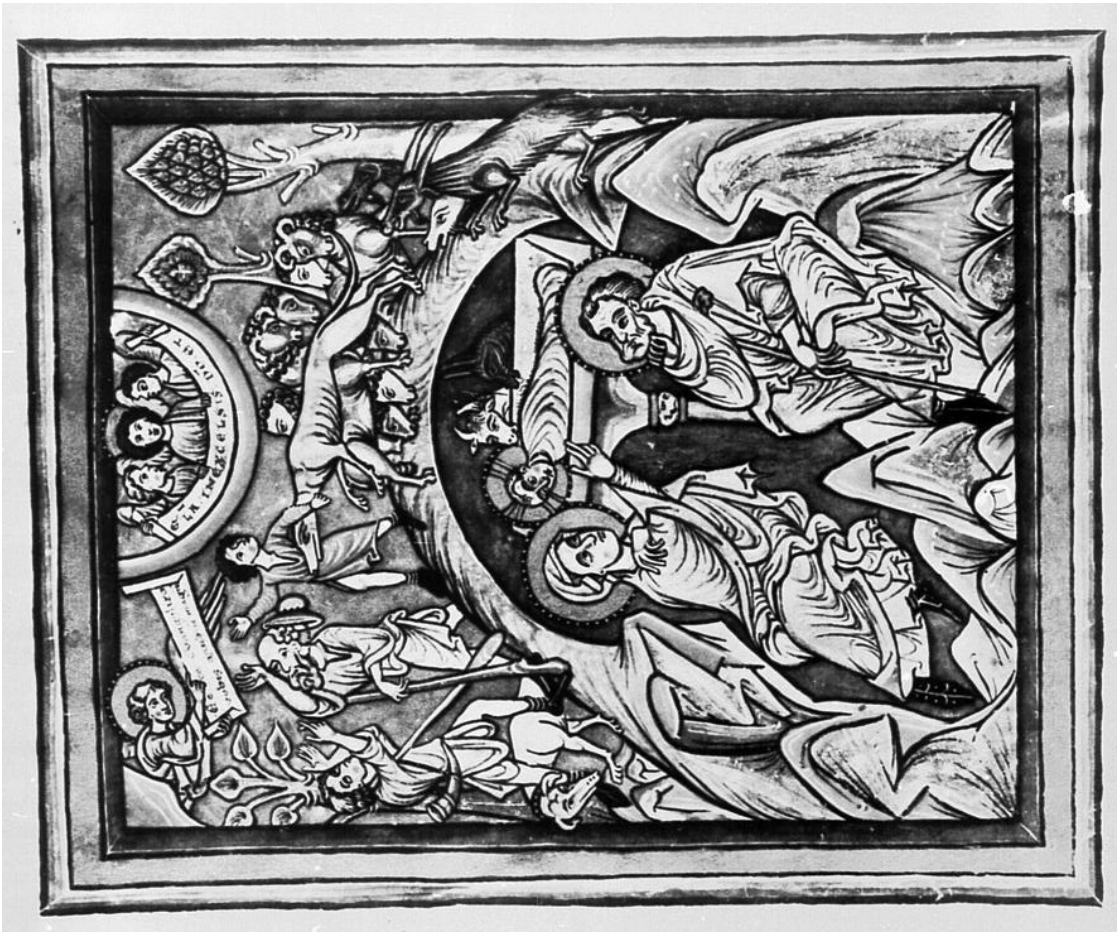


Fig. 159



Fig. 160



Fig. 161



Fig. 162



Fig. 163



Fig. 164



Fig. 165



Fig. 166



Fig. 167



Fig. 168



Fig. 169



Fig. 170



Fig. 171



Fig. 172



Fig. 173



Fig. 174



Fig. 175



Fig. 176

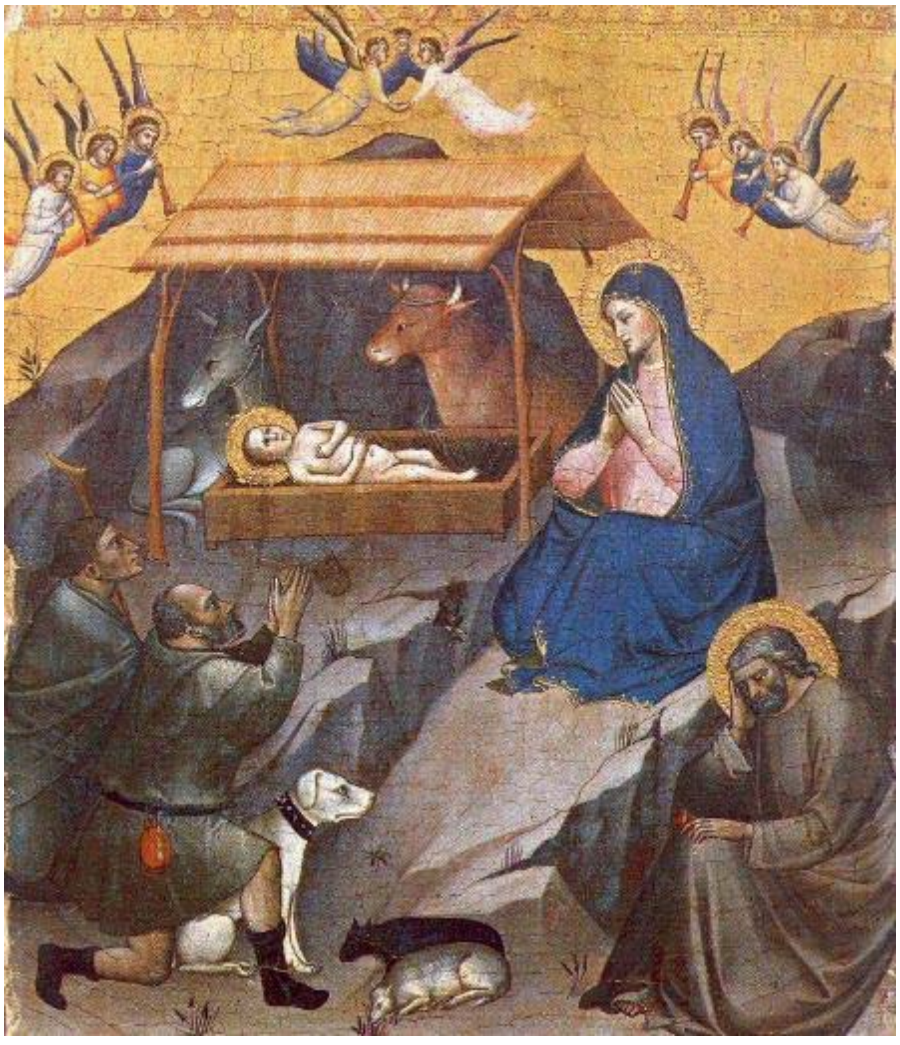


Fig. 177

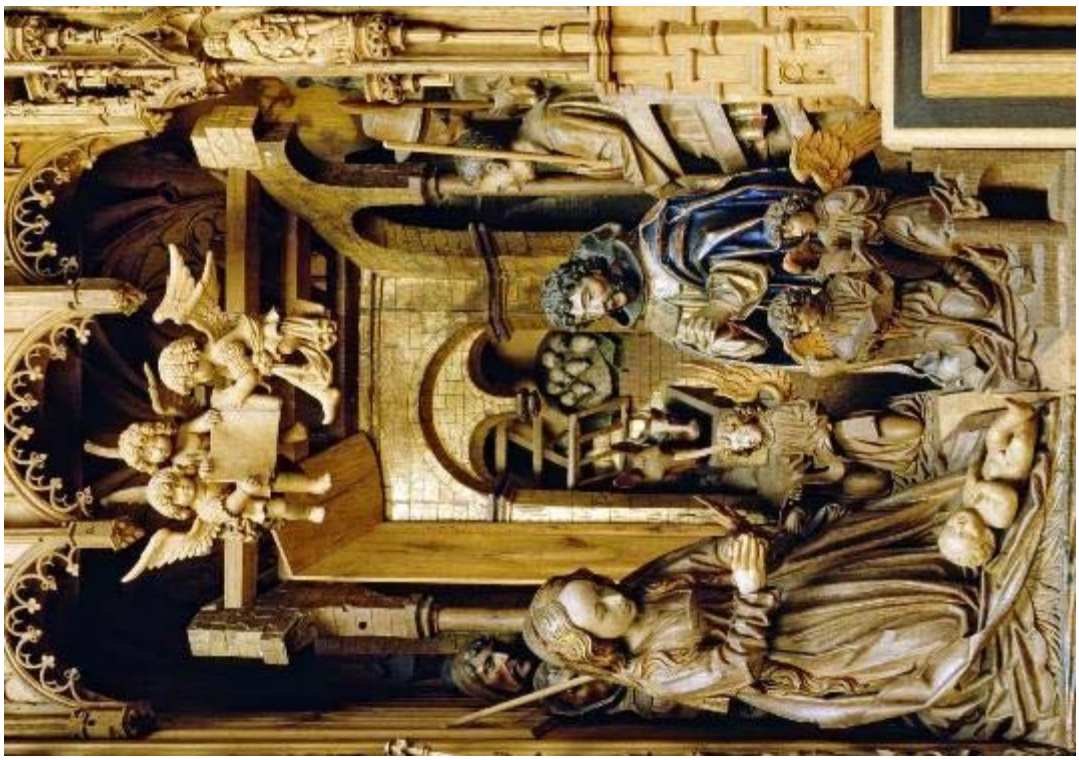


Fig. 178



Fig. 179



Fig. 180



Fig. 181



Fig. 182



Fig. 183



Fig. 184



Fig. 185



Fig. 186



Fig. 187



Fig. 188



Fig. 189



Fig. 190



Fig. 191



Fig. 192



Fig. 193



Fig. 194

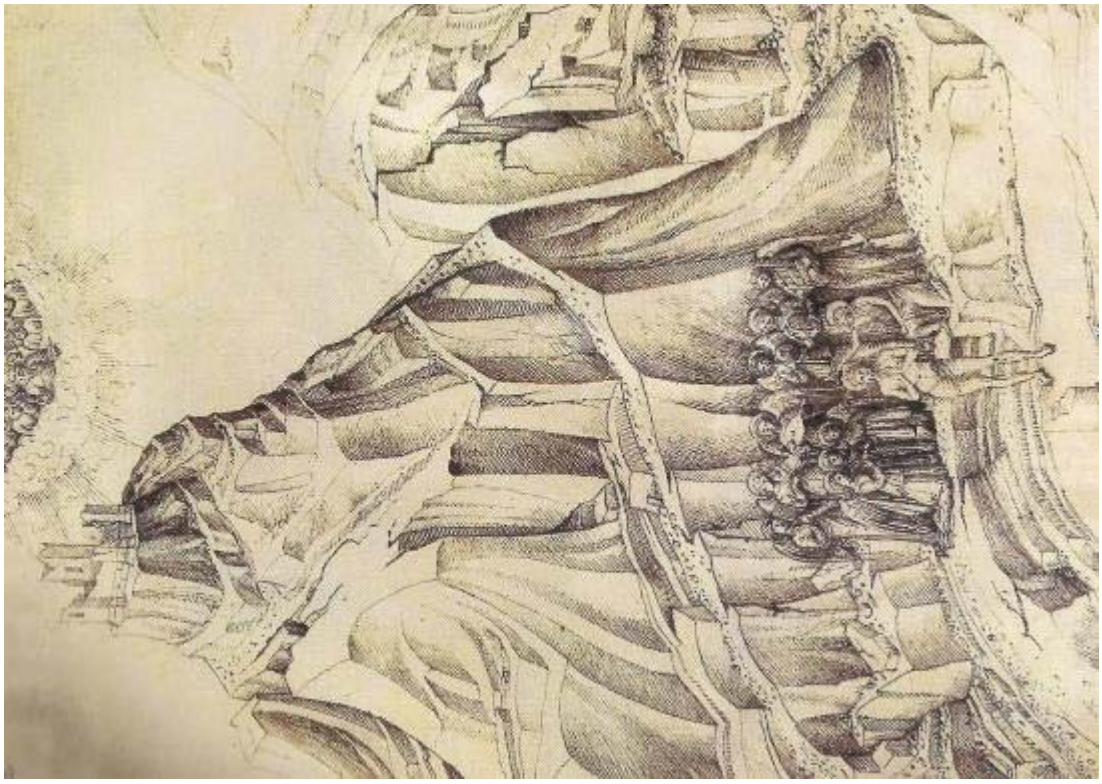


Fig. 195



Fig. 196



Fig. 197



Fig. 198



Fig. 199



Fig. 200



Fig. 201

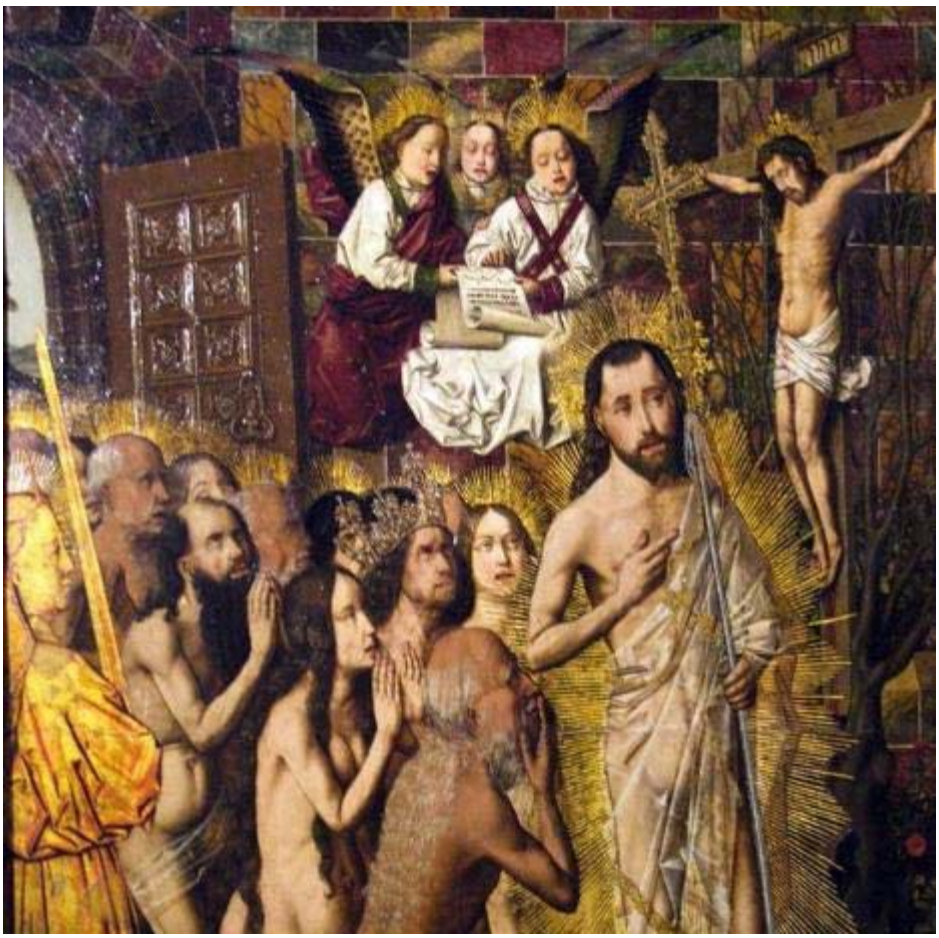


Fig. 202



Fig. 203





Fig. 204



Fig. 205



Fig. 206

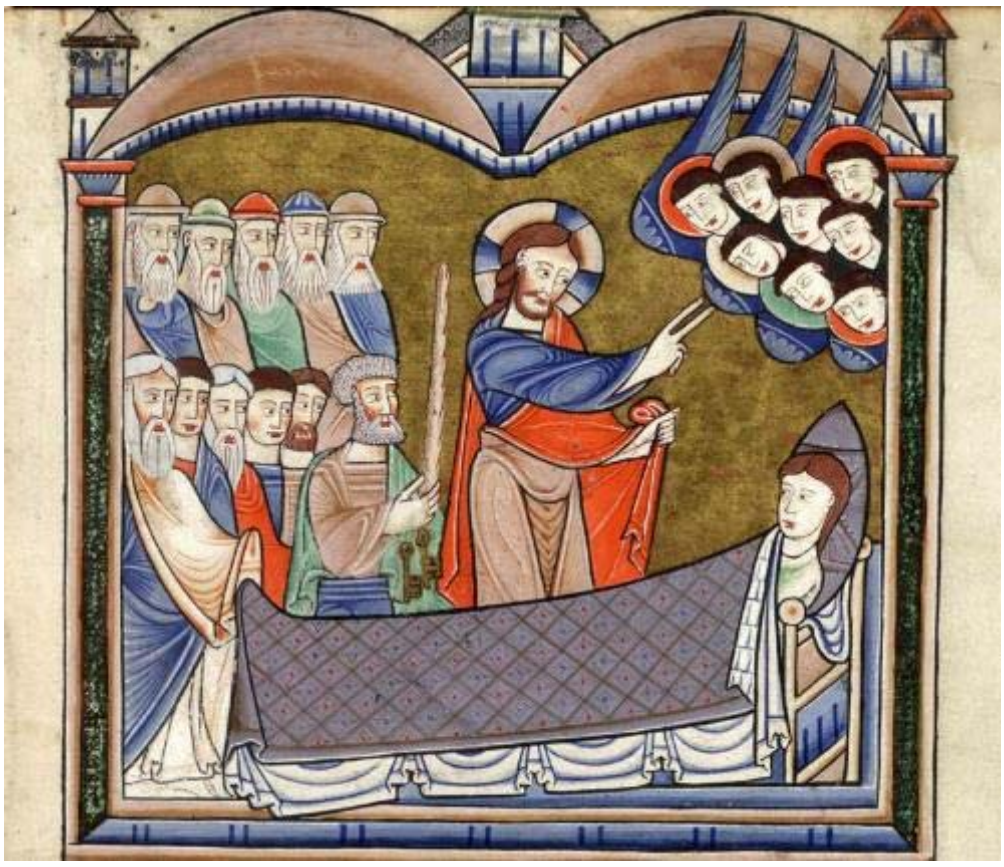


Fig. 207



Fig. 208



Fig. 209



Fig. 210



Fig. 211



Fig. 212



Fig. 213



Fig. 214



Fig. 215



Fig. 216



Fig. 217



Fig. 218



Fig. 219



Fig. 220



Fig. 221

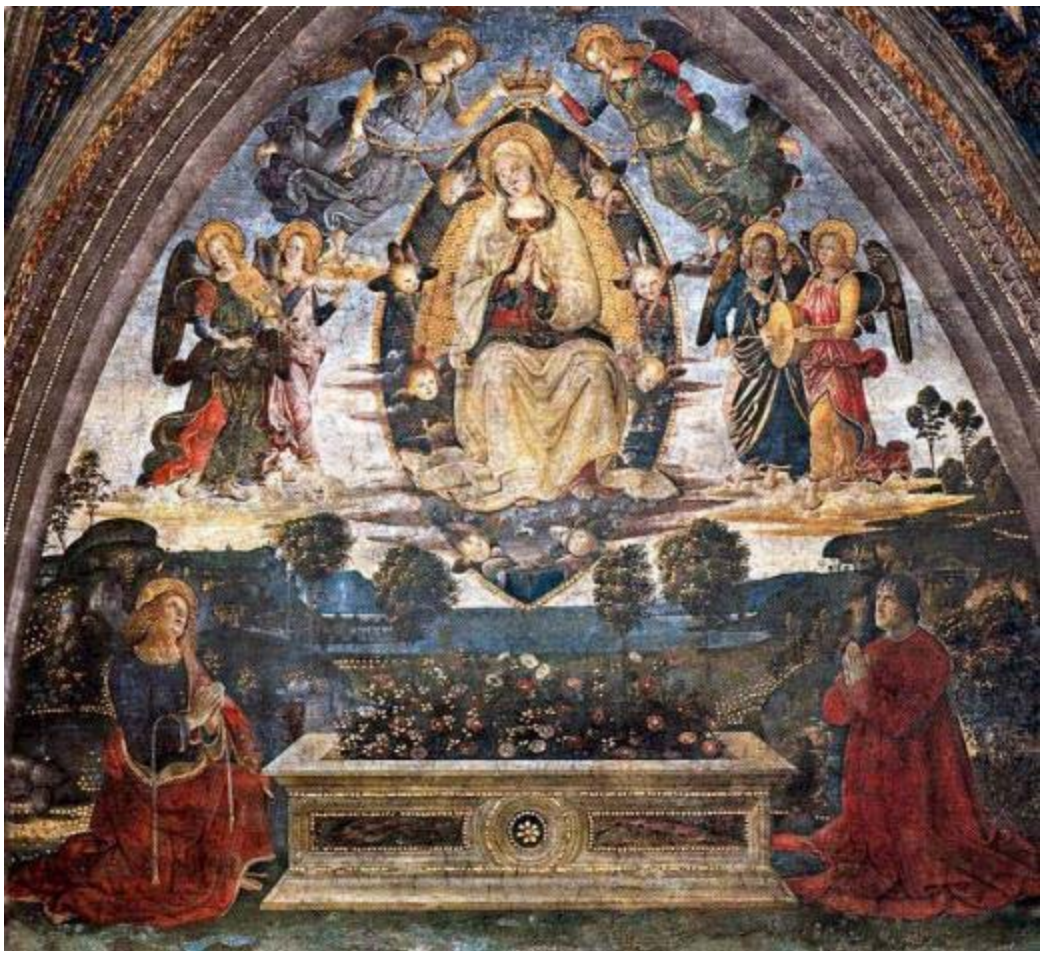


Fig. 222



Fig. 223



Fig. 224



Fig. 225



Fig. 226



Fig. 227



Fig. 228



Fig. 219



Fig. 220



Fig. 231



Fig. 232

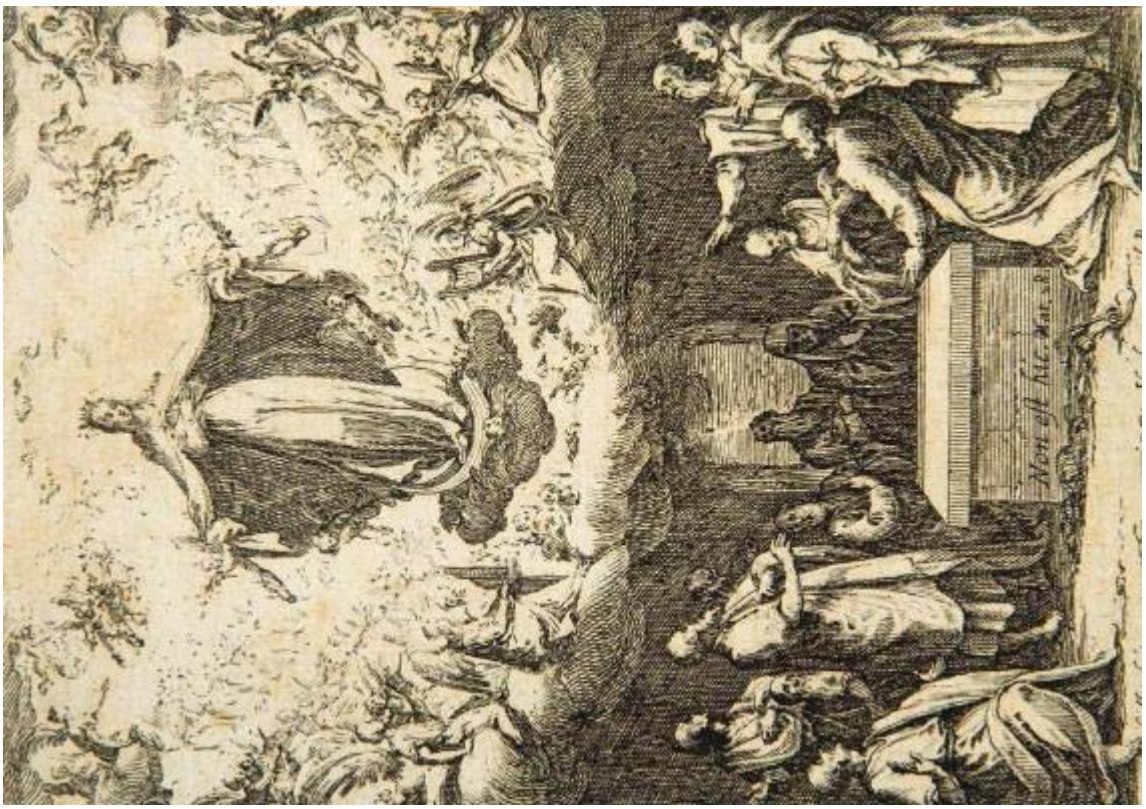


