

Emblemática y sonido. Retórica visual de la Música

Tesis doctoral presentada por Carmen Montiel Seguí Balaguer

Dirigida por:
Dr. Rafael García Mahíques
Dra. Elena Monzón Pertejo
Dra. Marta Vela González

Universitat de València, Departament d'Història de l'Art
Programa de Doctorado Historia del Arte (3130)

Valencia, julio de 2025



VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

EMBLEMÁTICA Y SONIDO
RETÓRICA VISUAL DE LA MÚSICA

Tesis doctoral presentada por Carmen Montiel Seguí Balaguer

Dirigida por
Dr. Rafael García Mahíques
Dra. Elena Monzón Pertejo
Dra. Marta Vela González

Universitat de València, Departament d'Història de l'Art
Programa de Doctorado Historia del Arte (3130)

Valencia, julio de 2025

A mi familia por su apoyo incondicional,
con especial reconocimiento
a mi madre Montiel, gran historiadora del arte.

«Las imágenes contienen luz,
en virtud de la cual el estudioso, el adiestrado y cultivado,
puede llegar a conocer la naturaleza de las cosas,
así como la naturaleza humana»
Rafael García Mahíques, *Iconología e Iconografía. La Historia del Arte como Historia Cultural*, p. 13.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS

SUMMARY 21

INTRODUCCIÓN. ASPECTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS 55

1. PRESENTACIÓN Y ESTRUCTURA DE LA TESIS 57

2. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO 63

2.1 Historia cultural de la visualidad de la Emblemática 63

2.2 Fundamentos de la visualidad de la Música 66

3. JUSTIFICACIÓN 71

3.1 Epistemología de los Estudios de la visualidad de la Música 71

3.2 Los Estudios de la visualidad de la Música en la Emblemática 72

3.2.1 La percepción del cuerpo del emblema 73

3.2.2 El primer giro visual 77

3.2.3 Los modos de ver la Emblemática 80

3.3 Los dos amaneceres de la Emblemática 81

3.4 Las cualidades expresivas y las cualidades significantes en la Emblemática y en el cartel publicitario decimonónico 84

3.5 El sustrato emblemático en los programas visuales de la música del siglo XX: el giro pictorial de la música 85

4. OBJETIVOS 91

5. METODOLOGÍA 99

5.1 Las fuentes musicales en los Estudios de la visualidad de la Música. La visualidad de la Emblemática 99

5.2 Propuesta de clasificación para la Emblemática con elementos musicales: Emblemática que trata sobre música y Emblemática musical 101

5.3 El desequilibrio entre las cualidades expresivas y las cualidades significantes en la Historia cultural de la visualidad de la Emblemática 103

5.4 Propuesta terminológica: «icnografía musical» 106

5.5 Adaptación del método iconográfico-iconológico para el análisis de la fuente musical visual 113

5.5.1 Propuesta de clasificación para los programas icónico-musicales, programas pictórico-musicales y fuentes musicales con imagen gráfica 113

5.5.2 Proceso analítico y sintético para la interpretación de la fuente musical visual 120

5.6 Breve aproximación a la organografía musical y a la iconografía musical como disciplinas de estudio 143

5.7 El enfoque metodológico para los programas pictórico-musicales o los programas visuales que tratan sobre música. 151

5.7.1 Precisión terminológica: la iconología musical 151

5.7.2 Organología musical: el análisis organográfico y el análisis organológico musical como parte del método iconográfico-iconológico 153

