

Música angélica en la imagen mariana. Un discurso visual sobre la esperanza de salvación*

CANDELA PERPIÑÁ

MÚSICA ANGÉLICA EN LA IMAGEN MARIANA. UN DISCURSO VISUAL
SOBRE LA ESPERANZA DE SALVACIÓN

RESUMEN

El presente artículo pretende profundizar en el significado de la música angélica en la imagen mariana. En los llamados evangelios apócrifos, los cánticos de los ángeles son asociados por primera vez a la historia de Cristo y su madre María, apareciendo así en los momentos clave de la historia de la salvación humana. Las primeras representaciones alusivas a este tema surgen en la élite intelectual eclesiástica, pero en la Baja Edad Media, con la difusión de la literatura hagiográfica y el auge de la devoción mariana, la música de los ángeles pasa a formar parte del imaginario común. Durante la época renacentista este sentido salvífico no hace sino intensificarse, surgiendo nuevas variantes más acordes con los intereses devocionales del momento.

ANGELIC MUSIC IN MARIAN ICONOGRAPHY. A VISUAL DISCOURSE
ABOUT THE HOPE OF SALVATION

ABSTRACT

This article aims to provide an in-depth study of the meaning of angelic music in Marian iconography. In what are called apocryphal gospels, the canticles of the angels are associated for the first time in the history of Christ and his mother, Mary, appearing thus in the key moments of the history of human salvation. The first representations alluding to this question arise in the ecclesiastical intellectual elite, but in the early Middle Ages, with the diffusion of hagiographic literature and the increase in Marian worship, the music of the angels comes to form part of the shared imaginary world. During the Renaissance period this salvational meaning becomes even more intense, new variants emerging more in line with the devotional interests of the time.

PERPIÑÁ, C., «Música angélica en la imagen mariana. Un discurso visual sobre la esperanza de salvación», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 1, 2013, págs. 29-49

PALABRAS CLAVE: Iconografía musical, música angélica, Virgen María, Cristo, salvación humana

KEYWORDS: Musical iconography, angelic music, Virgin Mary, Christ, human salvation

* El presente artículo se inscribe dentro del proyecto i+D+i *Los tipos iconográficos. Descripción diacrónica*. Ministerio de Ciencia e Innovación, ref. HAR 2008-04437. Su realización ha sido posible gracias al disfrute de una beca predoctoral dentro del programa FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

CONCEPCIONES CÓSMICO-MUSICALES DE LA ANTIGÜEDAD

El concepto de música angélica surge a partir de una serie de ideas muy antiguas gestadas en las civilizaciones de Oriente Próximo que relacionan las armonías musicales con los movimientos de los cuerpos celestes y la ordenación del cosmos.¹ Ya desde entonces, se observan relaciones muy estrechas entre esta música cósmica, la vida más allá de la muerte y la existencia de un paraíso donde podrían permanecer para siempre las almas de los justos. El pasaje al otro mundo no resultaba sencillo, por lo que era necesaria la intervención de seres sobrenaturales alados que guiaran a los fallecidos hasta su destino final.² Debido a los continuos contactos culturales, estas debieron trascender a la religión judaica³ y a la filosofía griega. Es a Pitágoras, una figura oscura de carácter casi legendario, a quien se atribuye haber transmitido esta antiquísima sabiduría próximo oriental a Occidente. Pitágoras habría sido el primer griego en establecer la importancia del número como elemento configurador del universo, así como en considerar el aspecto aritmético de la música, ideas que posteriormente conocerían un gran desarrollo en el mundo grecorromano. Sin embargo, habrá que esperar a Platón para que se recojan claramente estos conceptos por escrito. En su *República*, no solo se describe la armonía cósmica y se la relaciona con el viaje que emprende el alma tras la muerte, sino que también queda personificada en una criatura alada: la sirena, cantora mítica por excelencia del mundo grecorromano (R. 10, 616c-617b) que además parece tener un carácter psicopompo, dada su frecuente aparición en contextos funerarios. Durante la época helenística, las diversas tradiciones dieron lugar a un sincretismo del que el exponente máximo es Filón de Alejandría y que abriría las puertas a nuevos relatos neoplatónicos, gnósticos y estoicos de carácter escatológico.⁴

LA IDEA DEL CANTO ANGÉLICO EN EL CRISTIANISMO

Ciertos pasajes bíblicos del Antiguo y del Nuevo Testamento también reflejan de manera más o menos evidente estas consideraciones sonoras sobre el universo, llegando a su clímax en el *Apocalipsis* o Revelación de San Juan, donde se narra el fin de los tiempos como preludio al establecimiento del Reino de Dios y la Jerusalén celeste. Entre los momentos musicales del *Apocalipsis* destaca especialmente para el tema que nos ocupa el «cántico nuevo» de los 144.000 vírgenes en el monte de Sión en torno al Cordero místico, que simboliza a Cristo sacrificado para redimir a la humanidad (Ap 14,1-4). Con el triunfo del cristianismo, este aspecto cósmico-musical fue retomado por los Padres de la Iglesia y adaptado al nuevo pensamiento teocéntrico, visualizándose en la eterna aclamación de los ángeles en torno a Dios como símbolo de la alabanza de todo lo creado. Esta loa angélica debió de adquirir un carácter claramente musical en la primitiva Iglesia, donde se estableció un paralelismo entre los cánticos de la liturgia terrena y la actividad canora de las jerarquías angélicas que acompañan a la divi-

1. MEYER-BAER, K., *Music of the spheres and the dance of death. Studies in musical iconology*. Princeton: Princeton University Press, 1970, págs. 7-8.

2. *Ibidem*, págs. 13-15.

3. En el Antiguo Testamento destaca especialmente la relación entre ángeles y cuerpos celestes. Un paisaje especialmente revelador es el del Libro de Job donde, en el momento de creación de los astros, se menciona una aclamación espiritual (tal vez de carácter musical), realizada por los llamados «hijos de Dios» (Jb 38,7).