Fig. 233



Fig. 234



Fig. 235

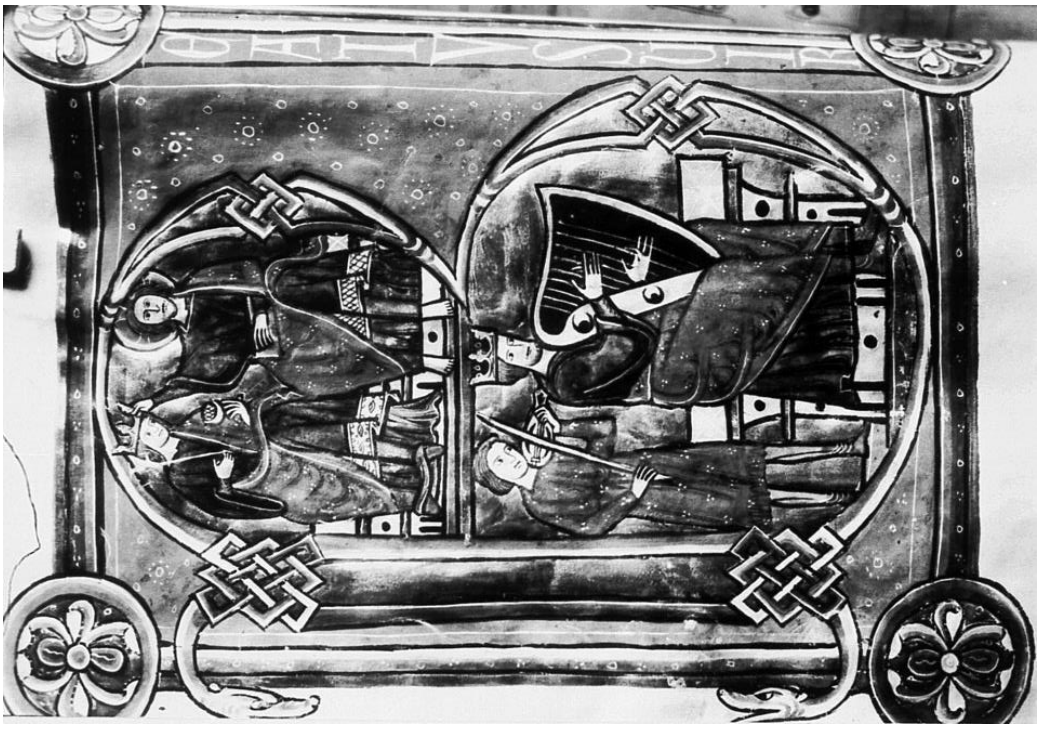


Fig. 236

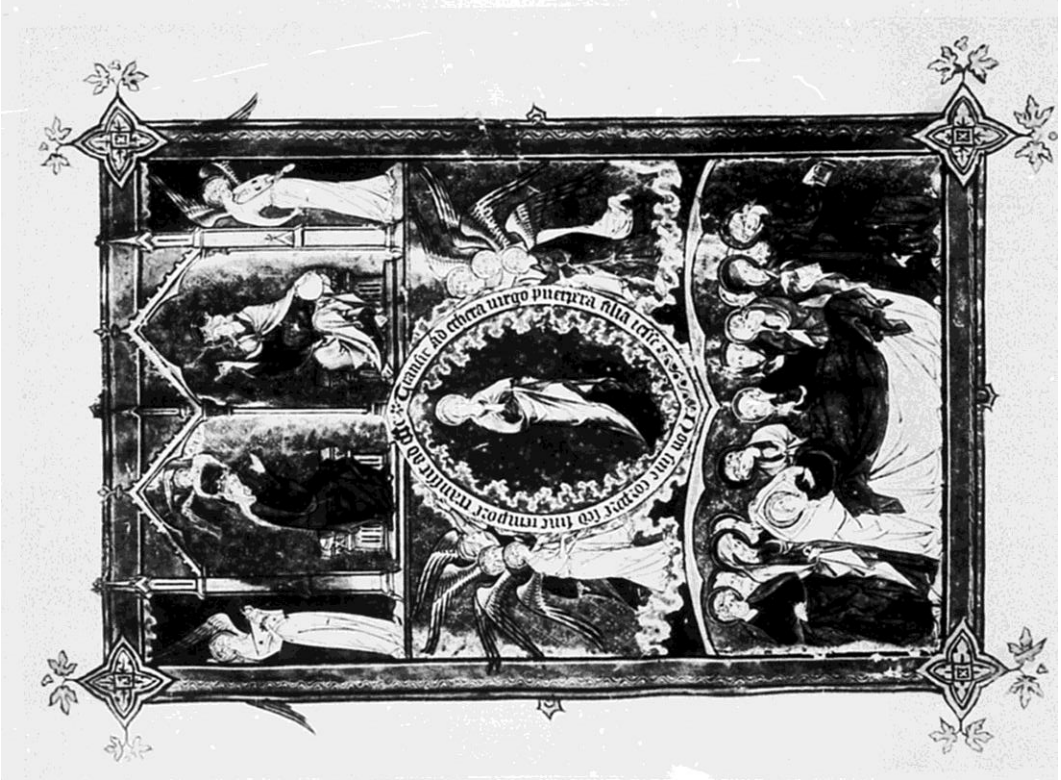


Fig. 237



Fig. 238



Fig. 239



Fig. 240



Fig. 241



Fig. 242



Fig. 243



Fig. 244



Fig. 245



Fig. 246



Fig. 247



Fig. 248



Fig. 249



Fig. 250



Fig. 251



Fig. 252



Fig. 253



Fig. 254



Fig. 255



Fig. 256



Fig. 257

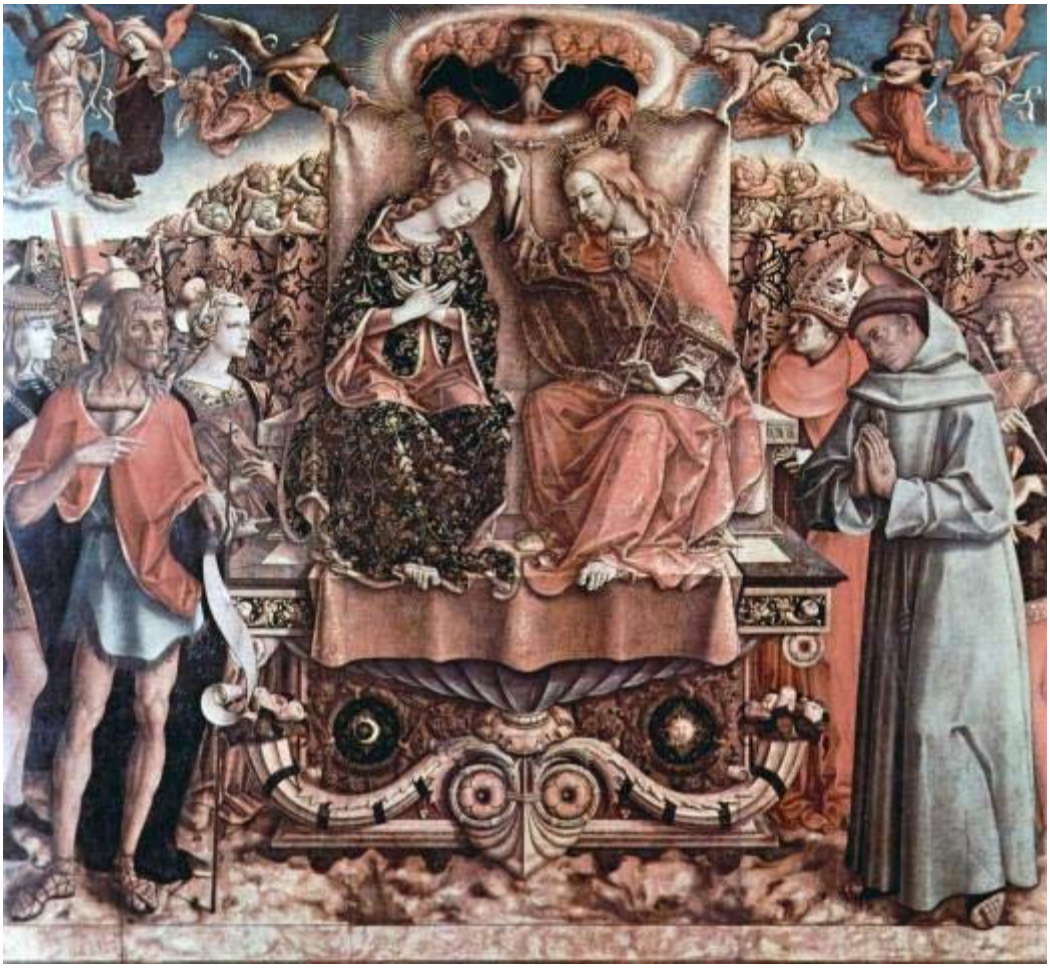


Fig. 258



Fig. 259



Fig. 260



Fig. 261



Fig. 262



Fig. 263



Fig. 264



Fig. 265



Fig. 266

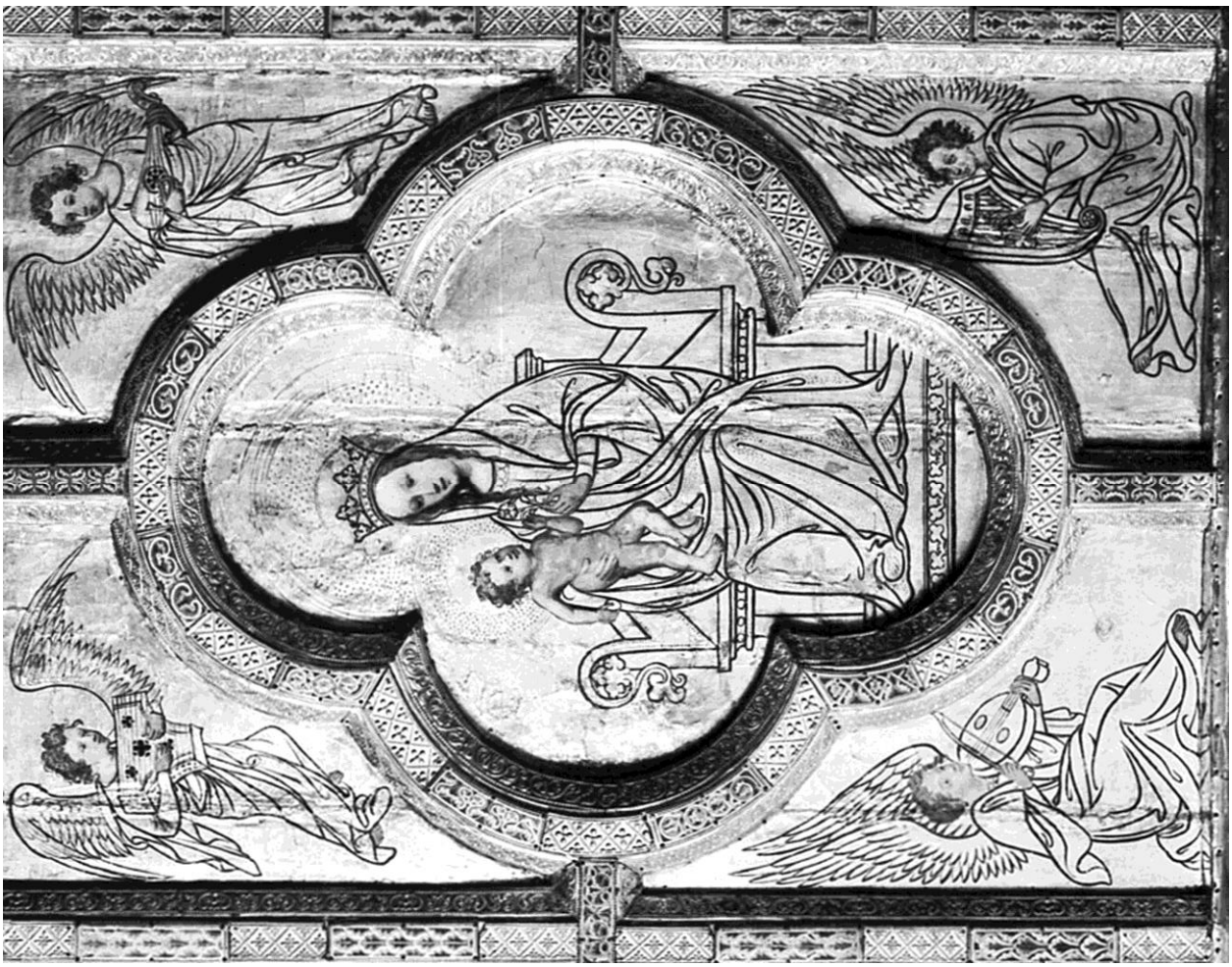


Fig. 267



Fig. 268



Fig. 269



Fig. 270



Fig. 271



Fig. 272



Fig. 273



Fig. 274



Fig. 275



Fig. 276



Fig. 277

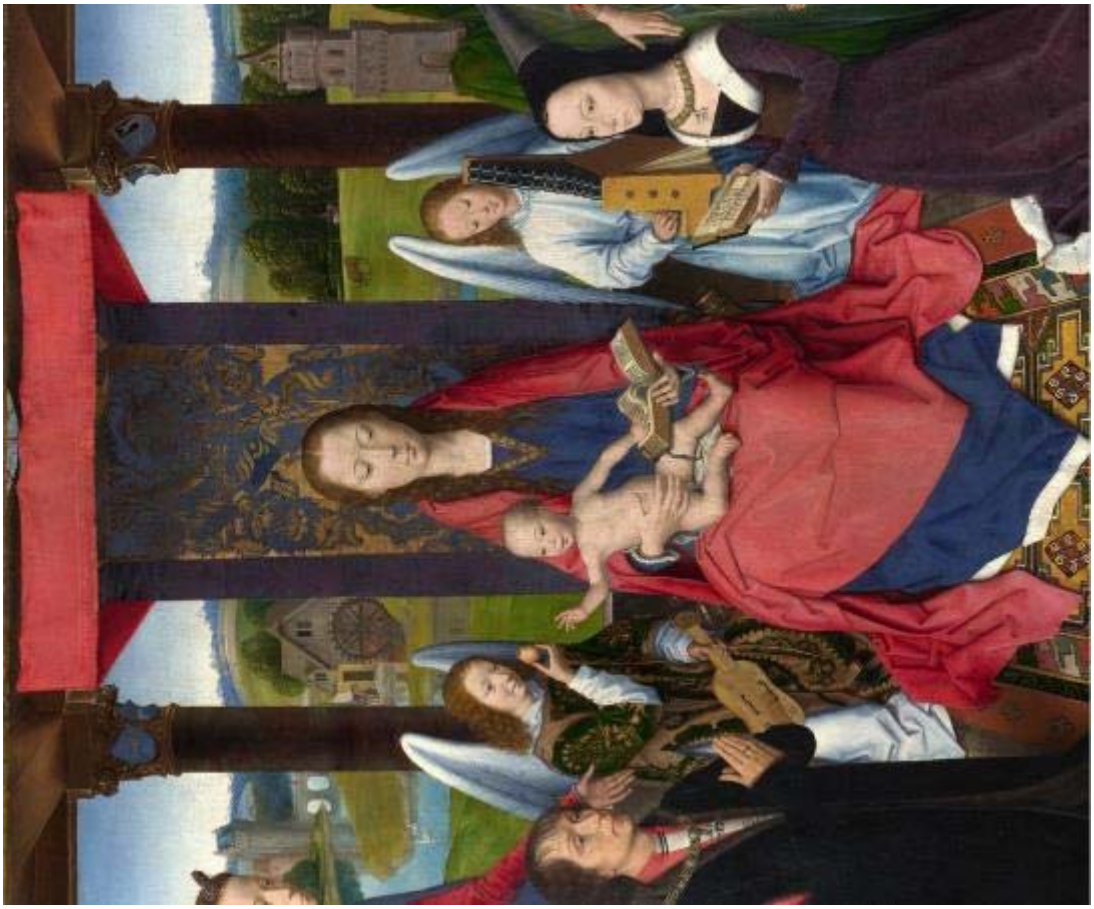


Fig. 278



Fig. 279



Fig. 280



Fig. 281



Fig. 282



Fig. 283



Fig. 284



Fig. 285



Fig. 286



Fig. 287



Fig. 288



Fig. 289



Fig. 290



Fig. 291



Fig. 292



Fig. 293



Fig. 294



Fig. 295



Fig. 296



Fig. 297



Fig. 298



Fig. 299



Fig. 300



Fig. 301



Fig. 302



Fig. 303



Fig. 304



Fig. 305



Fig. 306



Fig. 307



Fig. 308



Fig. 309



Fig. 310



Fig. 311



Fig. 312



Fig. 313



Fig. 314



Fig. 315