5.7.3 El análisis organográfico y el análisis organológico en los programas visuales que tratan sobre música 155

5.7.4 Análisis formal: análisis experimental y estilístico del instrumento musical 158

5.7.5 El enfoque metodológico organográfico musical. Los tipos organográficos musicales 160

5.7.6 El enfoque metodológico organológico musical 167

6. ESTADO DE LA CUESTIÓN 175

PRIMERA PARTE

LAS VÍAS DE CREACIÓN DE LA VISUALIDAD DE LA MÚSICA

1. INTRODUCIÓN 199

2. LA FUSIÓN DE LAS ARTES: IMAGEN, PALABRA, COLOR Y GRAFÍA MUSICAL 203

2.1 Los orígenes del texto musical occidental 203

2.1.1 Los neumas-acentos adiastemáticos en la visualidad como recurso mnemotécnico 203

2.2 El arte de la memoria en la visualidad de la Música 214

2.2.1 Los *Enchiriadis* 214

2.2.2 Los orígenes del pentagrama musical y la mano guidoniana 227

2.3 Arquitectura musical gótica 234

2.3.1 La escuela de Notre Dame de París 234

2.3.2 Franco de Colonia y Petrus de Cruce 242

2.4 Retórica visual de la música a través del color 245

2.4.1 El *Ars nova* 245

2.4.2 El *Roman de Fauvel* 248

2.5 El *Ars subtilior* 257

2.5.1 *Belle, bone, sage* de Baude Cordier 264

2.5.2 *En la maison Dedalus* 267

2.5.3 *La harpe de melodie* 269

2.5.4 *Tout par compas suy composé* de Baude Cordier 289

2.6 La notación mensural blanca 295

2.6.1 La visualidad de la música entre el manuscrito y la imprenta 301

2.6.1.1 *Honi soit qui mal y pensé* para el conde de Arundel 302

2.6.1.2 *Ecce quam bonum* 305

2.6.1.3 *Musarum sioniarum* de Michael Praetorius 312

2.6.1.4 El estilo *beeldmotet* 326

2.6.1.5 Los cánones emblemáticos en torno a la Roma postridentina 335

2.6.1.5.1 *Sacrarum varii styli cantionum* de Fernando de las Infantas 336

2.6.1.5.2 *Sancta Maria Mater Dei* de Pedro Cerone 342

2.7 Nuevo paradigma sociocultural en el siglo XX 359

2.7.1 Retórica visual de la Música en la crisis de la tonalidad 361

2.7.2 El giro pictorial de la música y las icnografías musicales 368

2.7.3 Indicaciones para los intérpretes y nuevas grafías de notación 371

SEGUNDA PARTE

ESTUDIOS DE LA VISUALIDAD DE LA MÚSICA

1. INTRODUCCIÓN 391

PROGRAMAS VISUALES PICTÓRICO-MUSICALES REPRESENTADOS SOBRE TELA

2. *DESCANSO DURANTE LA HUIDA A EGIPTO* DE MICHELANGELO MERESI DA CARAVAGGIO 395

2.1 Acerca del *Descanso* 395

2.2 La Alegoría implícita 400

2.3 El ángel músico de la Memoria. Un *leitmotiv* musico-visual-retórico en un tipo organográfico 419

2.4 La triádica disposición de la Música 425

3. LOS LIENZOS-BOCAPORTE DEL ÓRGANO MAYOR Y MENOR DE LA CATEDRAL DE VALENCIA 431

3.1 Breve aproximación a la Historia cultural de los órganos históricos de la catedral de Valencia 431

3.2 El silencio de los lienzos 440

3.3 Los lienzos-bocaporte de los órganos de la catedral de Valencia 453

3.3.1 La *Tota pulchra* del órgano mayor 453

3.3.2 *Santa Cecilia* intérprete en el órgano menor 456

3.4 El programa visual de los órganos históricos de la catedral de Valencia antes de su desmontaje tras la Guerra Civil 462

PROGRAMAS VISUALES QUE TRATAN SOBRE MÚSICA REPRESENTADOS SOBRE PIEDRA

4. MARÍA «PUERTA DEL CIELO» CON ÁNGELES MÚSICOS EN EL TÍMPANO DE LA PUERTA DE LOS APÓSTOLES DE LA CATEDRAL DE VALENCIA 471

4.1 Inicios históricos de la catedral de Valencia 471

4.2 Arquitectura sagrada a imagen de Dios 474

4.3 La puerta de los apóstoles de la catedral de Valencia 476

4.4 Los ángeles músicos de la puerta de los apóstoles de la catedral de Valencia. Enfoque metodológico organográfico y organológico musical 489

4.4.1 Los tipos organográficos musicales de los ángeles del tímpano de la puerta de los apóstoles de Valencia 490

4.4.2 Enfoque organológico musical de los ángeles sonadores de la puerta de los apóstoles de la catedral de Valencia 495

4.5 Apuntes sobre Virtudes y Vicios en la puerta de los apóstoles 500

PROGRAMAS VISUALES PICTÓRICO-MUSICALES REPRESENTADOS SOBRE PAPEL

5. EL EMBLEMA MUSICAL DE LA *VANITAS* EN EL TRATADO INSTRUMENTAL DE LUIS VENEGAS DE HENESTROSA 509

5.1 El emblema musical de Venegas de Henestrosa y la Emblemática 509

5.2 Breve aproximación a la *vanitas* en la visualidad artística 511

5.3 El emblema musical de la *vanitas* de Luis Venegas de Henestrosa 516

5.4 Nuevos datos sobre la genealogía de Luis Venegas de Henestrosa y su relación con el cardenal Juan Pardo Tavera 529

6. *MUSURGIA UNIVERSALIS* DE ATHANASIUS KIRCHER 533

6.1 Sobre Leopoldo Guillermo Archiduque de Austria 533

6.2 *Musurgia universalis* 535

6.3 La tradición hermética del humanismo 537

6.4 El frontispicio de *Musurgia universalis* 544

7. *LA TENTACIÓN DE SAN ANTONIO* DE HENRI RIVIÈRE EN LE CHAT NOIR 556

7.1 Retórica visual de la vida moderna 556

7.2 *La tentación de san Antonio* de Henri Rivière en Le Chat Noir 560

7.3 El álbum ilustrado de *La tentación de san Antonio* de Henri Rivière como ejemplo de sustrato emblemático 563

PROGRAMAS ICÓNICO-MUSICALES, PROGRAMAS PICTÓRICO-MUSICALES O ICNOGRAFÍAS MUSICALES REPRESENTADOS SOBRE PAPEL

8. LA ICONICIDAD DE *REFRAIN* DE KARLHEINZ STOCKHAUSEN 583

8.1 Sobre la obra 583

8.2 Singularidades musicales en *Refrain* 584

8.3 La interacción de la música con los movimientos artísticos de vanguardia 588

8.4 El tema de encuadre en la icnografía musical *Agnus Dei* de George Crumb 605

9. EL NEOPLASTICISMO DE SYLVANO BUSSOTTI Y DE EARLE BROWN 613

9.1 *La Passion selon Sade* 613

9.2 *December 1952* 620

10. ARQUITECTURAS EFÍMERAS EN *ATMOSPHÈRES* DE GYÖRGY LIGETI 627

10.1 Construcción y deconstrucción de la música notada en los nuevos paisajes *imago*-sonoros de la música 627

10.2 Sobre la obra y su procedimiento técnico 634

10.3 La técnica del color del movimiento de las masas o *Bewegungsfarbe* 641

10.4 Otras manifestaciones de arquitecturas efímeras musicales: Iannis Xenakis y Morton Feldman 645

CONCLUSIONES 653

CONCLUSIONS 685

GLOSARIO TERMINOLÓGICO 717

BIBLIOGRAFÍA: PRECISIÓN PRELIMINAR 721

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA 722

ARCHIVOS, BIBLIOTECAS, FUNDACIONES, INSTITUCIONES, MUSEOS Y REPOSITORIOS 769

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis doctoral ha sido realizada gracias a la obtención del contrato predoctoral de la Generalitat Valencia CIACIF. Desde los inicios del desarrollo de esta, diversas personas han formado parte de este largo camino. Agradezco a mis directores de tesis el trabajo y compromiso puesto en este proyecto, al Dr. Rafael García Mahíques, a la Dra. Elena Monzón, y a la Dra. Marta Vela González. Quiero expresar mi gratitud por la confianza depositada en mi trabajo y la libertad que me han dado para que este tuviese personalidad propia con sus apreciaciones y correcciones.

Así mismo, valoro profundamente el apoyo de todos mis compañeros de APES. Estudis de Cultura Visual, así como el de los miembros del Departament d'Història de l'Art. Por otro lado, extiendo mi agradecimiento a la Dr. Nicoletta Guidobaldi por acoger mi estancia internacional predoctoral en Alma Mater Studiorum, Universidad de Bolonia, por atenderme con tanta generosidad y facilitarme la estadía en tan relevante institución.