4. Véase MEYER-BAER, K., *Music of the spheres...*, págs. 20-28.

nidad. Una de las referencias más antiguas conservadas es un fragmento de las llamadas *Constitutiones Apostolicae* (finales del siglo IV), un documento canónico-litúrgico de origen probablemente sirio. En el séptimo libro, ya se menciona que:

El ejército radiante de los ángeles y los espíritus sabios dicen a Phelmuni:⁵ «Solo 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 Sabaoth,⁶ 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 (*Constitutiones Apostolicae* 7, 35, 3-4).⁷

La aclamación de los serafines y querubines o *Trisagio* proviene del Antiguo Testamento (Is 6,3) y fue retomada en varias ocasiones por los teólogos en su defensa del misterio de la Santísima Trinidad (Ath.Al. *In Illud Omnia mihi tradita sunt*, 6; P.G. xxv, 218-220; Cyr.H., Catech. 6, 6; P.G. xxxiii, 546-547). Su carácter musical debió de consolidarse definitivamente en la Divina Liturgia o celebración eucarística de la Iglesia oriental, pues, mientras el pan y el vino son llevados al altar para dar inicio al misterio de la consagración, el coro de eclesiásticos canta el himno del triple *sanctus* representando místicamente a los querubines y contando «con la invisible participación de los órdenes angélicos».⁸ La liturgia terrena se convertía así en un pálido reflejo de aquella que eternamente se celebraba en los cielos alrededor del altar de Dios,⁹ tal y como escribe san Juan Crisóstomo (Chrys., *Hom.Oz.* 6, 3; P.G. lvi, 138). Por ello, la música de los ángeles se concebía en sus inicios como una manifestación laudatoria que incumbía únicamente a la divinidad.

MÚSICA DEL CIELO Y SALVACIÓN HUMANA

Es muy posible que la idea de la existencia de ángeles cantores en torno a Dios sea la razón de que las angélicas armonías aparezcan en la multitud de evangelios apócrifos que debieron de gestarse en Oriente entre finales del siglo II y el siglo IV.¹⁰ En ellos, la música de los ángeles, siempre cantada, aparece como testimonio de la presencia de Dios en los momentos claves de la historia de la redención humana: la Anunciación de la Virgen,¹¹ la Natividad de Cristo¹² y la Liberación de las almas del Limbo.¹³ Asimismo, las divinas armonías adquieren un papel psi-

5. 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 alleged to be jewish: An examination of the «Constitutiones Apostolorum»*. Chico (California): Scholar Press, 1985, pág. 67.

6. Normalmente traducido como «Señor de los ejércitos», tal y como ocurre en Is 6, 3.

7. FIENSY, D., *Prayers alleged to...*, págs. 67 y 69. Traducción de la autora.

8. NEALE, J.M., *The liturgies of SS. Mark, James, Clement, Chrysostom and Basil, and the Church of Malabar*. Londres: J.T. Hayes, 1869, pág. 38. Traducción de la autora.

9. Véase HAMMERSTEIN, R., *Die Musik der Engel: Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*. Berna: Francke, 1962, págs. 30-31.

10. 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*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1996, pág. 8.

11. *Evangelio armenio de la infancia* 5,11.

12. *Evangelio del Pseudo Mateo* 13,6.

13. *Evangelio de Nicodemo* 2,8, 2; *Evangelio de Nicodemo* 2 (red. Latina B), 9, 2; *Evangelio de Bartolomé* 1, 23.

copompo en el Tránsito de María¹⁴ y en la muerte de san José,¹⁵ prefigurando de esta manera la salvación de todos los creyentes. A raíz de los evangelios apócrifos, los ángeles músicos entraban en contacto con los miembros de la Sagrada Familia y muy especialmente con la Virgen María. No obstante, hubo que esperar hasta finales del siglo XII para que en Occidente se desarrollara la devoción hacia María como instrumento de la redención divina y se la relacionara con la música celestial. Destaca especialmente san Bernardo de Claraval (1090-1153), gran defensor de su concepción virginal. En su segunda homilía sobre las excelencias de la madre de Cristo, afirma que en la Jerusalén celeste todas las vírgenes 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 (Bernardus Claraevallensis Abbas, *Sermones de Tempore, De laudibus Virginis Matris*, 2, 1; P.L. LXXXIII, 61).

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*; P.L. XXXVI, 283), seguramente teniendo en mente el citado pasaje apocalíptico de los 144.000 vírgenes. 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 (1089-1179) 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 esta.¹⁶ Hildegarda, quien no por casualidad buscó el apoyo de san Bernardo,¹⁷ concibe en sus 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.¹⁸ Esta fecundación tiene como resultado el misterio de la Encarnación¹⁹ y también es expresada en términos musicales:

Venter enim tuus gaudium habuit
cum omnis celestis symphonia
de te sonuit.
(*Symphonia 56*, vv. 19-21)²⁰

O fili dilectissime,
quem genui in visceribus meis

14. *Libro de Juan arzobispo de Tesalónica* 3,12 y 13. *Libro de San Juan Evangelista* 44, 48 y 49. *Narración del Pseudo José de Arimatea* 11-12.

15. *Historia de José el carpintero* 23,1-4.

16. HILDEGARDA DE BINGEN, *Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales* [FLISFISCH, M.I. (ed.), introducción, comentarios y traducción]. Madrid: Trotta, 2003, pág. 27.

17. *Ibidem*, pág. 16. Hildegarda consiguió el apoyo de san Bernardo, quien era entonces una de las figuras más importantes dentro de la Iglesia. Esta relación también se trasluce en los escritos de la santa, destacando la asociación que realiza entre la virginidad y los cánticos de la Jerusalén celeste al comentar el pasaje de los 144.000 vírgenes del Apocalipsis (*Scivias* 2,5; P.L. CXCVII, 481).