Fig. 316



Fig. 317



Fig. 318



Fig. 319

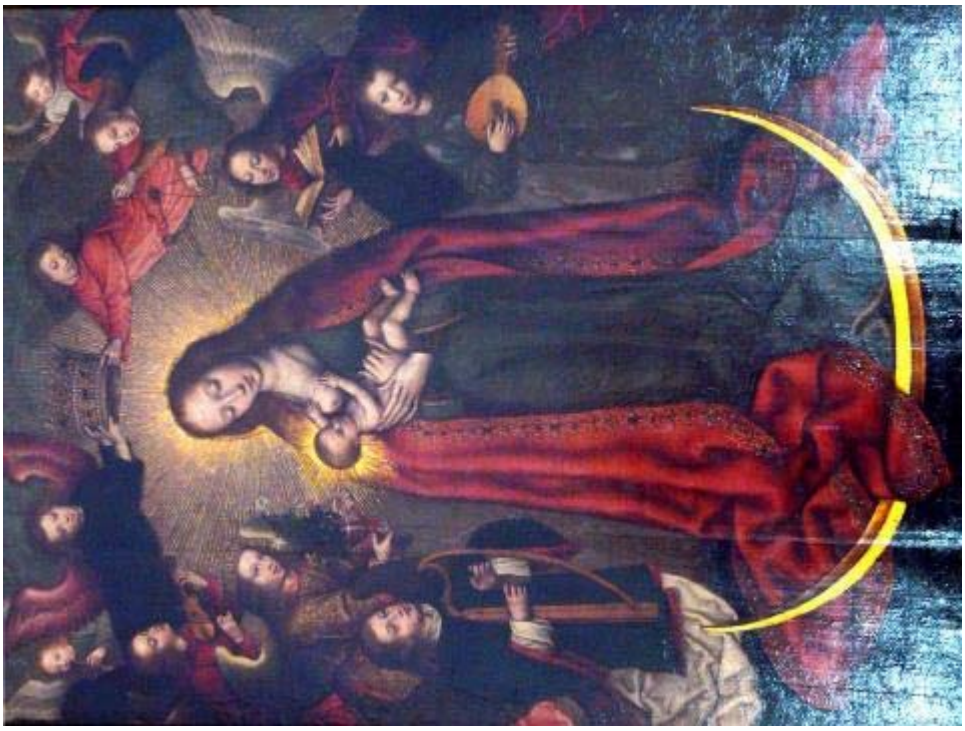


Fig. 320



Fig. 321



Fig. 322



Fig. 323



Fig. 324



Fig. 325



Fig. 326



Fig. 327



Fig. 328



Fig. 329



Fig. 330



Fig. 331



Fig. 332



Fig. 333



Fig. 334



Fig. 335

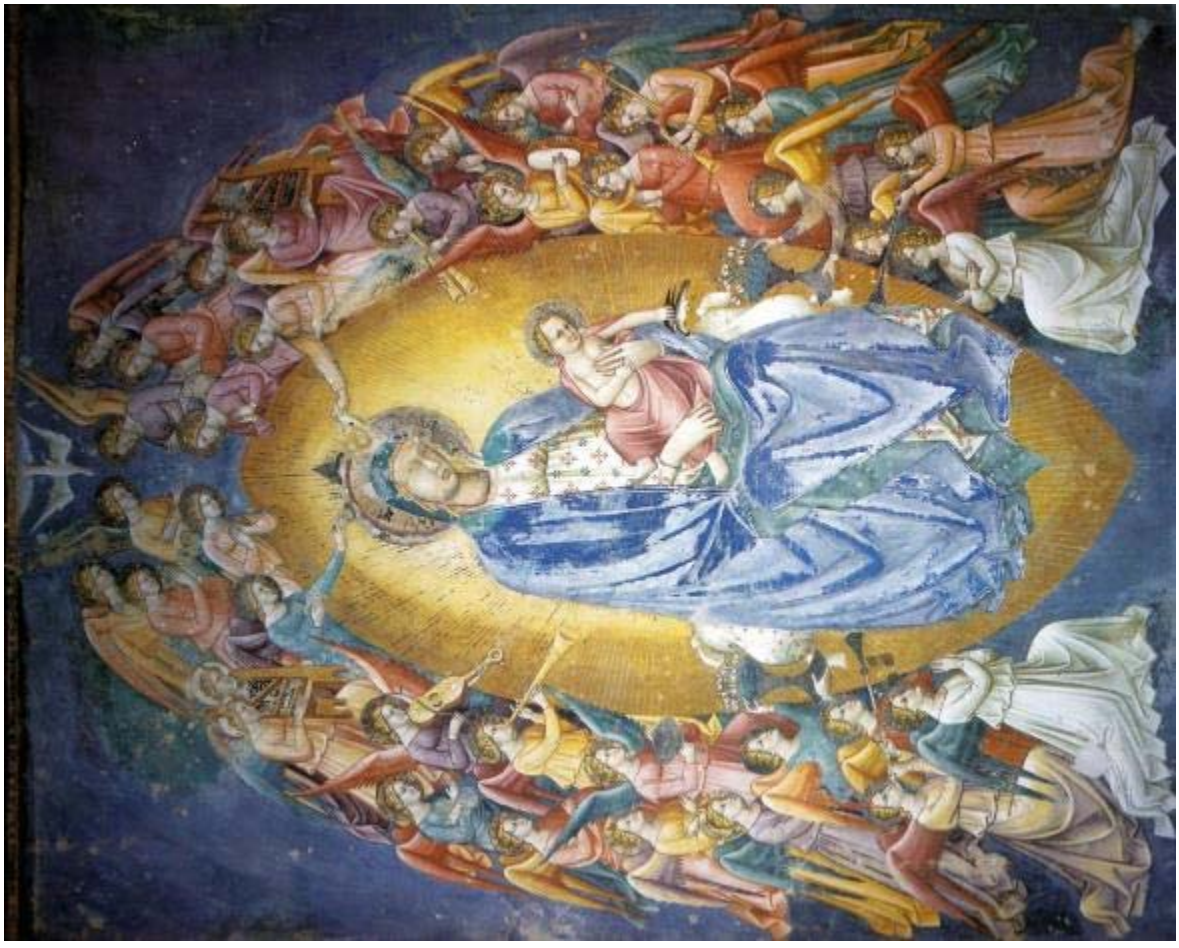


Fig. 336



Fig. 337



Fig. 338



Fig. 339



Fig. 340



Fig. 341



Fig. 342



Fig. 343



Fig. 344



Fig. 345



Fig. 346



Fig. 347



Fig. 348

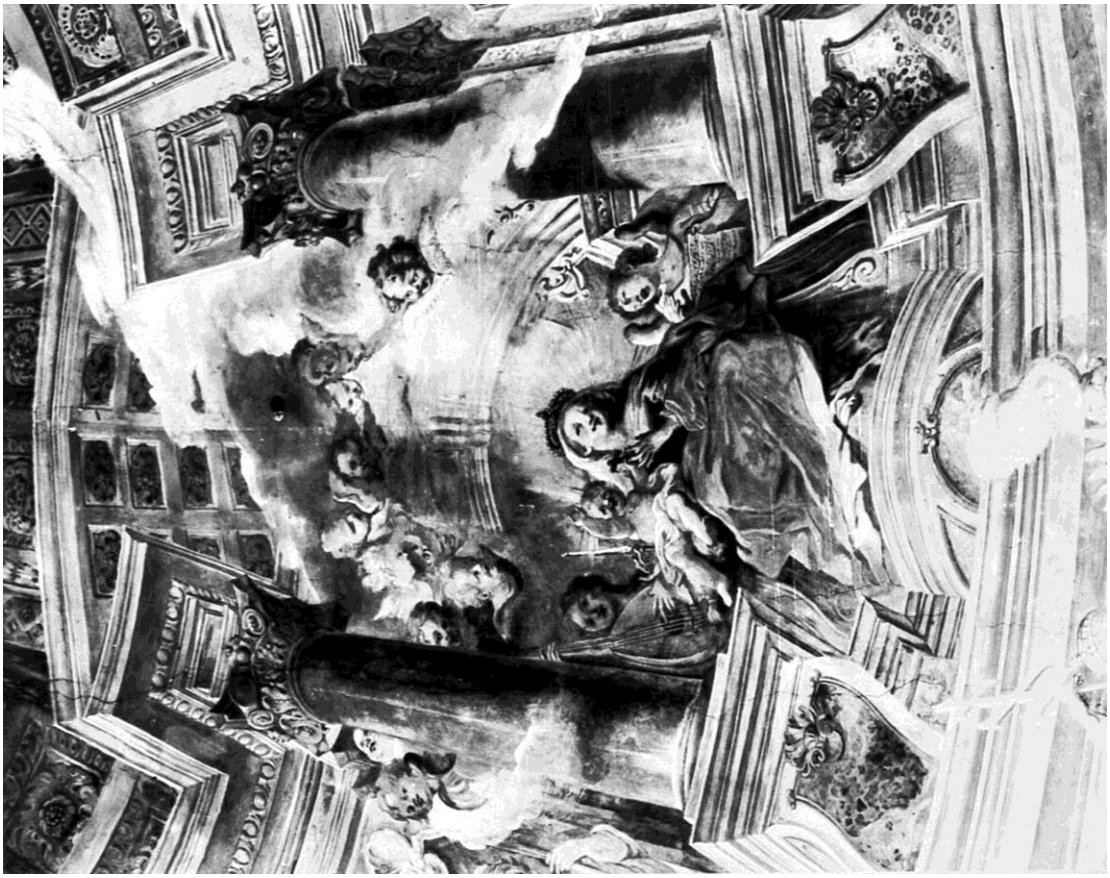


Fig. 349



Fig. 350



Fig. 351



Fig. 352



Fig. 353



Fig. 354



Fig. 355



Fig. 356



Fig. 357



Fig. 358



Fig. 359



Fig. 360



Fig. 361

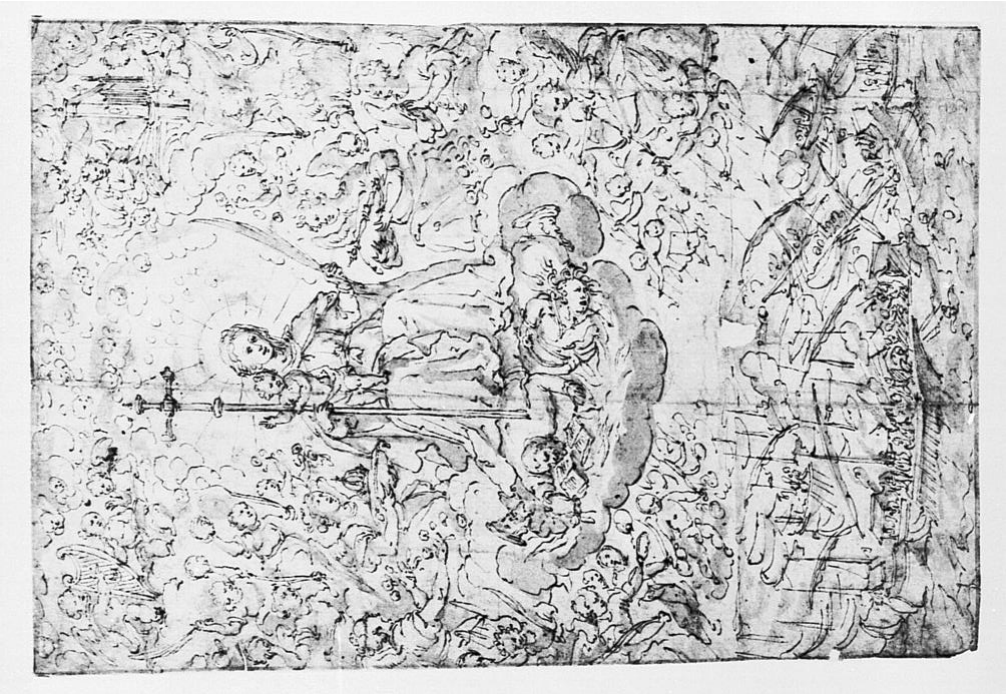


Fig. 362



Fig. 363



Fig. 364



Fig. 365



Fig. 366



Fig. 367



Fig. 368



Fig. 369



Fig. 370

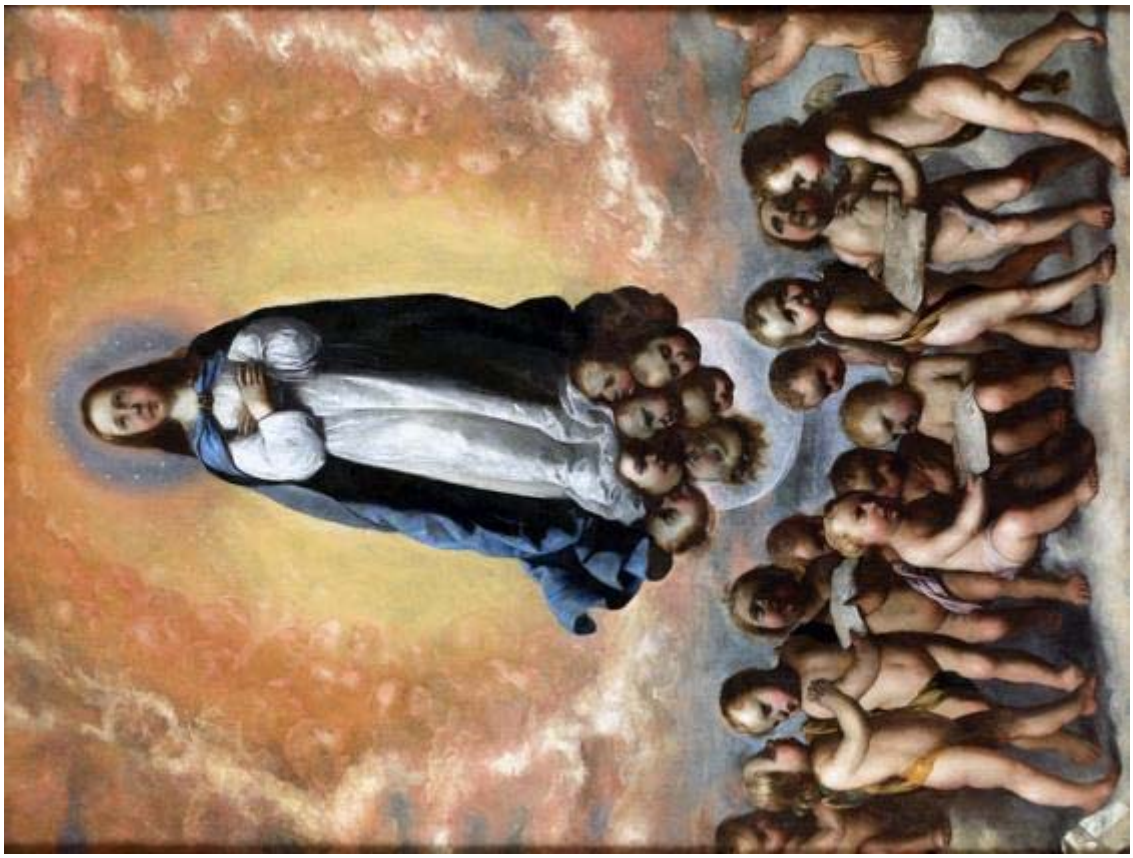


Fig. 371



Fig. 372

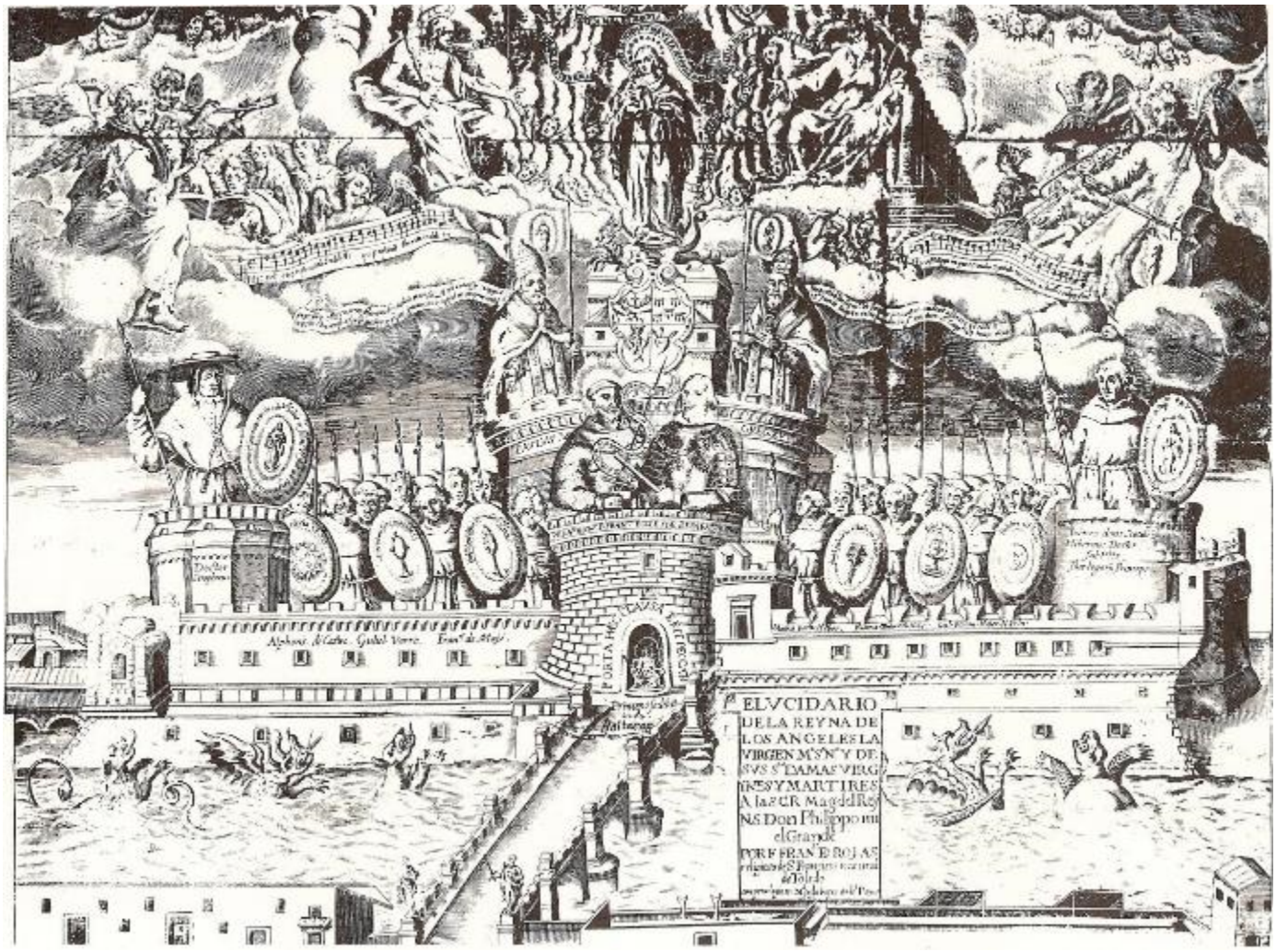


Fig. 373



Fig. 374



Fig. 375



Fig. 376



Fig. 377



Fig. 378







Fig. 379



Fig. 380



Fig. 381

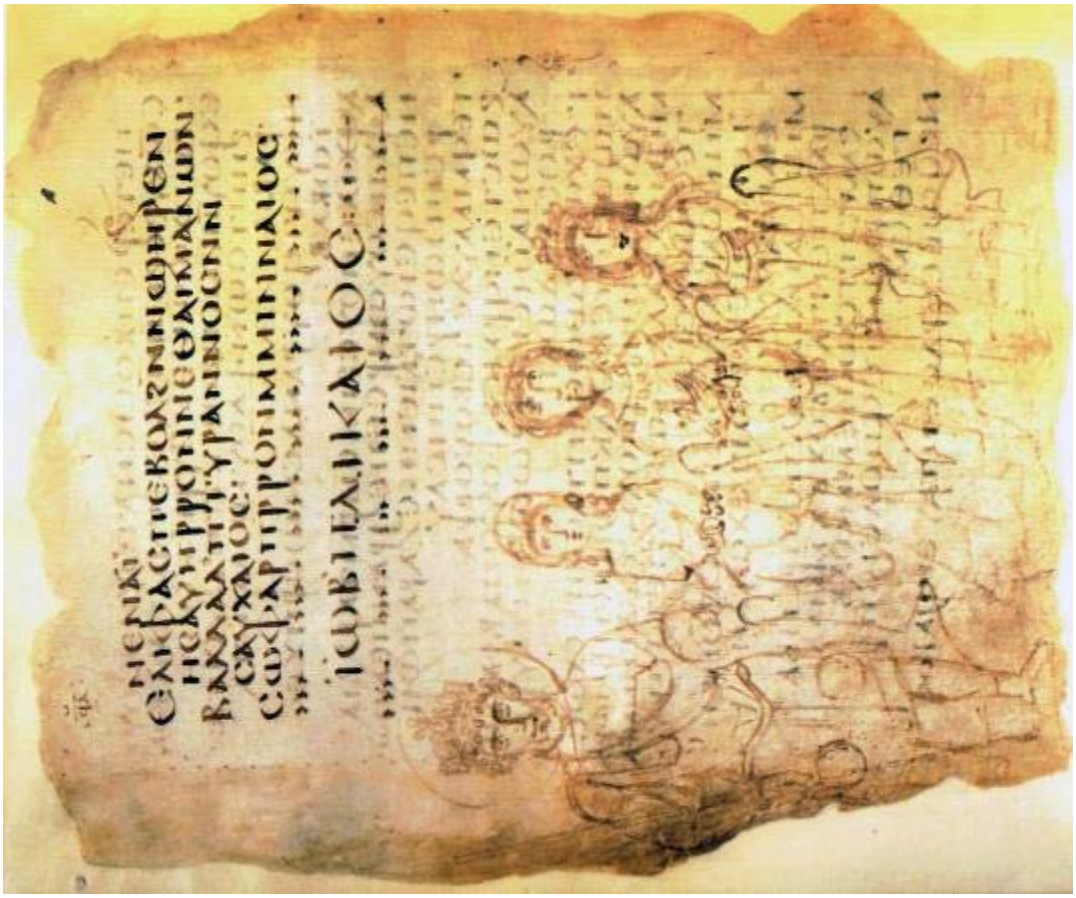


Fig. 382



Fig. 383



Fig. 384



Fig. 385



Fig. 386



Fig. 387



Fig. 389

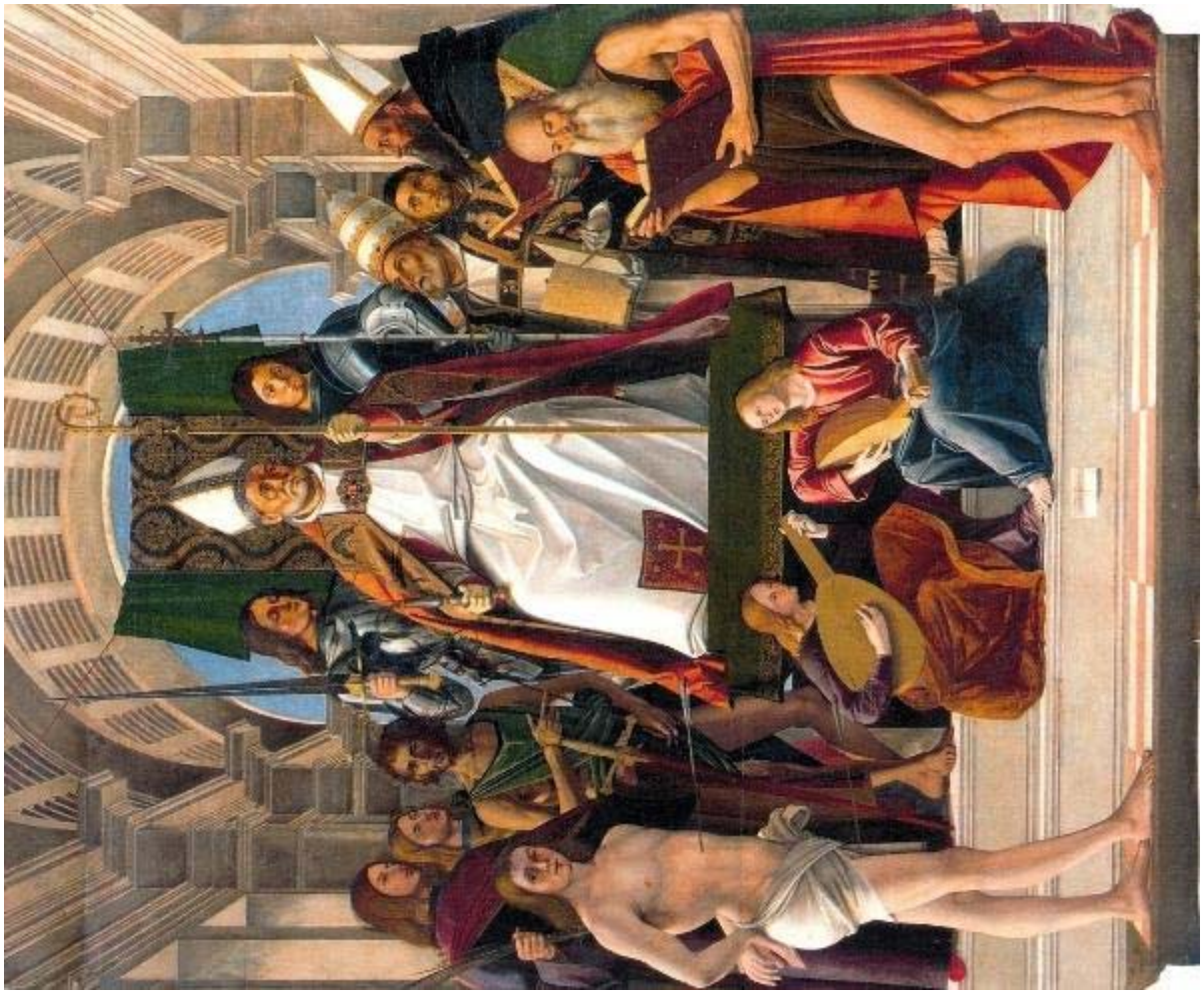