SUMMARY

SUMMARY

This doctoral thesis studies the relationships between music and image formulated in a single visual programme, taking as a constitutive point of reference the Emblematics surrounding the art of sound. The study arises from the realisation that Emblematics remained valid at certain historical moments, appearing in specific manifestations of the visuality of music. Emblematics are the force that drives the narrative, understood in this thesis to mean a cultural phenomenon that modified aspects linked to human thought processes and habits of social relationships, and which, on the wings of progress in a scenario of paradigmatic changes, its formal patterns maintained continuity as a cultural prodigy of strategic representation that used interdisciplinarity as the greatest tool of verbal-visual communication capable of transmitting knowledge and values, as well as an essential instrument for success. The conjunction of various arts in one single visual programme, united by rhetoric in achieving a common meaning, defined Emblematics as an excellent conductor of the culture of persuasion. Emblematics, which have been committed to diverse themes since they arose, soon found an ally in music for their purposes that could be seen from two well-defined perspectives. On the one hand, Emblematics were established that contained a graphic image representing musical content; and on the other, they were capable of altering the tripartite formula that characterised the Emblematics, transforming them into a quadripartite one after introducing music's very own code: the notational graphic sign. The Emblematics around the art of sound are an example of the survival of the emblematic dream, of how a formal, significant construct that made an image idiosyncratic survived against all odds, facing an apparent demise at the dawn of the Enlightenment, when Emblematics were replaced by other pathways. So, the purpose of this doctoral thesis is to recognise, understand and analyse the scope of the emblematic formal layout (emblematic substract) in the most significant moments of this manifestation in the visuality of music. This defines one general goal pursued by this doctoral thesis, which is to demonstrate the status of Emblematics as one of the great contributions to Cultural History.

The thesis revolves around three clearly differentiated blocks. Firstly, there is an introduction dealing with theoretical and methodological aspects. This section initially gives an overview of the cultural history of the visuality of Emblematics and the definition of the foundations of the visuality of music. This appreciation, by which music is understood to be a manifestation that is not only audible but also visual, leads to the proposal for the beginning

of Studies on the Visuality of Music. These studies are formulated, as explained in the justification section, using a broad perspective that takes into account the ontological principles of Cultural Studies and by applying the iconographic-iconological method used by Art History to analyse images. Regarding this latter matter, this introductory section presents an adaptation of the method to the sphere of music, as well as applying an organographic and organological analysis within the phases of the method. In addition, appropriate terminology is given to systematise and streamline the analysis of musical sources. This justification also addresses general issues surrounding Studies on the Visuality of Music in Emblematics and its two most representative dawns, as well as the important matter concerning the expressive and signifying qualities in manifestations of the visuality of music before and after what has been identified as the pictorial turn in music.

The second part or the central block covers the different ways of creating the visuality of music. These define the decisive moments when this manifestation was directly related with Emblematics, which is why it covers a timeline from the 9th to the 17th century, justifiably followed by the 20th century.

Thirdly, various studies on the visuality of music are presented, directly linked to everything presented in the previous sections. Here, the proposed method is applied, along with its adaptations, with the focus related to organological science and the definitions of the concepts provided. The studies are arranged based on an organisational criterion according to the medium of the oeuvre.

Next, some conclusions reflect on the goals outlined at the beginning of the thesis, considering the results found and suggesting possible future lines of research.
Finally, the thesis concludes with a glossary of terms created by the author, which includes the specific vocabulary related to the art of sound used throughout the discussion in this study.

The study is accompanied by a comprehensive list of sources and critical bibliography, encompassing all works cited in the paper, whether consulted in physical or digital form. Furthermore, a detailed inventory of archives, libraries, foundations, institutions, museums, and repositories is provided, from which both textual and visual materials were sourced for the development of the thesis.

At the beginning, in the Introduction, this doctoral thesis demonstrates how Emblematics have become a sociocultural phenomenon, revolutionising the standards of communicative representation by providing a very unique formal construction in the visual programme, based mainly on a three-part body made up of a hermetic aura that lends it

character. It was transmitted based on the persuasion of different arts united by rhetoric, sharing a common space and signifying the same message.

This structure has been perpetuated at different historical moments, as stressed during the discursive development of this thesis. Emblematics covered different themes. As has been seen, this involved welcoming music as one of the main tools for cultural communication, a transmitter of knowledge and values based on interdisciplinarity as a discourse *par excellence* inherited from the Greek past.

Emblematics, which owed their existence to the paradigm shift that came about with the revolutionary printing press, rearranged the patterns of modern thought, proposing new ways of interpreting and processing information, while also seeking an iconic and cultural codification of what is represented in them. To sum up, the magician of rhetorical persuasion was dressed up in a peculiar *corpus*, a formula based on visual strategies of spatial layout that used an image with a motto and an explanatory epigram alongside an image to serve as one of the greatest cultural tools ever seen up to that time. This is because human cognition was able to store this formal arrangement in its cultural memory, recognising it as a strategy for representation, using prodigious visual audacity to perpetuate it at key moments in time. When a paradigm shift occurred again coupled with a revolution in the forms of communication and consumption thanks to advances in printing and stamping techniques, focusing its discourse on the prominence of visuals, and argumentation strategies once again influenced the rhetoric of mass persuasion, that was when the spirit of Emblematics was revived again. Hence, we are dealing with the second rebirth of one of the main players in the culture of persuasion, recognised in the forms of advertising that emerged from the new bourgeoisie in the 19th century. It can be deduced from the above that, after its apparent death from exhaustion in the 18th century, Alciato's brainchild Emblematics had in fact survived in human memory with the cunning of a creative force conjured up under a powerful reformulation. One can therefore identify two dawns of Emblematics in which they achieved representational hegemony as the greatest tool of verbal-visual communication; two great drives that emerged at two different historical times in which visuals triumphed: on the one hand, the drive that emerged from technical advances in printing books in the mid-15th century; and on the other, the one that began around the mid-19th century with mass society's desire for consumption. In doing so, the *picture-motto-epigram* identified as the emblematic formal layout transitioned to an image-slogan-informative text. With all of these matters in mind, Emblematics can be considered one of the greatest legacies from the History of Art to the History of Humanity.