18. 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 (siglos V-VI), que a su vez es una de las primeras fuentes donde se menciona la actividad canora de los ángeles.

19. Hildegarda llega incluso 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*; P.L. CXCVII, 221).

20. «Pues tu vientre tuvo el goce, | cuando toda la sinfonía celestial | resonó desde ti»: HILDEGARDA DE BINGEN, *Sinfonía de la armonía...*, pág. 309.

de vi circueuntis rote
sancte divinitatis,
que me creavit [...]
et in visceribus meis
omne genus musicorum
in omnibus floribus tonorum constituit.
(*Symphonia* 71, vv. 1-9)²¹

Las primeras imágenes conservadas de la música angélica datan del siglo XII. 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 un manuscrito inglés del *De civitate Dei* de san Agustín conservado en la Biblioteca Laurenziana de Florencia (inicios del siglo XII, Plut. 12, cod. 17, fol. 2v) y en el *Salterio de Gloucester* (primer cuarto del siglo XIII, Bayerische Staatsbibliothek, Múnich, ms. lat. 835, fol. 29v) (ilustración 1). Se trata de 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.²² 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 armonías angélicas que visualizan la perfección de la creación divina.

Caso excepcional es el del llamado *Hildegardis Codex* (c. 1160-1180),²³ donde la única destinataria de dichas alabanzas es la Virgen María, quien aparece coronada y sosteniendo el orbe y el cetro como reina de los cielos. Esta imagen ilustra una de las visiones de Hildegarda, en concreto aquella titulada *Symphonia de sancta Maria*, donde se describe cómo todo el séquito celeste, incluidos los nueve órdenes angélicos, rinden un homenaje musical a la madre de Dios (*Scivias* 3, 13; P.L. CXCVII, 729-731). En estas tres miniaturas se observan diversos recursos expresivos para hacer patente esa actividad canora, significada a través de los ángeles músicos. Mientras que en el manuscrito del *De civitate Dei* y el *Salterio de Gloucester* se les dota de instrumentos, en el *Hildegardis Codex* aparecen sosteniendo una larga cartela que contendría la música escrita, aunque esta no resulta visible.²⁴

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 eclesial, destinada a un reducido grupo de privilegiados. Por ello, este tipo iconográfico no parece haber tenido una gran trascendencia más allá de la página miniada y las especulaciones teológicas. 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

21. «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»: *Ibidem*, pág. 311.

22. GARCÍA MAHÍQUES, R., *Iconografía e iconología*, 2 vols. Madrid: Encuentro, 2009, vol. 2, pág. 72.

23. Nassauische Landesbibliothek, Wiesbaden, fol. 229r. El manuscrito desapareció durante la Segunda Guerra Mundial y hoy en día sólo quedan las reproducciones fotográficas y una copia integral miniada realizada entre 1927 y 1933. Actualmente se considera que el manuscrito fue producido en el monasterio de Hildegarda y que la propia santa supervisó los trabajos de ilustración; véase CAVINESS, M., «Hildegard as the designer of the illustrations to her works», en BURNETT, C.; DRONKE, P. (eds.), *Hildegard of Bingen. The context of her thought and her art*. Londres: The Warburg Institute, School of Advanced Study of London, 1998, págs. 29-62.

24. No obstante, cabe destacar que en el *Salterio de Gloucester* los santos y/o profetas que flanquean a la Virgen también parecen sostener largas cartelas que tal vez podrían sugerir la existencia de música escrita.

1. Anónimo
*Salterio de
Gloucester*,
primer cuarto
del s. XIII, ms. lat.
835, fol. 29v,
Bayersiche
Staatsbibliothek,
Múnich.



Cristo. Un buen ejemplo de ello es el grupo de la *Anunciación* de la portada oeste de la Catedral de Reims (c. 1245-1255), donde se visualiza la acción a través de la interacción de los personajes, sus gestos y actitudes: la buena nueva del ángel y la aceptación de María que da paso al misterio de la Encarnación. La música angélica también se halla presente, ya que bajo el doselete en



el que se apoya la figura de la Virgen aparece un ángel tañedor de salterio.²⁵ Así, mientras que el grupo escultórico muestra una voluntad narrativa, la inclusión del ángel músico alude a las especulaciones matemático-musicales de la élite intelectual eclesiástica²⁶ más que al conocimiento directo de los evangelios apócrifos.

Otra imagen que aproxima tímidamente la música celeste a una escena narrativa es *La misión del arcángel Gabriel*, que forma parte del ciclo de frescos pintado por Giotto para la capilla Scrovegni de Padua (1303-1305) (ilustración 2). En ella se representa a la divinidad entronizada y rodeada de ángeles músicos despidiendo a Gabriel que parte a anunciar a la Virgen, tal y como se figura en el registro inmediatamente inferior. La imagen de Cristo en Majestad rodeado de ángeles músicos sigue obedeciendo al mismo estereotipo formal observado en las miniaturas. Pero por otra parte, resulta evidente un interés creciente por la mimesis o imitación de la naturaleza en la representación de este tema. El aspecto naturalista de los instrumentos tañidos por los ángeles y su praxis ejecutiva dan clara muestra de ello. No obstante, aún existe una separación neta entre los angélicos intérpretes y la escena narrativa de la Anunciación que se desarrolla en el registro inferior. Este hecho probablemente obedece a la separación entre la narración sagrada revelada al género humano y la especulación teológica, esta última resultado de la mente humana en su aspiración a aproximarse a la comprensión de Dios.