Fig. 390



Fig. 391



Fig. 392



Fig. 393



Fig. 394



Fig. 395



Fig. 396



Fig. 397



Fig. 398



Fig. 399



Fig. 400



Fig. 401



Fig. 402



Fig. 403



Fig. 404



Fig. 405



Fig. 406



Fig. 407



Fig. 408



Fig. 409



Fig. 410



Fig. 411



Fig. 412



Fig. 413



Fig. 414



Fig. 415



Fig. 416



Fig. 417



Fig. 418

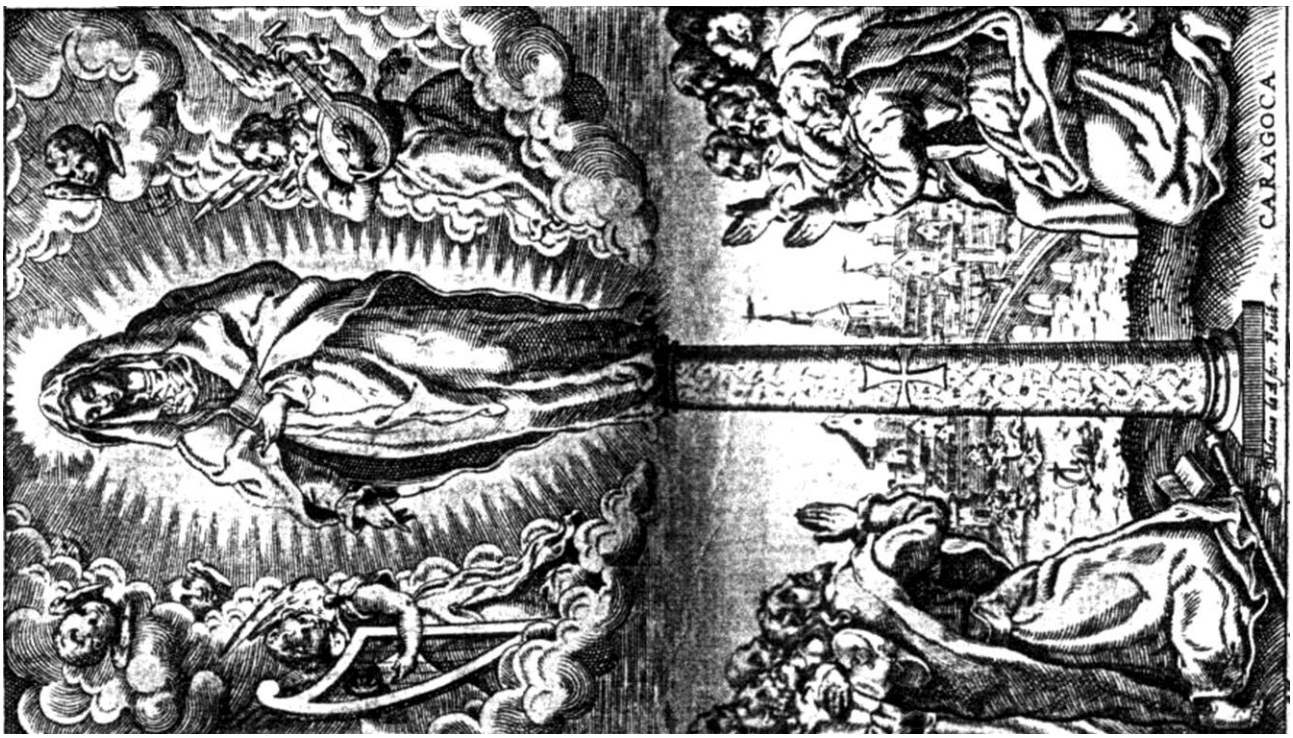


Fig. 419



Fig. 120



Fig. 421



Fig. 422



Fig. 423



Fig. 424

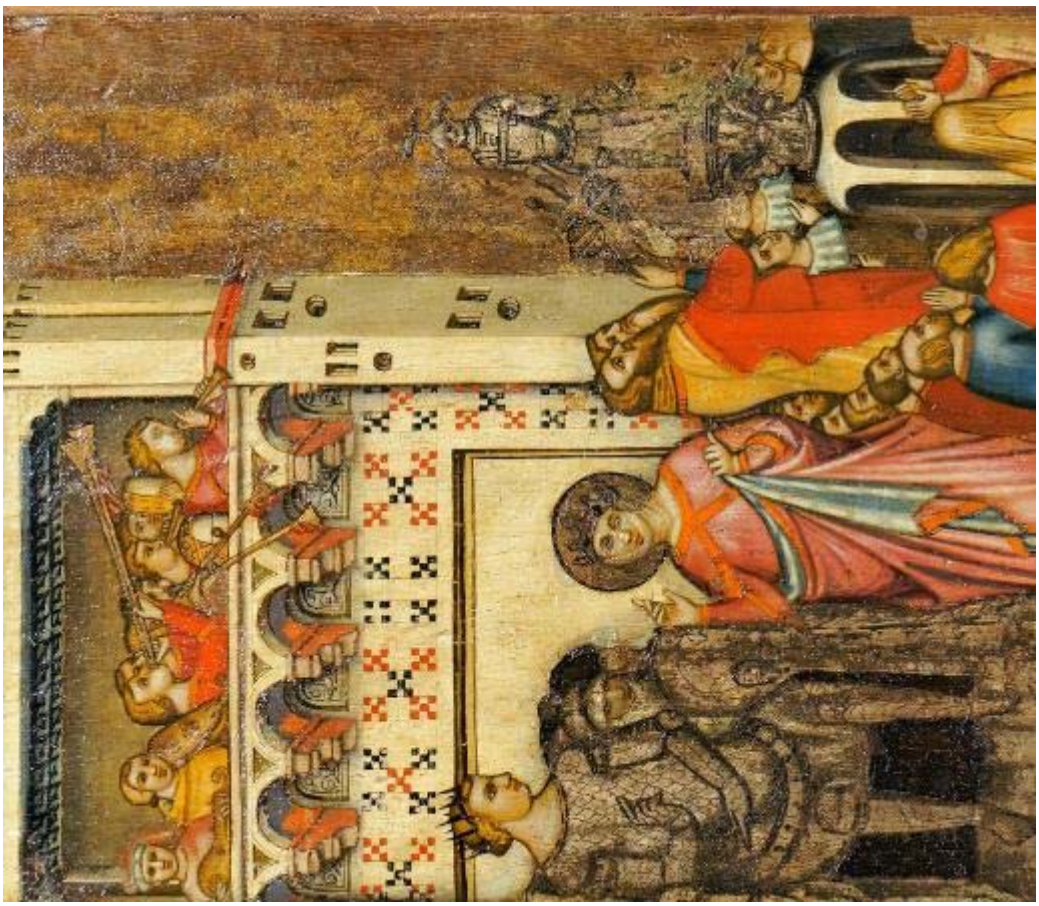


Fig. 425



Fig. 426



Fig. 427



Fig. 428



Fig. 429

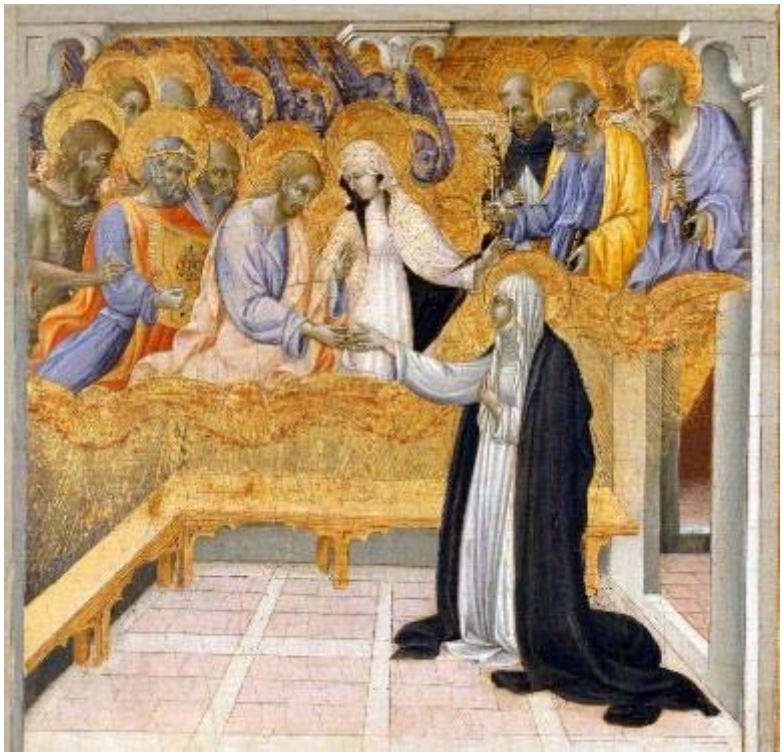


Fig. 430



Fig. 431



Fig. 432



Fig. 433



Fig. 434



Fig. 435



Fig. 436



Fig. 437



Fig. 438



Fig. 439



Fig. 440



Fig. 441



Fig. 442



Fig. 443



Fig. 444



Fig. 445



Fig. 446



Fig. 447



Fig. 448



Fig. 449



Fig. 450



Fig. 451



Fig. 452



Fig. 453



Fig. 454



Fig. 455



Fig. 456



Fig. 457







Fig. 458



Fig. 459



Fig. 460



Fig. 461



Fig. 462



Fig. 463



Fig. 464



Fig. 465



Fig. 466



Fig. 467



Fig. 468



Fig. 469



Fig. 470



Fig. 471



Fig. 472



Fig. 473



Fig. 474



Fig. 475



Fig. 476



Fig. 477

FE DE ERRATAS