The perception of the structure of Emblematics became a visual habit and affected the patterns and customs of humanistic social gatherings, powerfully interfering with a defined structure that concealed an educational and moral message. Hence, Emblematics were created to be seen and looked at, and were part of an everyday activity of cultural encounters. That paradigm shift thanks to Gutenberg's invention, which prioritised vision and visuality, initiated an early era based in a certain way on a pattern of consumption around knowledge propelled by the incipient technology of progress via the printing press, attesting to what has been identified in this doctoral thesis as an early visual turn.

Emblematics appeared as a sociocultural prodigy conditioning humanist intellectual life, such that one can talk of a Cultural History of the Visuality of Emblematics. Nevertheless, music *per se* provides a consolidated discourse in relation to Emblematics as one of the examples that make it a paradigmatic expression perpetuated over time. Indeed, the emblematic formal layout in musical communicative structures has continued even into postmodernity. In other words, Emblematics in relation to the art of sound is an example of the survival of the emblematic dream, of the phenomenon of the triadic formal pattern (quadripartite for the musical sphere itself) and all that this implies.

As shown in the chapter «The ways of creating the visuality of music», music through its representation in the emblems of Alciato emerged naturally in visual programmes interacting in a common place with the different accompanying arts. The ways of inhabiting music in emblematic literature, and in art in general, are antagonistic to those of its own constitutive auditory nature because it adopts the representation systems of the graphic image, thereby influencing the fact that music is also expressed as a visual manifestation. In short, the image of music is used in books of emblematic literature via graphic representations of musical instruments. For example, Alciato chose a Renaissance lute to allegorise the politics of good government, assuming a manifestation of the visuality of music. In this sense, the foundations of the visuality of music are defined as a distinct field of research, which is why an initiation in the Studies on the Visuality of Music is being proposed. The visuality of music is the visual manifestation of the art of sound, which can be interpreted through Cultural history.

In this initial part of the thesis, the topic of vision and visuality is covered. Vision is different from visuality, since the latter implies a cultural construction, an interpretation that can be revealed by applying a concrete, well-founded and consolidated method. Visual music also acts as a producer of cultural meaning, and it is capable of conveying its own message through its own codes. Hence, this section demonstrates that Studies on the Visuality of

Music can be based partly on Cultural Studies after analysing the latter's epistemological bases and the foundational studies embodying their main ideals. In short, the basis put forward is the relevant interest brought about by the experience and vision of the human being confronted with the oeuvre, both from the perspective of the creator and the viewer; that is, taking into account the social context of the object being studied. In this way, a perspective opens up that leaves aside the designation of the object of study as a «musical artistic image», preferably referring to it as a «musical source», detaching the object from any aesthetic intentionality as a hegemonic value in order to carry out an interpretive analysis. In fact, Emblematics first appeared with a propaedeutic and not an aesthetic intention.

Thus, Studies on the Visuality of Music can encompass all types of musical sources, not just historical ones. Not only is the manifestation of sound art considered to have an artistic quality, but also that which is a document, vestige or trace, the sole requirement being that the understanding of it can be guided by virtue of Cultural History. This conceptualisation is found in an infographic summarising the lines of interaction between Studies on the Visuality of Music and other disciplines, as well as their explicit contributions. In the Methodology, contained in the Introduction, the methodology of iconographic and iconological analysis used by the History of Art is adapted in order to analyse images while showing the methodological scope through Studies the on Visuality of Music. As a result of this adaptation, musical sources have been classified into different types, concluding with the following: iconic-musical visual programmes; pictorial-musical visual programmes; visual programmes dealing with music; pre-emblems; musical sources with graphic images; emblematic formal layouts; emblems dealing with music; and musical emblems. The basic principles are essentially summarised in the first three in that list.

By using concrete examples, an analytical-synthetic process is carried out to interpret the musical source. An explanatory table with a summary of said procedure is included. Using the typology of two musical sources with a graphic image, *Quel fronte signorille in paradise* by Guillaume Dufay and the motet *Garrit gallus - In nova fert*, attributed to Philippe de Vitry from the *Roman de Fauvel*, an adaptation is shown based on the different points: firstly, there is a synthetic analysis to identify the creator and the work, and the place in time and geographically; followed by an experimental analysis, which deals with the materials of the document or medium, and the technical procedure; and finally, a musical stylistic analysis covers questions about musical style through its musical code, textual musical peculiarities, and expressive qualities. The formal peculiarities extract musical formal particularities that modernise the artistic code by means of the manifestation of minimal cells of the notational

symbol that affect the structure. With the use of colour notation in the tenor in the *Roman de Fauvel* (that is, isorhythmic patterns structured via the *color* and the *talea*), the notational models are rhetorically transgressed, announcing aspects that confer modernity on the music of the motet that stylistically shifts from the *Ars vetus* to the *Ars nova*.

It has been necessary to incorporate extramusical factors to adapt the method to these types of sources. These are graphic elements that do not belong to the sphere of musical notation but which are displayed in the visual programme. The drawing of a remora hanging from the capital letter Q is specified in Dufay's work as the extra-musical factor. Thus, one extramusical factor is the iconic play with the *rebus* that contains the name of the composer.

As regards expressive qualities (that is, those that act as a bridge between this phase and the next, and communicate form with meaning), since this is an analysis of graphic symbols, we can talk of compositional musical resources as musical gestures or expressions. In this way, a distinction is made between a musical gesture and an iconic musical gesture. To wit, on the one hand the former concerns the structural operations of the music which at specific points in the work break the linearity of the discourse and distinguish the declamation. On the other, the iconic musical gesture is thus based on mimesis; in other words, it uses form to imitate what is being represented, and it is thus a verbal-musical-visual rhetorical resource. Hence, gestures in general are made up of a formal structure; in other words, they are formally contained in the body of the music, inscribed within it, dressed up in its graphic symbol, so that they belong not only to the field of audible and sensory perception, but also to the sphere of visuality. That said, it should be noted that the different types of gestures can be ascribed to specific historical and cultural periods and manifested in a specific style; and, above all and significantly, one should note that gestures are culturally codified, hence their survival over time. By virtue of these arguments, examples from specific periods have been given, such as the lamenting bass or Monteverdi's madrigals, and precisely a reflection is made on *Piangn'e e sospira* from *Book 4* of *Madrigals*.