Habría que esperar todavía unas cuantas décadas para que la música de los ángeles se insertara claramente en la imagen mariana. En ello desempeñó un papel el cambio de espiritualidad llevada a cabo por las órdenes mendicantes en el medio urbano, quienes pretendían humanizar

2. Giotto di Bondone
La misión del arcángel Gabriel (detalle), 1303-1305, pintura mural, capilla Scrovegni, Padua.

25. Véase HAMMERSTEIN, R., *Die Musik der Engel: Untersuchungen zur...*, pág. 222.

26. Es muy posible que la aparición de la música angélica en la portada de Reims tenga que ver con las especulaciones filosóficas y teológicas de la vecina Chartres, la cual fue, en torno al año 1000 (c. 960-c.1145), uno de los centros intelectuales más importantes de la cristiandad. La Escuela de Chartres fue fundada por el obispo Fulberto (c. 960-1028) y continuada por autores como Teodorico (canciller de Chartres desde 1142), Bernardo Silvestre (act. primera mitad del siglo XII) y Guillermo de Conches (1080-1145). Todos ellos estudiaban la teoría musical de Boecio y concebían el universo como una construcción ordenada musicalmente y basada en el número; véase TOMASINI, M.C., «Las proporciones musicales en la Catedral de Chartres», *Filomúsica*, 65, junio de 2005 (revista en formato digital, disponible en <http://www.filomusica.com/filo65/chartres.html>).

y emocionalizar el discurso religioso.²⁷ En este panorama se desarrolló un renovado auge del culto mariano y la creación de una rica literatura hagiográfica y devocional, donde también se narra la historia de Cristo y su madre María. Destaca especialmente la *Legenda aurea* del dominico y obispo de Génova Jacopo da Varazze (1230-1298), que conoció una gran difusión por el territorio europeo. En ella son abundantes las referencias a la música angélica en los episodios de la narración evangélica, apareciendo esta en la Natividad,²⁸ en la Adoración de los Magos,²⁹ en la Ascensión de Cristo³⁰ y, muy especialmente, en la Asunción de la Virgen.³¹ Asimismo, en la literatura bajomedieval aparecen continuamente asociados al consuelo humano, tal y como se observa en la obra de autores como Bartholomeus Anglicus³² y Francesc Eiximenis.³³ Todo ello debió contribuir a que el ángel músico y su representación pasara a formar parte del imaginario común a través de la predicación y las artes visuales patrocinadas por franciscanos y dominicos. Pronto alcanzó un alto grado de afectividad al asociarse con la imagen de María y Cristo niño a través de los diferentes tipos iconográficos narrativos y conceptuales que exploraban esta relación maternal y materializaban el misterio de la Encarnación y el paso de Cristo por la tierra.

Algunas de las imágenes más tempranas las hallamos en el arte visual alemán, siendo un excelente ejemplo el *Altar Altenberg* (c. 1340, Städel Museum, Frankfurt). Entre sus escenas se representa el nacimiento de Cristo y la coronación de la Virgen, ambas acompañadas por la música angélica. La aparición de ángeles músicos en la Natividad de esta obra obedece a un interés por enriquecer la escena con detalles que aumentan su sentido narrativo. Por el contrario, la coronación de la Virgen no aparece como un acontecimiento propio de la narración evangélica, sino más bien como la representación visual de un concepto piadoso surgido de la interpretación de María como *Regina Coeli*.³⁴ La imagen de Cristo coronando a María en los cielos es una representación conceptual donde no existen referencias espacio-temporales y la presencia de los ángeles trompeteros obedece principalmente a su exaltación, haciendo las veces de heraldos celestiales.

Al altar de Altenberg le sigue en cronología el de Ortenberg (c. 1410-1420, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt). En su tabla central, llamada *de la Sacra Estirpe*, se representa a la

27. 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)*. Madrid: Cátedra, 1995 [1975], pág. 73. De esta manera, la llamada teoría de la «satisfacción» ofrecía una 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*. México: Universidad Iberoamericana, 2007, pág. 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*. Madrid: Siglo XXI, 1977 [1973], pág. 201. Sobre la relación entre esta nueva espiritualidad y la proliferación de la música angélica en la imagen mariana, véase RODRÍGUEZ SUSO, M.C., «Un ejemplo de iconografía musical: *Maria lactans* y los ángeles en la Cataluña bajomedieval», *Musiker. Cuadernos de Música*, 4, 1988, págs. 7-34, en concreto págs. 14-17.

28. VORÁGINE S. DE LA, *La leyenda dorada*, 2 vols. Traducción española de J.M. Macías. Madrid: Alianza, 1999 [1982], vol. 1, cap. VI, 2, pág. 56.

29. *Ibidem*, cap. XIV, pág. 96.

30. *Ibidem*, cap. LXXII, pág. 303.

31. *Ibidem*, cap. CXIX, págs. 478-479, 482, 492, 495.

32. «*Cytaras resonare faciunt quia ille qui eorum merentur consolari patrocinio desperationis tristitiam non incurunt*» (*De proprietatibus rerum* 2, 4). Agradezco a Juan José Rey el haberme señalado este interesante dato.

33. «*No res menys legim de alguns que per refrigeri de lurs treballs los fahia gran nostre senyor que hoyen avegades angels cantants e tocants instruments aconsolantlos per aquesta manera [...]. E de molts legim que en la fi de lurs diez son apparguts e hoits angels cantants qui sen portaven lurs animes*» (*Llibre dels àngels* 4,3).

34. AZCÁRATE DE LUXÁN, M., «La coronación de la Virgen en la escultura de los tímpanos góticos españoles», *Anales de Historia del Arte*, 4, 1993-1994, págs. 353-363. Cita como responsables de la configuración del concepto de María como *Regina Coeli* a san Epifanio (315-403), san Gregorio de Tours († 1593), san Juan Damasceno († 760) y especialmente a san Bernardo (1090-1153), a san Alberto Magno (1206-1280) con su *Laudibus Beatae Mariae* y a san Buenaventura (1221-1274), a quien se atribuye el *Speculum Beatae Mariae*.