- p. 56, líneas 22-23: dice “la cosmovisión del manuscrito griego de manuscrito griego de Cosmas Indicopleustes”, debiendo decir “la cosmovisión del manuscrito griego de Cosmas Indicopleustes”.
- p. 59, línea 8-9: dice “La mayoría de ellas muestra”, debiendo decir “La mayoría de ellas muestran”.
- p. 60, línea 3: dice “Además de a los profetas”, debiendo decir “Además de los profetas”.
- p. 60, línea 21: dice “cordófono frotad”, debiendo decir “cordófono frotado”.
- p. 63, línea 2: dice “a través de las artes visuales a través de toda una serie de imágenes”, debiendo decir “en las artes visuales mediante toda una serie de imágenes”.
- p. 63, línea 6: dice “Edad media”, debiendo decir “Edad Media”.
- p. 64, línea 10: dice “tiene forma cónica y una flauta dulce”, debiendo decir “tiene forma cónica– y una flauta dulce”.
- p. 66, línea 2: dice “rey David”, debiendo decir “Rey David”.
- p. 66, nota al pie 29: dice “Tammen también incluye una obra producidas”, debiendo decir “Tammen también incluye una obra producida”.
- p. 68, línea 10: dice “Si bien ya existían”, debiendo decir “Si bien ya existía”.
- p. 72, línea 14: dice “(*Legenda aurea,* 156)”, debiendo decir “(*Legenda aurea,* 166).