Addressing the expressive and signifying qualities in the phase approximating the significance of the oeuvre, when dealing with the type of musical sources with graphic images, an iconographic-iconological analysis cannot be used since the plane does not contemplate a graphic image *per se* that is predominantly established within the visual programme discourse. However, a possible two-way split in the analysis could establish subjects and types via the themes presented in the literature that played a part in the musical work (if there were any). This leaves open the possibility that future studies may develop this

question. Lastly, stemming from the examples given, the relationship is addressed between the work and its context, and with the conceptual and imaginary sphere.

In the Methodology section on musical iconology, before going into more methodological matters, according to what has been studied it is suggested that there is a type of manifestation of the visuality of music around visual programmes dealing with music or making use of it to arrange the content, generally formulated upon a physical medium, whether it be a canvas, paper, on a wall, etc. The main difference with the other sources categorised in this study is the type of discourse that characterises the visual programmes. In iconic-musical programmes, pictorial-musical programmes or musical sources with graphic images, they are generally constructed with a verbal-visual-musical discourse in terms of their denotative part. Therefore, the same visual programme displays the three codes that identify each art: the textual or verbal one; the graphic image one; and the musical symbol or musical notation one. Thus, in visual programmes dealing with music or making use of it in the *dispositio*, the construction of its visual programme affects the visual denotation in relation to the image of its components (verbal-visual if it includes text). As a result, although music is implicit in the development of the formal and intrinsic content, it is commonly expressed through the domains of the graphic image with no intervention from the notational code that characterises the art of sound. Both the visual programmes dealing with music and the pictorial-musical visual programmes are heavily influenced by the domain of the graphic image. Since these are two manifestations of the visuality of music that do not differ much in terms of their formal nature, they can be worked on using a similar method. Visual programmes dealing with music are nearly always organographic; that is, they represent musical instruments. Therefore, they are differentiated from pictorial-musical programmes characterised by the denotative notation, which in addition may contain the representation of musical instruments since this quality does not alter their (verbal)-visual-musical nature.
As has been made clear, the use of the Panofskian method to analyse the visual programmes of music is quite accepted, as explained in the section on the terminological precision of «musical iconology». However, mention is not always made of this use in said studies, since it is usually referred to by the name of «musical iconography». This is because iconography and iconology are often used as synonyms in the scientific community. For this reason, more terminological precision is recommended in musical iconology when referring to the use of the iconographic-iconological method. A conjunction of disciplines to enrich the scope of the research is advisable, since it is difficult to formulate a methodological-musicological approach or musical iconological analysis intended to be autonomous. We must differentiate

between the object of study—for example, an interest fostered by a specific discipline such as a musical score painted on canvas—and the theme or subject matter governing the oeuvre and its meaning.

By virtue of the line of argument that proposes an interdisciplinary practice combining Art History, Musicology and Organology, it is proposed that, following the iconographic and iconological method as a basis for action, a differentiation should be included in the distinction of phases between, on the one hand, an organographic analysis included in the general iconographic analysis of the work, and, on the other, an organological analysis arising from its precedent and introduced into the iconological analysis—that is, in the phase of approximation to the meaning of the work. A visual summary of the method applied to the visual musical source is included in this Introduction. In short, considering the perspectives of Musicology and Organography, it would be a matter of introducing this use into the general process of the iconographic and iconological method used by the History of Art to analyse and interpret images in order to obtain specific analyses on the musical component depicted in the work, integrating it without losing sight of the work's thematic content or its main subject. Examples are given such as the iconographic type of King David the performer, determining that the instruments are attributes capable of defining the iconographic type, in addition to often constituting rhetorical artifices that signify the characters holding them with a metaphorical allusion. Certain physical features of the instruments reveal the style or code of the work itself where they are depicted. Based on this, examples are given such as the violin from Caravaggio's *Rest* and Luis de Milán's *El maestro.* A correspondence can be seen between the changes that occur in cultural and scientific developments, in tastes and fashions, and the substantial variations in the morphology of the instruments, evidencing this transformation. These attributes are embodied in what it has been suggested be called musical organographic types. These instruments can categorise the iconographic type if the instrument is linked to a literary source that narrates the character's involvement with the musical attribute that defines him/her. In this vein, it is specified that the iconographic type of Orpheus the performer surrounded by animals is based on the story of Philostratus the Younger. Again, several examples are given of King David the instrument player and also the penitent, and of Saint Cecilia the performer and the depiction of the Roman martyr in ecstasy by Raphael Sanzio, comparing the interpretive possibilities of their organographic types to the general type in order to exemplify the methodological organographic approach. After the Orpheus-Milán analysis of the frontispiece of *El maestro,* it is seen that the organographic type associated with Orpheus and which defines his type

signifies Luis de Milán, metaphorically granting him his magical qualities. Therefore, it is common to transfer the conceptual signification between different depicted characters; one that is represented in the illustration and another that is intuited due to the cultural coding it contains. In short, the typical lyre accompanying the Thracian's visual story has become an instrument in *El Maestro* that denotes modernity and style, and responds to the Renaissance cultural tradition by forming a hand vihuela held by the musician, a common instrument in the court environment where Milán used to ply his trade as a famous instrument player. After the analysis, the variation in the organographic type has thus been proven, since although it was usual to find a lyre in the hands of Orpheus, now the fashionable instrument is shown in the hands of the Valencian. This example is compared with others in which the same thing occurs; for example, the engraving *Orpheus and Eurydice* by Agostino Carracci represents a *viola da braccio* lying on the ground, an organographic type characteristic of the artistic visual tradition as of the 16th century in Europe with an Italian focus, along with other instruments such as the *lira da braccio* and the *viola da gamba*. Elsewhere, *Orpheus and Eurydice* by Marcantonio Raimondi depicts a *viola da braccio*; and *Orpheus enchants the animals with his music* by Antonio Tempesta recreates a string instrument with similar characteristics.