Virgen con el Niño acompañados por diversos personajes: santa Ana y san Joaquín, santa Isabel con san Juanito, y otras mujeres de la familia de María con sus retoños. Completan la escena otras tres santas de diferente cronología y dos ángeles tañedores de arpa y laúd. Mientras el panel principal muestra el objeto de devoción, los laterales representan la venida de Cristo al mundo mediante dos episodios: su nacimiento en el portal de Belén y la adoración de los Magos. Se percibe aquí un cambio importante respecto al *Altar Ortenberg*: la escena de la Natividad (ilustración 3) no solo se limita a describir el lugar de nacimiento de Jesús, sino que también se detiene en cada uno de los detalles, posturas y gestos de los personajes que traslucen los sentimientos expresados en el relato evangélico y suscitan una respuesta emocional en el fiel. En cuanto a la música de los cielos, sobre el portal aparecen tres ángeles con un folio desplegado que aludiría a su actividad canora, la única contemplada en los apócrifos y en la *Leyenda dorada*. Los otros tres que rodean al Niño añaden a la emotiva escena la delicadeza sensible de su música. Llegados a este punto, la solemne imagen de Cristo en Majestad rodeado de ángeles músicos se ha transformado en la tierna escena de Jesús acunado por las suaves armonías celestes.

Del siglo XIV e inicios del XV también se conservan numerosas representaciones natalicias realizadas en territorio italiano con elementos musicales. Estas se caracterizan por una narratividad aún mayor y por su mayor fidelidad al relato evangélico. Tanto el apócrifo del *Pseudo Mateo* (13,6) como la *Leyenda dorada*³⁵ mencionan los cantos de los ángeles asociándolos al Anuncio a los Pastores, quienes cumplen en estas obras un papel importante, puesto que en ellas se visualiza el episodio del Anuncio del ángel y el camino que los pastores recorren para adorar a Cristo neonato. Nico Staiti ha interpretado el viaje de estos humildes pastores como el itinerario espiritual de la humanidad que se prepara para reconocer en Jesús al Salvador³⁶ y ha observado en estas imágenes la influencia de la orden franciscana.³⁷

Un excelente ejemplo es la Natividad del *Políptico de san Pancracio* realizado por Bernardo Daddi (1335-1340, Galleria degli Uffizi, Florencia) (ilustración 4). En ella, los ángeles músicos que entonan sus melodías sobre el portal funcionan como nexo de unión entre la Sagrada Familia y el pastor anunciado en el monte. Este sostiene una gaita que lo identifica como tal y que ha sido interpretada por Nico Staiti como el estado pecador del género humano antes de la venida de Cristo.³⁸ El contraste entre la fragilidad del pequeño Jesús y el carácter áulico de la música celeste bien podría remitir a la doble naturaleza, humana y divina, de Cristo tal y como aparece en la *Leyenda dorada*.

San Jerónimo, en el libro segundo *Sobre la Trinidad* dice: «Pare una virgen, y la criatura que trae al mundo es 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*, cap. XIV).³⁹



3. Maestro del altar Ortenberg *Natividad*, detalle del *Altar Ortenberg*, c. 1410-1420, pintura sobre tabla, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.

35. VORÁGINE, S. DE LA, *La leyenda...*, cap. VI, 2, pág. 56.

36. STAITI, N., *Angeli e pastori. L'immagine musicale della Natività e le musiche pastorali natalizie*. Bologna: UT Orpheus, 1997, pág. 40.

37. *Ibidem*, págs. 55-56.

38. *Ibidem*, pág. 42.

39. VORÁGINE, S. DE LA, *La leyenda...*, pág. 96.

4. Bernardo Daddi
Natividad,
detalle del
Políptico de san Pancracio,
1335-1340,
temple y dorado
sobre tabla,
Galleria degli
Uffizi, Florencia.



MÚSICA ANGÉLICA EN LA IMAGEN CONCEPTUAL MARIANA BAJOMEDIEVAL Y RENACENTISTA

No obstante, la representación donde aparecen con mayor frecuencia las angélicas armonías es, sin duda, la imagen conceptual de la Virgen con el Niño. La existencia de una tradición tanto literaria como gráfica que incluía la participación de la música del cielo en la narración evangélica favoreció que se incluyeran también representaciones de ángeles músicos en los diferentes tipos conceptuales marianos durante la Baja Edad Media. El sistema *Iconclass* ordena esta amalgama de imágenes 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. También es cierto que la música de los ángeles parece evocar ciertos episodios de su vida como son la Natividad, la Asunción y la posterior Coronación, ya que muchas veces María aparece coronada y/o entronizada como Reina de los Cielos, rodeada de su séquito celeste.

En las imágenes de la Virgen con el Niño destaca la importancia que adquieren los instrumentos de sonoridad suave e íntima o «música baja».⁴⁰ La tendencia se acentúa en ciertas áreas culturales como la Corona de Aragón, siendo un excelente ejemplo la *Virgen de los Ángeles* de Pere Serra⁴¹ (ilustración 5). M.^a Carmen Rodríguez Suso ha visto en estas representaciones una llamada a la armonía y al orden social, así como un intento de domesticar la agresividad colectiva⁴² en una sociedad donde la violencia del antiguo sistema feudal es sustituida por una serie de expresiones de aparato que darán lugar al ritual cortés. Esta idea resulta especialmente evidente en el tipo iconográfico de la Virgen de la Humildad, en el que María, la más excelente de las mujeres, se sienta modestamente en el suelo para atender al pequeño Jesús. Así ocurre, por ejemplo, en la *Virgen de la Humildad* de Rafael Destorrens (c. 1430, Museu Diocesà, Barcelona), donde la madre de Dios se sienta a los pies de su trono haciendo honor a su modestia, virtud que alabó en ella san Bernardo sobre todas las demás.⁴³