- p. 73, línea 22: dice “suelen aparecen”, debiendo decir “suelen aparecer”.
- p. 78, líneas 7-8: dice “diferenciar entre las diferentes actividades”, debiendo decir “diferenciar entre las actividades musicales”.
- p. 78, nota al pie 56: dice “Gómez Muntané, M. C. yWilkins, N.”, debiendo decir “Gómez Muntanté, M. C. y Wilkins, N.”
- p. 80, línea 7: dice “corona aragonesa”, debiendo decir “Corona de Aragón”.
- p. 82, línea 8-9: dice “adoración de los Magos”, debiendo decir “Adoración de los Magos”.
- p. 85, línea 5-6: dice “hasta que a finales del siglo XV, donde ya se observa”, debiendo decir “hasta que, a finales del siglo XV, ya se observa”.
- p. 85, línea 8: dice “se evidencian una”, debiendo decir “se evidencia una”.
- p. 86, línea 17: dice “la sacristía nueva Catedral”, debiendo decir “la sacristía nueva de la Catedral”.
- p. 88, líneas 9-10: dice “dichas las capillas”, debiendo decir “dichas capillas”.
- p. 89, nota al pie 81: dice “laudes”, debiendo decir “laúdes”.
- p. 90, nota al pie 82: dice “un cordófonos frotados”, debiendo decir “cordófonos frotados”; dice “harpa”, debiendo decir “arpa”. La última frase debe eliminarse.
- p. 91, líneas 1-2: dice “ha sido calificadas”, debiendo decir “han sido calificadas”.