These particularities relate the organographic type with conventionalised cultural tradition; that is, when in referring to the instrument there are relationships established between what is represented and its correspondence with the conventional use of the instrument linked to the historical moment when it serves a purpose or use. In the organological analysis, it is concluded that sometimes—and continuing with the example of Orpheus—not only the compositional designs are transferred but also the framing theme, i.e. similarities referring to the cultural interpretation. Although this may be related to a physical change in the instrument, the signification is generally the same, identifying allegories such as those of political power at a time when art can represent the resolution to turbulent periods. Consequently, after comparing the different examples, it seems there is a continuity and variation in organographic types in which anachronism must therefore be taken into account, since an instrument may be depicted outside the context of its period. Even so, visual art programmes are generally a stage to display the advances and fashions of organographic types in new periods. Nonetheless, contrary to what has just been said, the frontispiece of *Harmonie Universelle by* Marin Mersenne shows the iconographic type of Orpheus surrounded by animals playing his conventional lyre formulated through models of classical antiquity. Likewise, the programme of *Orpheus and Eurydice* by Peter Paul Rubens shows the Thracian with the traditional organographic type of the period in which he was

born. In this case of acute conventionality in formulating the organographic type, the visual proposal is strongly contained within the cultural tradition. In any case, in order to concur in the general meaning of these formulations of Orpheus, whether anachronistic or not in their typologies, what is relevant is representing the organographic type of a string instrument. As explained in other sections of this thesis, there are certain musico-visual-rhetorical *leitmotivs*, persuasive resources of musical content or subject matter encoded in the cultural tradition that contain their own meaning. The example of the broken string is shown over the organographic type of a string instrument. In rhetorical-musical culture, this relaxation of the order is equivalent to social, political, religious or personal turmoil.

To end this section on the organographic and organological approach adapted to the iconographic and iconological method, it is stressed that all the cultural aspects of musical instruments involved in the visuality of music are interpreted through Cultural History. The organological analysis determines what function the instrument performs in the work being analysed, and in what terms it contributes to its signification. It is a matter of interpreting what function music had in said creation, as well as specifying the musical moment in which it is being depicted, and its relationships with the sociocultural aspects surrounding it. The depiction of musical instruments in certain contexts helps the researcher understand social behaviour and the characteristics of the society in which the music is depicted, and the era's perspective on the art of sound. Hence, an analysis of an organographic type and its subsequent organological analysis cannot be considered as a watertight compartment via a single methodology, or as if only the musical content of a work were analysed, since it is about interpreting the musical subject within the artistic creation of a work in general, a manifestation of the visuality of music that generally shares a common space with other arts. In relation to this methodological section, as regards the observation of Emblematics in relation to the art of sound, they manifest themselves in their historical development in two ways depending on their primary content. Due to this twofold manifestation, it is possible to make a classification that enables an analytical adaptation of the source. It is thus proposed that the programmes of Emblematics that do not alter their characteristic formal construction (picture-motto and epigram that include music as an element represented with a graphic image) be called Emblematics that deal with music. By way of example, there is the emblem *Interna suavissima* by the Jesuit Juan de Borja. On the other hand, musical Emblematics can be recognised as the ones identified by adding another element to their constitutional part, the notational code, to which their discourse is ascribed with a verbal-visual-musical nature, constituted, then, by a four-part structure, namely: image-*motto*-

subscriptio-figures of musical notation. The emblem *Praestolari cum silentio* by Juan de Borja is identified as a far-sighted example of this type. This classification has been reinforced in a layout that demonstrates the characteristics defining the two classifications of Emblematics concerning the art of sound.

This unique way of manifesting the visuality of music by including notation had a culminating moment of representation during the 16th and 17th centuries in the manifestations of the so-called musical enigmas, enigmatic canons of the post-Tridentine Roman circle, with some earlier manifestations, which this thesis proposes be called emblematic canons. The latter, dealt with in the chapter «The ways of creating the visuality of music», are based on two precedents: on the one hand, on the visual programmes of the *Ars subtilior* and, on the other, on having in view the recently inaugurated Emblematics that made a peculiar use of the art of sound for their communicative purposes. Both manifestations corresponding in spirit formulate similar constitutive formal dispositions, as well as being under the auspices of the rhetorical conjunction of different arts concealed in a hermetic, arcane game ready to be revealed.

But to reach this point, to this very peculiar moment in the manifestation of the visuality of music, this art has experienced a progression through an interdisciplinary experience since ancient times. This is why the chapter on «The ways of creating the visuality of music» shows that the ways of inhabiting the art of sound in the domains of the image since the earliest centuries in history are related to the cultural history of musical notation for the simple, evident reason that the need to sustain memory about something inscribed in a visual programme implies in itself transferring a message to the visual domain. Such involvement was undertaken out of a pure need to translate the sounded object into a representation on a medium, because the development of the music itself, and its gradual complexity, made it necessary.

The earliest examples of the graphic symbol date back to around the 9th century, or at least those of which there is evidence. Studying these demonstrates that there is a dialectic between image, word, colour and music. Music needed to be seen in the processes of musical performance; in fact, different authorities note that they have verified the importance of the sense of sight in processes of reflection. These notably include Cicero and Saint Thomas Aquinas. The latter consecrates sight as a spiritual sense, stressing it above the others. Furthermore, there are the words of musical writers such as Johannes Tinctoris in his *Liber de arte contrapuncti*, exalting music through the visual experience.

The first black ink notation known as neume-accents in open fields, analogous to the graphic symbol, are significantly identified as mnemonic resources that enable instructions to be gleaned for remembering the song known beforehand. The graphic symbol, a primitive image of music on a medium, is revealed in an interdisciplinary context where musical notation, image and literary text are combined in a single visual programme. There are illustrated examples specified from the Visigothic Antiphonary of León from the 10th century, which represented the Epiphany, and the troparion of Saint-Martial from the 11th century with the illustration of the angel Gabriel.

On studying the notational genesis, one sees a series of musical treatises that substantially define the visuality of music on a medium in the 9th century. The visual exemplifications that appear in the folios of the *Enchiriadis* are identified as some of the most representative examples of propaedeutic visual music, since they are practical examples, intonation exercises of the repertoire of the time; for example, *Tu patris sempiternus es Filius* and *Rex caeli*. In the teaching process between teacher and disciple, the visuality through *descriptiones* was essential to understand the musical lesson, since in addition to using recurring iconic resources or geometric diagrams, colour was also used as a rhetorical strategy for the visuality of the music, with red, green, blue and yellow inks identifiable in medieval manuscripts.