En ocasiones, algunos tipos marianos se entremezclan y dan lugar a figuraciones de más difícil clasificación. Un caso excepcional es la cimera del *Retablo del Centenar de la Ploma* de Marçal de Sas (c. 1420, Victoria & Albert Museum, Londres) (ilustración 6). 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 a su vez puede evocar el nacimiento de Jesús⁴⁴ y/o la Huida a Egipto de la Sagrada Familia.⁴⁵ El tipo de la *Maria lactans* tiene la capacidad adicional de subrayar la naturaleza humana de Cristo,⁴⁶ mientras que los ángeles y su música visualizarían su carácter divino. Incluso aparece la paloma del Espíritu Santo sobre el asiento, tal vez rememorando el episodio de la Anunciación y el misterio de la Encarnación. En esta imagen sintética, evocación de multitud de episodios narrativos y conceptos teológicos, se dan cita las dos facetas de la música angélica que hemos visto hasta ahora. A la derecha aparecen los cantos angélicos propios del evangelio; a la izquierda suenan

40. En la Edad Media los instrumentos solían clasificarse por su volumen sonoro y su funcionalidad, distinguiendo entre los de «música baja», caracterizados por su sonoridad suave y su idoneidad para interiores, y los de música «música alta», de gran potencia e ideales para su uso en el exterior. Véase BOWLES, E., *La pratique musicale au Moyen Âge*. Paris: Minkoff & Lattès, 1983, pág. 17. Esta clasificación dista mucho de la actual, donde los instrumentos se clasifican según las características físicas por las que son capaces de producir sonido, distinguiéndose entre cordófonos –sonido producido por la vibración de las cuerdas–, aerófonos –por la vibración del aire en el interior de uno o varios tubos–, membranófonos –por la vibración de una membrana tensada– e idiófonos –por la vibración del propio objeto al ser golpeado.

41. Se trata de la tabla central de un retablo destinado a la catedral de Tortosa, hoy perdido; Pere Serra, *Virgen de los Ángeles*, c. 1385, temple y dorado sobre tabla, 195,8 × 131. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

42. RODRÍGUEZ SUSO, M.C., «Un ejemplo de iconografía musical: *Maria lactans* y los ángeles en la Cataluña bajomedieval», *Musiker. Cuadernos de Música*, 4, 1988, págs. 7-34, en concreto pág. 29.

43. Véase BERNARDO DE CLARAVAL, *Sermones de Tempore. De laudibus Virginis Matris* 1, 5; P.L. LXXXIII, 59.

44. En los evangelios apócrifos María suele aparecer como nodriza de su hijo justo después del alumbramiento (*Protoevangelio de Santiago* 19, 2; *Evangelio del Pseudo Mateo* 13,3; *Evangelio Árabe de la Infancia* 3,1; *Evangelio Armenio de la Infancia* 60, 2). También es de destacar la aparición del asunto del amamantamiento en la *Meditationes Vitae Christi* (cap. X), obra de espíritu franciscano escrita hacia 1300; véase BLAYA ESTRADA, N., «La Virgen de la Humildad. Origen y significado», *Ars Longa*, 6, 1995, págs. 163-171, en concreto págs. 167-168.

45. RODRÍGUEZ SUSO, M.C., «Un ejemplo de iconografía musical...», pág. 18. BLAYA ESTRADA, N., «La Virgen de la...», pág. 169; TRENS, M., *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus-Ultra, 1947, págs. 447-448 (citado en RODRÍGUEZ SUSO, M.C., «Un ejemplo de iconografía musical...», pág. 18).

46. M.^a Carmen Rodríguez Suso observa en estas imágenes una incitación a considerar «los aspectos humanos del misterio de la Encarnación»; RODRÍGUEZ SUSO, M.C., «Un ejemplo de iconografía musical...», pág. 20.

5. Pere Serra
*Virgen de los
Ángeles*, c. 1385,
temple y dorado
sobre tabla,
195,8 × 131 cm.
Museu Nacional
d'Art de
Catalunya,
Barcelona.



aerófonos de gran potencia sonora⁴⁷ que exaltan a Cristo y a su madre como reyes de los cielos. La imagen mariana con ángeles músicos invita a la armonía sobre la tierra y a prepararse para el cántico nuevo que, al final de los tiempos, se entonará en la Jerusalén del cielo.

47. Se trata de chirimías.



6. Marçal de Sas
*Virgen con
 el Niño, detalle
 del Retablo del
 Centenar de la
 Ploma, c. 1420,*
 temple y dorado
 sobre tabla,
 Victoria & Albert
 Museum,
 Londres.

Durante el Renacimiento, la imagen conceptual de la Virgen con el Niño y ángeles músicos continúa en todo su vigor, aunque adquiriendo nuevos matices. En el arte renacentista, el contraste entre las celestes armonías y la frágil humanidad del Niño se acentúa al quedar este completamente desnudo y exponerse su sexo. En este momento surgen nuevos tipos y variantes iconográficas que construyen un nuevo discurso visual en torno a las antiguas ideas salvíficas. Destaca especialmente la llamada *sacra conversazione*, nacida en el norte de la península Itálica. En ella, debido a 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. La mayoría son cordófonos que revisten de una especial importancia simbólica como la *lira da braccio*, instrumento noble de resonancias clásicas, órficas y davídicas,⁴⁸ y sobre todo el laúd, instrumento

48. POWERS, K., «The lira da braccio in the Angel's hands in Italian Renaissance Madonna Enthroned Paintings», *Music in Art. International Journal for Music Iconography*, 1-2, 2001, págs. 21-29, en concreto págs. 24-25.

7. Bartolomeo Montagna
Virgen con el Niño entronizada entre los santos Andrés, Mónica, Úrsula y Segismundo, 1498, óleo sobre lienzo, 410 × 260 cm. Pinacoteca di Brera, Milán.