- p. 92, nota al pie 86: dice “in Medieval an Renaissance Italy”, debiendo decir “in Medieval and Renaissance Italy”.
- p. 94, líneas 7-8: dice “música sacra: El Rey David”, debiendo decir “música sacra: el Rey David”.
- p. 100, líneas 10-11: dice “obras interesantísima”, debiendo decir “obra interesantísima”.
- p. 101, líneas 7-8: dice “tañen sus instrumentos: laúdes, pandero con sonajas, chirimía, viola de arco baja y vihuela de arco. Aunque éste es una época”, debiendo decir “tañen sus instrumentos. Aunque ésta es una época”.
- p. 116, línea 7: dice “San Pablo”, debiendo decir “san Pablo”.
- p. 117, última línea: dice “Al igual que ocurre en el Apocalipsis de Bamberg, El grupo”, debiendo decir “Al igual que ocurre en el Apocalipsis de Bamberg, el grupo”.
- p. 118, línea 2: dice “uno de las imágenes”, debiendo decir “una de las imágenes”.
- p. 118, línea 25: dice “permaneces invariables”, debiendo decir “permanecen invariables”.
- p. 121, línea 9: dice “San Juan”, debiendo decir “san Juan”.
- p. 123, línea 16: dice “(cap. LXXII), debiendo decir “(*Legenda aurea*, 72)”.
- p. 127, línea 12: dice “la homónima atribuida”, debiendo decir “la homónima obra atribuida”.
- p. 128, línea 19: dice “san Juan evangelista”, debiendo decir “san Juan Evangelista”.
- p. 131, línea 5: dice “la imagen de San Jerónimo”, debiendo decir “la imagen de san Jerónimo”.
- p. 132, línea 5: dice “San Jerónimo”, debiendo decir “san Jerónimo”.
- p. 139, línea 8: dice “vihuela de arco y arpa) [fig. 143]”, debiendo decir “vihuela de arco y arpa [fig. 143]”.
- p. 156, línea 27: dice “mientras que la representación la Natividad”, debiendo decir “mientras que la representación de la Natividad”.
- p. 157, línea 6: dice “creando en Grecio”, debiendo decir “creando en Greccio”.
- p. 157, línea 7: dice “en el que también se habría tenido lugar”, debiendo decir “en el que también habría tenido lugar”.
- p. 164, línea 8: dice “ya sea ésta de producida por los pastores o por los ángeles”, debiendo decir “ya sea ésta producida por los pastores o por los ángeles”.
- p. 165, línea 2: dice: “empezando tal vez por el episodio del pesebre de Grecio”, debiendo decir “empezando tal vez por el episodio del pesebre de Greccio”.
- p. 165, líneas 23-25: dice “en algunas ocasiones y tal y como se observa en el fresco de Agnolo Gaddi, sí que se acompañan de instrumentos”, debiendo decir “en algunas ocasiones, tal y como se observa en el fresco de Agnolo Gaddi, sí que se acompañan de instrumentos”.
- p. 169, línea 1: dice “donde Uno de los pastores”, debiendo decir “donde uno de los pastores”.

- p. 169, líneas 23-24: dice “la Adoración de los Magos ya citado tímpano”, debiendo decir “la Adoración de los Magos del ya citado tímpano”.
- p. 170, línea 4: dice “las danzas de la mayoría de los ángeles ejecutan”, debiendo decir “las danzas que la mayoría de los ángeles ejecutan”.
- p. 170, línea 16-17: dice “la *Adoración de los Magos* atribuida a Girolamo da Treviso el joven pintada hacia 1.525-1.530”, debiendo decir “la *Adoración de los Magos* atribuida a Girolamo da Treviso el joven, pintada hacia 1.525-1.530”.
- p. 172, línea 13: dice “cromormo”, debiendo decir “cromorno”.
- p. 172, línea 15-16: dice “según el *Evangelio de Lucas,* Simeón entona en el momento de tomar en brazos al Niño en brazo el *Nunc dimittis*”, debiendo decir “según el *Evangelio de Lucas,* Simeón entona en el momento de tomar en brazos al Niño el *Nunc dimittis*”.
- p. 172, nota al pie 106: dice “el altar continguo”, debiendo decir “el altar contiguo”.
- p. 173, línea 20: dice “con tal de evocar del carácter sobrenatural de este episodio”, debiendo decir “con tal de evocar el carácter sobrenatural de este episodio”.
- p. 177, líneas 4-5: dice “la paloma del Espíritu santo y la filacteria con el texto bíblic”, debiendo decir “la paloma del Espíritu Santo y la filacteria con el texto bíblico”.
- p. 178, nota al pie 121: dice “apareción hace algunos años en el mercado del arte”, debiendo decir “apareció hace algunos años en el mercado del arte”.
- p. 180, línea 21: dice “registro ingerior”, debiendo decir “registro inferior”.
- p. 181, antepenúltima línea: dice “tañen un otro cordófono”, debiendo decir “tañen un cordófono”.
- p. 183, línea 12: dice “que tacan y tocan”, debiendo decir “que cantan y tocan”.
- p. 183, línea 22. dice “realizada para para la Iglesia”, debiendo decir “realizada para para la Iglesia”
- p. 184, nota al pie 135: dice “siglon XVI, debiendo decir “siglo XVI”.
- p. 185, nota al pie 137, línea 3: dice “agradecer al al profesor”, debiendo decir “agradecer al profesor”.: dice “pintada en 1.466 por Friedich Herlin para del altar mayor”, debiendo decir “pintada en 1.466 por Friedich Herlin para el altar mayor”.
- p. 186, líneas 17-18: dice “el momento de la Dormición y asunción del alma de la Virgen”, debiendo decir “el momento de la Dormición y Asunción del alma de la Virgen”.
- p. 189, línea 10: dice “la voz de las ángeles”, debiendo decir “la voz de los ángeles”.
- p. 189, línea 16: dice “señala que, en que en el cortejo”, debiendo decir “señala que, en el cortejo”.
- p. 190, línea 8: dice “resplandeció una luz sobre el los apóstoles”, debiendo decir “resplandeció una luz sobre los apóstoles”.
- p. 190, línea 9: dice “Segidamente, las legiones celestes se adelantaron”, debiendo decir “Seguidamente, las legiones celestes se adelantaron”.

- p. 191, línea 9: dice "no podía faltar el momento de momento de la *assumptio animae*", debiendo decir "no podía faltar el momento de la *assumptio animae"*
- p. 192, línea 17: dice "se combina a Dormición de la Virgen con su con la Asunción", debiendo decir "se combina la Dormición de la Virgen con su Asunción".
- p. 193, línea 12-13: dice "Según el *Apocryphus Liber de Dormitione* (s. VI), Tras ordenar Cristo al arcángel Miguel", debiendo decir "Según el *Apocryphus Liber de Dormitione* (s. VI), tras ordenar Cristo al arcángel Miguel".
- p. 194, línea 20: dice "existen multitud de obras en la figura de María", debiendo decir "existen multitud de obras en las que la figura de María".
- p. 194, línea 24: dice "próximos la Virgen", debiendo decir "próximos a la Virgen".
- p. 195, línea 8: dice "músicos tañedores diferentes tipos de cordófonos", debiendo decir "músicos tañedores de diferentes tipos de cordófonos".
- p. 195, línea 11: dice "variante iconográfico", debiendo decir "variante iconográfica".
- p. 195, línea 27: dice "una mandorla elevada por cuatro los ángeles", debiendo decir "una mandorla elevada por cuatro los ángeles".
- p. 195, penúltima y última línea: dice "la verificarse la resurrección y la asunción corporal", debiendo decir "al verificarse la resurrección y la Asunción corporal".
- p. 198, nota al pie 178, línea 7: dice "el laúdy la vihuela de arco", debiendo decir "el laúd y la vihuela de arco".
- p. 200, línea 8: dice "existiendo también existen esculturas", debiendo decir "existiendo también esculturas".
- p. 200, línea 9: dice "il Vecchieta", debiendo decir "il Vecchietta".
- p. 211, líneas 4-5: dice "después de que su alma pura y su cuerpo incorrupto y fueran transportados a los cielos" debiendo decir "después de que su alma pura y su cuerpo incorrupto fueran transportados a los cielos".
- p. 213, líneas 10-11: dice "Jacopo da da Varazze", debiendo decir "Jacopo da Varazze".
- p. 213, líneas 13-14: dice "sermones y homilías de San Jerónimo, San Agustín, San Gerardo y San Cosme", debiendo decir "sermones y homilías de san Jerónimo, san Agustín, san Gerardo y san Cosme".
- p. 215, línea 9: dice "una de las principales razones de su fue que", debiendo decir "una de las principales razones fue que".
- p. 215, nota al pie 231, línea 4-5: dice "esogida de la que la engendró", debiendo decir "escogida de la que la engendró".
- p. 217, línea 8: dice "exaltada continua y perpetuamente en el Paraíso como como Reina de los Cielos", debiendo decir "exaltada continua y perpetuamente en el Paraíso como Reina de los Cielos".
- p. 219, línea 12: dice "una estructura arquitectónica gotica", debiendo decir "una estructura arquitectónica gótica".

- p. 219, línea 27: dice “para para la contrafachada de Santa Maria del Fiore”, debiendo decir “para la contrafachada de Santa Maria del Fiore”.
- p. 223, línea 10-11: dice “uno de los principales exponente”, debiendo decir “uno de los principales exponentes”.
- p. 226, línea 2: dice “numerosísimas coronaciones de los siglos producidas en la Corona de Aragón”, debiendo decir “numerosísimas Coronaciones producidas en la Corona de Aragón”.
- p. 226, líneas 3-4: dice “En el catálogo de retablos marianos tardomedievales con ángeles músicos publicado por Jordi Ballester i Gibert que destaca el gran número coronaciones”, debiendo decir “En el catálogo de retablos marianos tardomedievales con ángeles músicos publicado por Jordi Ballester i Gibert destaca el gran número de Coronaciones”.
- p. 227, penúltima y última líneas: dice “los elementos distintivos del tipo iconográfico de la Asunción cono la no separación entre el plano terrestre y el celeste”, debiendo decir “los elementos distintivos del tipo iconográfico de la Asunción como la no separación entre el plano terrestre y el celeste”.
- p. 231, nota al pie 263: dice “una balcón”, debiendo decir “un balcón”.
- p. 233, líneas 9-10: dice “un texto probable escrito en griego”, debiendo decir “un texto probablemente escrito en griego”.
- p. 233, líneas 19-20: dice “Según el apócrifo, el acontecimiento tuvo lugar antes del fallecimiento de las muertes de Jesús y María”, debiendo decir “Según el Apócrifo, el acontecimiento tuvo lugar antes del fallecimiento de Jesús y María”.
- p. 233, líneas 23-24: dice “el apócrifo describe como fue cuidadosamente velado”, debiendo decir “el Apócrifo describe cómo fue cuidadosamente velado”.
- p. 233, penúltima y última líneas: dice “Fue a fines del medioevo”, debiendo decir “Fue a finales del medievo”.
- p. 234, línea 7-8: dice “vio como los pastores, los ángeles y el anciano Simeón adoraban a su hijo”, debiendo decir “vio cómo los pastores, los ángeles y el anciano Simeón adoraban a su hijo”.
- p. 235, línea 1: dice “los vírgenes de adoran al cordero”, debiendo decir “los vírgenes que adoran al Cordero”.
- p. 236, líneas 8-9 dice: “fue consultor del tercer concilio mexicano. En su *In caput primum Matthaiei,* publicada el año de su muerte, recoge los puntos esenciales”, debiendo decir: “fue consultor del tercer Concilio mexicano. En su *In caput primum Matthaiei,* publicado el año de su muerte, recoge los puntos esenciales”.
- p. 236, líneas 10-11: dice “la música no aparece en el momento del óbito, pero si en relación a la virginidad de María”, debiendo decir “la música no aparece en el momento del óbito, pero sí en relación a la virginidad de María”.