For the first time, with these examples the text of the music was formulated diastematically, simulating the representation of an instrument's strings, so this was something that could only be appreciated visually. This perceptibility of music had also been stated in the exemplary work of Boethius *De institutione musica,* in which the strings of a Greek *chiara* depicted the height of a sound, lending tonal spatiality to music that was perceptibly visible, in a vertical relationship via the rhetorical figure of simile. Furthermore, the treatise itself declared the importance of visual perception, equating it to the level of hearing. In the *Enchiriadis* treaties, the *descriptiones* or propaedeutic images were places for memory; mnemonic-musical seats or musical *loci*. In view of the above, a connection can be made with a work from the mid-20th century, Ligeti's *Artikulation*, which reveals a perceptual analogy that shows how colour was also a decisive feature in the process of lending signification to the work. The masses of colours are the material of a pseudo-language that arranges the musical plotline.

In this first chapter, as an initial peculiarity, colour is presented as a rhetorical constant in the visual discourse of music since its beginnings. Likewise, this happened in the origins of the musical stave in which two coloured lines visually distinguished the intonation,

namely, the letter «C» for middle C on a yellow or green ink line, and the letter «F» for F, a fifth lower on a red ink line, placed above the semitones of the scale.

In the section on the music of the Notre Dame school, an analysis is made of the notation, the repertoire and the very constitution of the music, the characteristics of the music and the notation that is also used in attaining an analogy between the new structural aspects of modal music, those of rhythmic modes, and those of Gothic architecture. As proposed, the verticality and undulation of the ornamental lines are set out as the common construction supposition for the two arts. This is exemplified in the architectural heights formulated in Villard de Honnecourt's *Album de dessins et croquis,* comparing them to an *organum quadruplum* in the *Magnus Liber Organi*. In addition to these observations, the persistence of the interdisciplinary nature is analysed in the musical source with a graphic image in the *Magnus liber*.

In the development of musical notation, the use of colour persisted, signifying something linked to musical progress. The *Roman de Fauvel* is a clear example of the appreciation of formal peculiarities and expressive qualities that rhetorically transfer meanings. In this way, with the red notes in the tenor, constructions of *talea* and *color* from the motet *Garrit gallus - In nova fert*, one can conclude that they contributed modernity, revealing the imminent beginnings of the French *Ars nova*. It is seen as of then, as exemplified through primary sources of composers from the time such as those demonstrated by Johannes de Garlandia, Johannes de Muris and Marcheto of Padua, that *color* is relevant to the processes and arrangement of the composition in order to visually indicate recurring patterns of repetition in the structure of the work.

In the notational period between the end of the 14th century and the beginning of the 15th, the *Ars subtilior* is one of the greatest and most splendid expressions of the visuality of music. The large number of musical sources are found within the iconic-musical programme type, where their graphic notation either becomes iconic or else adopts the forms of graphic image. These musical samples can be considered musical pre-emblems, because their musical discourse anticipates the formal construction of the emblematic canons based on the hermetic, formal spirit of Emblematics, which are distinguished by their musical iconic nature, their indications for performance (not all of them have them), and generally their epigram formed in the song's text itself. A substantial change can be seen in these manifestations of music with respect to other visual programmes of this such as *Scientia artis musice* by Hélie Salomon, since from that moment on, there is a break in functionality, as they go from being educational music programmes to being musical scores of compositions,

pieces created as an offering or gift. Proof of this is that *En la Maison Dedalus* has a completely artistic intent, although it is represented in a musical treatise where the theory of music is discussed, inaugurating the trend of the coming centuries: the 16th and above all the 17th.

As for the conventionalised cultural tradition for notation, the coloured graphic notations denoting changes in the notes' measure or values are again seen, as can be observed in the compositions in the Chantilly manuscript in the themes by Baude Cordier, *Tout par compas suy composé* and *Belle, bone, sage.* And in *En la Maison Dedalus,* colour is used as an extra-musical but signifying element: the red circle of the circular score that marks the centre of the symbolic labyrinth. As for *La harpe melodie*, it is an allegory of Harmony, as deduced after analysing its formal manifestation and its poetic text as an epigram. Furthermore, in this work's depiction, the formal rhetorical resource of the tuner formulated in the iconographic types of King David is used as an allegory of temperance in good government. Other analyses of visual programmes of the time such as the one from the *Regia Carmina*, *The Seven Liberal Arts*, based on *De nuptis Philologiae et Mercurii* by Martianus Capella, are composed by establishing connotative analogies between government and harmony via the manifestation of music through its visual expression. This pictorial-musical programme detached from the *Ars subtilior* style very well summarises the interdisciplinary nature of the formulations where the same visual programme represents an image, word and graphic notation—in this case, mensural black or square. Furthermore, *The Seven Liberal Arts* from *Regia Carmina* construct their discourse with explanatory epigrams in the same way that emblems were to do. A relevant fact in this visual programme is that the music is not manifested with an educational intent, but rather it is a composition that was probably composed in honour of Robert of Anjou, since the text of the music appeals to royalness, a functionality that it would share with the works shown in the *Ars subtilior*. The Holy Spirit is invoked, asking Him to bring wisdom and prudence to His subjects and to instruct them in following the king's will for good government; hence, the Harmony of *The Seven Liberal Arts* is an allegory of good government.

The alliance between Harmony and adequate government reinforces the idea that the use of the rhetoric of the image of music is reformulated by Emblematics, as shown in Alciato's emblem *Foedera* dedicated to the Duke of Milan and the example of the continuity and variations of the compositional layout of the same emblem. Indeed, the harp becomes a metaphor for these same meanings in Emblematics, as has been revealed after observing different emblems such as *Musicam diis curae ese* by Alciato; *In sibilo aurae tenius* by Claude Paradin; *Vita et harmonia ex contrariis* by Juan de Borja; *In temperata disonat* by Francisco de

Zárraga; and *Majora minoribus consonant* by Saavedra Fajardo. It is seen that the organographic types of the string instrument family are used in Emblematics as cultural codifiers of the iconic repertoire with specific meanings pertaining to harmony, concord, relaxation, temperance, etc., whether in the atmospheric, religious, sovereign or personal sense.