–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.⁵² Por ello, en muchas 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 ocurre en la mencionada obra de Bartolomeo 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.⁵³

Junto a la *sacra conversazione* se cultivó otra variante conceptual muy interesante, surgida igualmente en el norte de la península Itálica. En ella también se suele incluir la música angélica, aunque este aspecto no parece haber suscitado mucho interés entre los historiadores e historiadoras del arte. Se trata de imágenes devocionales de dimensiones mucho más redu-

polifónico igualmente apreciado.⁴⁹ 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.⁵⁰ Powers los asocia especialmente a las *laude*, canciones 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.⁵¹

Un buen ejemplo en el que pueden observarse ambos instrumentos es la *Virgen con el Niño entronizada entre los santos Andrés, Mónica, Úrsula y Segismundo*, de Bartolomeo Montagna (1498, Pinacoteca di Brera, Milán) (ilustración 7). 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

49. POWERS, K., «Music-making angels in Italian Renaissance painting: symbolism and reality», *Music in Art: International Journal for Music Iconography*, 1-2, 2004, págs. 52-63, en concreto pág. 59.

50. POWERS, K., «The lira da braccio», pág. 25.

51. POWERS, K., «Music-making angels...», pág. 59.

52. Sobre los ángeles músicos como mediadores entre la armonía divina y la naturaleza creada, véase BUSSAGLI, M., *Storia degli angeli: Racconto di immagini e di idee*. Milán: Tascabili Bompiani, 2003, págs. 276-277.

53. POWERS, K., «The lira da braccio...», págs. 26-27.

cidas en las que se representa a la Virgen de medio cuerpo sosteniendo al Niño desnudo 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 de coral, el libro cerrado del destino, el jilguero de pecho encarnado o los frutos que identifican a María como la nueva Eva que redime el pecado original; objetos todos ellos que prefiguran la Pasión de Cristo.⁵⁴ 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.⁵⁵ 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 Resurrección, y como sacrificio eucarístico en la misa.⁵⁶ La Virgen acepta y comparte el destino de su hijo, afirmándose de este modo como corredentora.⁵⁷ 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. ¿Qué sentido tendría, pues, incluir la música de los ángeles en una imagen tan descorazonadora? Tal vez la respuesta se halle en la *Virgen de la Pasión* de Carlo Crivelli (c. 1460, Museo di Castelvecchio, Verona) (ilustración 8). Esta obra se halla repleta de elementos que remiten al futuro sacrificio de Cristo,⁵⁸ entre ellos los *arma Christi* portados por ángeles anápteros. La Virgen mira a su hijito, consciente de su destino. 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, pudiendo adivinarse su sexo bajo el vestido. Cristo se somete al orden humano con todas sus miserias y dolores; solo así será capaz de redimir a la humanidad en el sacrificio. El Niño vuelve sus ojos hacia lo alto, donde 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. Todo parece indicar que la actividad de estos ángeles alude a la música como un elemento más de la ceremonia litúrgica donde tiene lugar la Eucaristía. Sin embargo, es posible que su presencia obedezca a cuestiones teológicas más profundas. Si hacemos caso a la interpretación de la *Leyenda dorada*, la música angélica que sonó en el nacimiento de Jesús es expresión de su grandeza divina,⁵⁹ gracias a la cual puede procurar a la humanidad su salvación. Es posible que aquí los ángeles músicos evoquen el cántico nuevo de los cristianos, redimidos por el sacrificio crístico, tal y como señalaba san Agustín. 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:

54. GENTILI, A., *Giovanni Bellini*. Florencia: Giunti, 1998, pág. 25.

55. GOFFEN, R., *Giovanni Bellini*. New Haven-Londres: Yale University Press, 1989, pág. 24.

56. *Ibidem*, pág. 28.

57. *Ibidem*, pág. 34.

58. Sobre la columna de la flagelación aparece el gallo de la futura negación de san Pedro. Tras los sacros personajes, un muro se desmorona dejando ver los peores males de los hombres: la guerra y la muerte inminente, significada esta última por el buitre que se posa sobre un árbol seco.

59. VORÁGINE, S. DE LA, *La leyenda...*, cap. XIV, pág. 96.

8. Carlo Crivelli
*Virgen de la
Pasión*, c. 1460,
temple y dorado
sobre tabla,
71 × 48 cm.
Museo di
Castelvecchio,
Verona.



«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 dice: «Me levantaré de mañana». Pienso que advertís que se trata aquí de la resurrección del Señor [...]. El Señor

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; P.L. xxxvi, 671-672).⁶⁰

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 esta.⁶¹ 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.⁶² Sea cual sea el referente último de estas representaciones, la presencia de la música angélica resulta lógica en una imagen que, como esta, invita a meditar sobre el sacrificio crístico, el misterio de su doble naturaleza y la redención de la humanidad.

No puede negarse que, sobre estas imágenes, fluctúa un halo de tristeza. Pero igualmente es cierto que bajo ella se vislumbra la alegría por la esperanza de salvación. En algunas imágenes también se da un ulterior paso y no solo se prefigura el sacrificio y la muerte de Jesucristo, sino que también se incluyen las trompetas triunfales de su Resurrección, como ocurre en la *Virgen y el Niño rodeados por ocho ángeles* de Marco Zoppo (c. 1445, Musée du Louvre, París). 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 (c. 1500, iglesia del Redentore, Venecia), con dos ángeles tañedores de laúd simétricos que miran al cielo, mientras que el Niño se abandona lánguidamente al sueño, prefigurando su muerte.

El arte flamenco y alemán recoge este tema en torno a 1500, dotándolo de un tratamiento más amable y estableciendo una relación más estrecha entre los ángeles músicos y Cristo niño. Puede que una de las primeras representaciones sea la *Virgen con el Niño* del Maestro del retablo de Aquisgrán, datada hacia el 1480-1490 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, destacándose la presencia del canto acompañado con el órgano.