- p. 237, líneas 14-15: dice “llama la atención sobre la búsqueda del naturalismo”, debiendo decir “llama la atención la búsqueda del naturalismo”.
- p. 238, líneas 6-7: dice “se narra pormenorizadamente la enfermedad del santo en su vejez y como era consolado por la Virgen”, debiendo decir “se narra pormenorizadamente la enfermedad del santo en su vejez y cómo era consolado por la Virgen”.
- p. 238, línea 12: dice “los Nueve días anteriores a su muerte”, debiendo decir “los nueve días anteriores a su muerte”.
- p. 238, penúltima línea: dice “la Paloma del Espíritu Santo”, debiendo decir “la paloma del Espíritu Santo”.
- p. 240, líneas 4 y 6: dice “coronación”, debiendo decir “Coronación”.
- p. 241, línea 10: dice “la Paloma del Espíritu Santo”, debiendo decir “la paloma del Espíritu Santo”.
- p. 245, línea 11: dice “habiendo de dar à su Madre en el Ceilo”, debiendo decir “habiendo de dar à su Madre en el Cielo”.
- p. 246, línea 16: dice “y se centrar en exaltar a María”, debiendo decir “y se centran en exaltar a María”.
- p. 247, penúltima línea: dice “órdenes mendicantes”, debiendo decir “Órdenes mendicantes”.
- p. 250, líneas 19-20: dice “las primeras asunciones enriquecidas con música celestial”, debiendo decir “las primeras Asunciones enriquecidas con música celestial”.
- p. 252, línea 5-6: dice “Este tipo de instrumento, experimentó múltiples cambios a lo largo del siglo XIV hasta que, a finales del siglo XV dio lugar a la vihuela de arco”, debiendo decir “Este tipo de instrumento experimentó múltiples cambios hasta que, a finales del siglo XV, dio lugar a la vihuela de arco”.
- p. 256, líneas 6-7: dice “una alusión al canto de los pájaros, manifestación metáfora terrena”, debiendo decir “una alusión al canto de los pájaros, metáfora terrena”.
- p. 261, línea 13: dice “otras representaciones similares de la virgen”, debiendo decir “otras representaciones similares de la Virgen”.
- p. 264, línea 2: dice “el retablo central de un anónimo *Retablo de los gozos de la Virgen*”, debiendo decir “la tabla central de un anónimo *Retablo de los Gozos de la Virgen”.*
- p. 264, línea 5: dice “los cual en principio denotaría la influencia flamenca”, debiendo decir “lo cual en principio denotaría la influencia flamenca”.
- p. 265, nota al pie 59: debe eliminarse.
- p. 265, línea 7: dice “dos laúdes–uno representado siendo afinado y otro tañido–, y dos cordófonos”, debiendo decir “dos laúdes y dos cordófonos”.
- p. 267, línea 18: dice “con orificios digitales–circundan a la *Madonna*”, debiendo decir “con orificios digitales– circundan a la *Madonna*”.
- p. 269, línea 20: dice “Su carácter alas de colores”, debiendo decir “Sus alas de colores”.

- p. 269, línea 23: dice “la ingente cantidad de sacre *conversazione*”, debiendo decir “la ingente cantidad de *sacre conversazioni*”.
- p. 269, última línea: dice “Rafaello Sanzio”, debiendo decir “Raffaello Sanzio”.
- p. 270, línea 24: dice “de Rafaello”, debiendo decir “de Raffaello”.
- p. 273, líneas 11-12: dice “la iglesia San Bartolomeo”, debiendo decir “la iglesia de San Bartolomeo”.
- p. 275, línea 13: dice “teniendo hacer”, debiendo decir “teniendo que hacer”.
- p. 276, línea 17: dice “gótico internacional”, debiendo decir “Gótico internacional”.
- p. 277, línea 6: dice “identificada como Santa Catalina de Alejandría”, debiendo decir “identificada como santa Catalina de Alejandría”.
- p. 277, líneas 17-18: dice “que le tiende a la virgen”, debiendo decir “que le tiende a la Virgen”.
- p. 278, línea 15: dice “la interacción del niño”, debiendo decir “la interacción del Niño”.
- p. 279, línea 11: dice “las órdenes mendicantes”, debiendo decir “las Órdenes mendicantes”.
- p. 280, última línea: dice “con otros angelito”, debiendo decir “con otros angelitos”.
- p. 282, línea 9: dice “en una de sus vírgenes”, debiendo decir “en una de sus Vírgenes”.
- p. 284, línea 2-3: dice “como Reina de los cielos coronada de las doce estrellas”, debiendo decir “como Reina de los Cielos, coronada con las doce estrellas”.
- p. 290, línea 1: dice “seria porque eran conscientes”, debiendo decir “sería porque eran conscientes”.
- p. 291, líneas 4-5: dice “Aún, así en ambas variantes la presencia de la música angélica cumple el mismo papel”, debiendo decir “Aun así, en ambas variantes la presencia de la música angélica cumple el mismo papel”.
- p. 293, líneas 29-30: dice “Un buen ejemplo es *Virgen con el niño y ángeles músicos* (ca. 1.512-1.516, Rótterdam, Museum Boymans van Beuningen) aún resulta más amable”, debiendo decir “Un buen ejemplo es la *Virgen con el niño y ángeles músicos* (ca. 1.512-1.516, Rótterdam, Museum Boymans van Beuningen). Ésta aún resulta más amable”.
- p. 294, línea 2: dice “tocan el laúd Y lo que parece ser una flauta”, debiendo decir “tocan el laúd y lo que parece ser una flauta”.
- p. 294, líneas 7-8: dice “Aunque algunas de estas obras fueron concebidas originalmente como trípticos”, debiendo decir “Algunas de estas obras fueron concebidas originalmente como trípticos”.
- p. 294, línea 31: dice “Detrás de la virgen”, debiendo decir “detrás de la Virgen”.
- p. 295, línea 1: dice “duo”, debiendo decir “dúo”.
- p. 296, línea 2: dice “Así pues, en estas imágenes son especialmente útiles”, debiendo decir “Así pues, estas imágenes son especialmente útiles”.
- p. 297, líneas 18-19: dice “por los que parece ser”, debiendo decir “por lo que parece ser”.

- p. 297, nota al pie 110: dice “instrumentos de música popular”, debiendo decir “instrumentos de música popular”.
- p. 298, línea 6: dice “trisagio”, debiendo decir “Trisagio”.
- p. 299, última línea: dice “un grupo angelitos”, debiendo decir “un grupo de angelitos”.
- p. 301, línea 11: dice “el laúd i la vihuela”, debiendo decir “el laúd y la vihuela”.
- p. 301, línea 16: dice “órdenes religiosas”, debiendo decir “Órdenes religiosas”.
- p. 303, línea 27: dice “atribuido a Raphael Sadeler”, debiendo “atribuida a Raphael Sadeler”.
- p. 305, líneas 22-23: dice “el cual también tiene que ver”, debiendo decir “lo cual también tiene que ver”.
- p. 305, penúltima línea: dice “Las primeras imágenes de la galaktotrophousa”, debiendo decir “Las primeras imágenes de la *Galaktotrophousa*”.
- p. 308, nota al pie 128: dice “el autor identifica al personaje como San José”, debiendo decir “el autor identifica al personaje como san José”.
- p. 310, línea 9: dice “en todo semejantes a Cristo Niño”, debiendo decir “en todo semejantes a Cristo niño”.
- p. 311, líneas 19-20: dice “ambas leyendas parecen tener su fuente en escritos anteriores surgidos del propio Císter, especialmente los *Annales Cistercienses* de Angelo Manriquez”, debiendo decir “ambas leyendas parecen tener su fuente en tradicioes anteriores surgidas en el propio Císter y compiladas en los *Annales Cistercienses* de Ángel Manrique”
- p. 312, línea 4: dice “por los cuáles es eternamente alabada”, debiendo decir “por los cuales es eternamente alabada”.
- p. 312, líneas 31-32: dice “la virgen aparece con la luna bajo sus pies”, debiendo decir “la Virgen aparece con la luna bajo sus pies”.
- p. 313, línea 3: dice “La Virgen y Cristo Niño”, debiendo decir “La Virgen y Cristo niño”.
- p. 313, línea 25: dice “Angelo Manriquez”, debiendo decir “Ángel Manrique”.
- p. 314, líneas 5-6 y 8-9: dice “Cristo Niño”, debiendo decir “Cristo Niño”.
- p. 315, línea 4: dice “el León alado de San Marcos”, debiendo decir “el león alado de san Marcos”.
- p. 315, línea 26-27: dice “Cristo Niño”, debiendo decir “Cristo niño”.
- p. 316, línea 14 y nota al pie 140: dice “San Bernardo”, debiendo decir “san Bernardo”.
- p. 317, líneas 6-7: dice “para el retablo de Santo Domingo de Santo Tomás de Ávila”, debiendo decir “para el retablo de Santo Domingo del monasterio de Santo Tomás de Ávila”.
- p. 318, líneas 3-4: dice “En la obra conservada en el Museo Thyssen-Bornemisza Volvemos a ver al flautista”, debiendo decir “En la obra conservada en el Museo Thyssen-Bornemisza volvemos a ver al flautista”.

- p. 319, línea 3: dice "*la Virgen con el Niño sobre el creciente – Coronación de la Virgen*, Israhel van Meckenen", debiendo decir "*la Virgen con el Niño sobre el creciente – Coronación de la Virgen* de Israhel van Meckenen".
- p. 320, líneas 21-23: dice "viste un hábito Franciscano y podría tratarse del santo, si no fuera porque es mucho más anciano, está completamente calvo", debiendo decir "viste un hábito franciscano y podría tratarse del santo, si no fuera porque es mucho más anciano y está completamente calvo".
- p. 321, línea 2-4: dice "órgano de pie y arpa y laúd. El grabado de Sadeler evidencia como, durante las primeras décadas del siglo XVI, los intereses inmaculistas no siempre se visualizaron", debiendo decir "órgano de pie, arpa y laúd. El grabado de Sadeler evidencia que, durante las primeras décadas del siglo XVI, los intereses inmaculistas no siempre se visualizaron".
- p. 322, línea 2: dice "la Inmaculada pintada por Felice Torelli realizada en 1.710", debiendo decir "la Inmaculada pintada por Felice Torelli en 1.710".
- p. 324, línea 3: dice "explica por qué", debiendo decir "explica el porqué".
- p. 324, línea 5: dice "continua remitiéndose", debiendo decir "continúa remitiéndose".
- p. 325, línea 9: dice "su presencia sí que resulta relevante la en los grabados", debiendo decir "su presencia sí que resulta relevante en los grabados".
- p. 325, línea 12: dice "la Defensa y exaltación", debiendo decir "la defensa y exaltación".
- p. 325, penúltima y última líneas: dice "que en este momento utilizan los católicos", debiendo decir "que en ese momento utilizaba la Iglesia católica".
- p. 326, líneas 15-16: dice "u objeto de difícil identificación" debiendo decir "y un objeto de difícil identificación".
- p. 327, líneas 4-5: dice "El torreón es abrazado por los santos Domingo y Francisco significando la unión de ambas órdenes", debiendo decir "El torreón es abrazado por los santos Domingo y Francisco, significando la unión de ambas Órdenes".
- p. 328, línea 3: dice "Las órdenes religiosas", debiendo decir "Las Órdenes religiosas".
- p. 328, línea 21: dice "la tradición establecida por los apócrifos", debiendo decir "la tradición establecida por los Evangelios Apócrifos".
- p. 328, línea 23-24: dice "se dice que María también participó de la Ascensión de Cristo y cada año se le ofrecía contemplar de nuevo la Gloria divina", debiendo decir "se dice que María también participó de la Ascensión de Cristo y que cada año se le ofrecía contemplar de nuevo la Gloria divina".
- p. 330, línea 12: dice "su larga cabellera suela", debiendo decir "su larga cabellera suelta".
- p. 330, líneas 16-17: dice "criatura sin macula", debiendo decir "criatura sin mácula".
- p. 330, líneas 25-27: dice "De nuevo encontramos esa misma idea de concordia entre la Inmaculada Concepción y su Asunción y Coronación en tierras americanas, en concreto en

un sermón", debiendo decir "Encontramos esa misma idea de concordia entre la Inmaculada Concepción y su Asunción y Coronación en un sermón".

- p. 332, línea 7: dice "contando algunos de ellos ángeles músicos", debiendo decir, "contando algunos de ellos con ángeles músicos".
- p. 333, línea 22: dice "tierras mejicanas", debiendo decir "tierras mexicanas".
- p. 333, línea 23: dice "la Virgen rodada de los símbolos de las letanías", debiendo decir "la Virgen rodeada de los símbolos de las letanías".
- p. 335, líneas 22-24: dice "la Inmaculada alza una custodia ayudada por dos de los siete príncipes angélicos –, mientras que el resto se reparten por la cúpula–, significando así el triunfo de la Eucaristía", debiendo decir "la Inmaculada alza una custodia ayudada por dos de los siete príncipes angélicos –mientras que el resto se reparten por la cúpula–, significando así el triunfo de la Eucaristía".
- p. 336, línea 11: dice "Presiden la escena la figura de la Trinidad", debiendo decir "Preside la escena la figura de la Trinidad".
- p. 336, líneas 20-21: dice "ángeles que tocan violines, laúdes, tambores y trompetas, de las cuales últimas sales las palabras que completan una quintilla", debiendo decir "ángeles que tocan violines, laúdes, tambores y trompetas, surgiendo de éstas últimas las palabras que completan una quintilla".
- En el Volumen II, las imágenes que aparecen después de la Fig. 228 no son "Fig. 219" ni "Fig. 220", sino "Fig. 229" y "Fig. 230".