La *Virgen con ángeles músicos* flamenca, datada en 1490 y conservada en el Bode Museum de Berlín (ilustración 9), 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 ALLELUJA*» que remite al *incipit* de la conocida antifona mariana asociada 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

60. 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, págs. 1-27, en concreto págs. 5-6 (revista en formato digital, disponible en <http://studiaurea.com/article/view/v1-robledo/pdf>).

61. *Ibidem*, págs. 16-17.

62. POWERS, K., «Music-making angels...», pág. 59.

9. Anónimo flamenco
Virgen con el Niño y ángeles músicos, 1490,
temple sobre tabla,
Bode-Museum, Berlín.





con todas sus miserias humanas, 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 crística como a la celebración de la redención de la humanidad y a la exaltación de la Virgen como corredentora. No es de extrañar, pues, que también hallemos inscrito el *incipit* del *Regina coeli laetare* en una obra flamenca de cronología similar como es la *Virgen y el Niño con ángeles músicos* del llamado Maestro del Altar de san Bartolomé (c. 1485-1500, National Gallery, Londres) –aunque esta responda al tipo de Virgen de la Leche entronizada.

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 Oostanen y su taller. Pinturas como el *Tríptico de Pompeius Occo y su esposa Gerbrich Claesdr* (1515, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes) (ilustración 10) o la *Virgen con el Niño y los donantes Augustin von Teylingen y su esposa Josina van Egmont* (c. 1518, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Gemägalerie, Berlín) permiten aproximarse a su aspecto y función originales, ya que muchas de ellas nos han llegado mutiladas. Se trataba, en efecto, de trípticos. 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 donante presentados por sus santos protectores y acompañados por los restantes miembros de su familia. Los escudos heráldicos que suelen pender sobre ellos han permitido en ocasiones identificar a los comitentes. En muchas de estas obras destaca la presencia de un ángel tañedor de laúd que mira en dirección al espectador, probablemente una lejana reminiscencia de la armo-

10. Jacob Cornelisz van Oostanen *Tríptico de Pompeius Occo y su esposa Gerbrich Claesdr*, 1515, óleo sobre tabla, 107 × 132 cm. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes.

nía universal. Podría objetarse que, a estas alturas de la cronología, la relación del tema con la armonía universal ya se encontraba muy diluida y que con esta figura el autor bien podría referirse a otros aspectos musicales que ya han sido comentados, como el canto eclesiástico. Sin embargo, el hecho de que lo representado no sea la producción de sonido, sino el ajuste de las cuerdas, invita a plantearse el carácter conceptual de la imagen, que remitiría a todo un bagaje cultural de raíces pitagóricas más que a la realidad tangible de la música interpretada en la Iglesia oficial. Otro asunto diferente es si el autor de la pintura era consciente de todas estas implicaciones conceptuales o si decidió representar esta figura movido por la pura tradición visual.

CONCLUSIÓN

La relación entre música cósmica y salvación humana pervivió a lo largo del tiempo y del espacio, adquiriendo matices muy diversos. En el caso de la cultura cristiana, se observa una continuidad temática desde el momento en el que este concepto entra a formar parte de la figura de María, en contraste con las variaciones estilísticas que experimenta su representación. 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 literatura⁶³ y tratados⁶⁴ que, en muchos casos, recogían las antiguas ideas, reformulándolas según el pensamiento del momento.

En el Renacimiento, el discurso salvífico del cristianismo adquiere un aspecto que resulta a la vez universal y particular. La *sacra conversazione* y las imágenes de la Virgen con el Niño representada de medio cuerpo son imágenes que evocan la esperanza de la redención siguiendo una misma línea simbólica, aunque cumplen funciones sociales diferentes. De la *sacra conversazione* podría decirse que es la nueva imagen conceptual diagramática que visualiza el cosmos cristiano. 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. Por el contrario, la variante de la Virgen con el Niño pertenece a la esfera privada y se centra en la reflexión sobre los padecimientos humanos de Cristo y su madre como garantía de la salvación divina, de la que el comitente y su familia esperan ser partícipes algún día. La aparición de la música angélica refuerza ese sentido de redención y recuerda a los fieles el orden armónico del universo y la perfección del plan que Dios tiene reservado para la huma-

63. 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* (Paraíso, xxiii).

64. Por ejemplo, en el *De natura cantus ac miraculis vocis* de Herbenus Traiectensis, datado en 1496, se habla largamente del canto que los bienaventurados cantarán junto a los ángeles en el cielo tras el Juicio Final. En el proemio del libro 3 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 immortalibus ac infatigabilibus organis, a nobis autem mortalibus, caducis, corrüptibilibus, dum illis in caelestibus choris post huius vitae miserias adiungemur*».

nidad al final de los tiempos. En líneas generales, la imagen conceptual mariana con ángeles músicos del Renacimiento no dista mucho de la concepción musical de Hildegarda. Para ella, aquellos que hayan vivido en Cristo serán transmutados finalmente en la Jerusalén celestial, uniéndose a los coros de los ángeles en la suprema alabanza divina (*Liber divinorum operum* 1,4; P.L. CXCVII, 886). Una idea que queda expresada poéticamente en la conclusión de una de sus composiciones musicales:

Unde, o salvatrix,
que novum lumen
humano generi protulisti,
collige membra filii tui
ad celestem armoniam
(*Symphonia* 54, vv. 50-54)⁶⁵

65. «Por ello, ¡tú, Salvadora!, | que produjiste una nueva luz | para el género humano, | reúne a los miembros de tu Hijo | en la armonía celestial»: HILDEGARDA DE BINGEN, *Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales* [FLISFISCH, M.I. (ed.), introducción, comentarios y traducción]. Madrid: Trotta, 2003, pág. 293.