It is relevant that the enigmatic instructions noted down in the formal layout of the visual programmes are called «canon», as demonstrated by the text taken from Hermann Finck in his *Ad musicam* of 1550 in relation to this. Another of the most representative scores in the *Ars subtilior*, just like *La harpe de melodie* composed by Baude Cordier, *Tout par compas suy composé* contains instructions in this regard for the musical *resolutio*. To read the music, the visual programme must be rotated. So, there is a direct involvement with the audience or performer, suggesting that they carry out a participatory or interactive act with the object created. Therefore, albeit with some differences, we are dealing with an early manifestation of immersive art, involving different senses: hearing, touch and sight. Other works shown such as the one mentioned above *En la Maison Dedalus, Mundo et musice et totus concentus* by Ramos de Pareja, and *Quattro venti e le parole di Ezechiel* by Ludovico Zacconi all formulate their compositional layouts in the form of a circle. Based on these examples, in short, from the work *Eleven Echoes of Autumn* by George Crumb from 1966, it can be stated that the matter of the framing of *Tout par compas suy compose* is taken up again by one of the most renowned composers of the 20th century, famous for his musical icnographies in a conjunction of emblematic formal layout containing a motto, an instructive canon-epigram and an iconic score in a circular shape.

As for the circular iconic nature of the scores, it is ultimately a compositional layout with continuity in the history of the visuality of music. In search of sources to justify the artistic formulation of this visuality, based on an analysis of the aforementioned text *De nuptis Philologiae et Mercurii* by Martino Capela, one can argue a possible explanation for the concretion of the circular score for this type of representation. The text shows the correspondence between what is narrated and the creation of the circular scores. In chapter 9, where the allegory of Harmony appears, she carries a round shield with circles like a lyre; that is, they contain different strings that in their concentric rotation make the harmony sound. Likewise, the staves of the circular canons are laid out along the lines where the music is written. Hence, it can be deduced that the latter is related to the origins of the stave and the diastematic notation similar to the strings of the instrument in the medieval musical treatises of the *Enchiriadis* and in Boethius' *De institutione musica*, for example.

The iconic-musical programmes so characteristic of the *Ars subtilior* style share the same spirit of creative conception of an individualistic and artistic nature, expressed as offerings or gifts. These lent visuality to the art of sound, but had no continuity in the formulation of music for at least over a century. Although the specific origins of such characteristic representations have not been determined, everything seems to point to a French or Italian geographical area. In the 17th century in the Italian sphere, there was a great tendency to represent the image of music through circular iconic-visual programmes (and with other compositional layouts), so it follows that there is a connection between these and the Italian origin of the visual formulations of music in the *Ars subtilior*.

In the course of the historical development of musical notation, and once the era of printing had begun, circular canons were reformulated as of the first decade of the 16th century onwards, as in: *Salve radix vanos producens* from 1516; *Honi soit qui mal y pensé* dated around 1540, which coincided with the cultural tradition codified in Emblematics that depicted the virtue of Prudence in the personification of Bellerophon hunting the beast Chimera; *Ecce quam bonum* dated 1548; the one shown in *Diphona amoena et florida* from 1549; and *Sequuntur bicina sacra* from the treatise *Compendium musicae* by Adam Gumpelzhaimer. Initially, these illustrations were woodcuts. Since the dawn of the printing press, there has been a tendency to depict graphic notation that is not necessarily iconic in the visual programmes of music in musical incipits and the beginnings of the pieces. As a result of these analyses of the visuality of music, it has been determined that *Musarum sioniar[um] motectae et psalmi latini* is a pictorial-musical programme. This follows the conventionalised cultural tradition of the Baroque period alluding to the spirit of Ecclesiastes depicted via a theatrical stage, a musical *teatrum mundi*. This shows itself in the cultural tradition of the organographic type of the organ as a rhetorical device *par excellence* to signify concord, temperance or harmony, which is something that Emblematics would not ignore. From this latter analysis, it can indeed be seen that persuasion in representing the visuality of sound art did indeed continue to make use of the king of instruments on the covers of musical literature, especially in the Italian prints of the 16th century and in the typographic marks of famous editors, alongside the use that Emblematics were making of this. A similar thing happened in the case of the Venetian printer Ricardo Amadino, who worked from 1572 to 1621 and who chose the image of the organ as his representative logo along with the inscription of an emblematic motto: *Magis corde quam organo*, as shown in *Missae three octonis vocibus liber primus D. Io. Matthaeo Asula veron* printed in 1588. Most of these formulations of music via the printing press include musical notation in their musical programmes, since

Amadino's frontispieces show incipits of songs, especially the *Laudate Deum* in white mensural notation. The tradition of representing the image of music is thus manifested, as has been said, with scores that would ultimately show the compositional tendencies as regards the emblematic canon under the auspices of verbal-visual-musical rhetoric. The colophon is thus depicted for Adriano Banchieri in 1605 by Amadino, who under the emblematic *imago* of the organ printed a *tres in unum* canon alluding to the dogma of the Trinity and which, as explained, would vary slightly in the 1611 edition.

The reference in music to the concept of the Trinity becomes more evident with certain examples like the *Agnus Dei II* of the *Missa L'homme armé super voces musicales* by Josquin des Prez. The latter work became widespread in an era governed by a taste for the mysterious and mystic about truths revealed through music, even manifesting themselves via the visuality of music in a canon in the form of a triangle in the painting by Dosso Dossi known as *Allegory of Music* from 1522. This work contains not only a triangular canon drawn but also a circular one, both inscribed on square stone blocks, signifying wisdom, held by two female figures. After observing the various considerations about the work and the relationships of the possible manuscripts that Dosso Dossi may have used as the basis to write the music, it can be explained that the painter not only had in mind a musical source for the copy of the score, but also took into account the conventionality of the time in representing the manifestation of the visuality of music through its iconic nature. To assume which iconic musical programmes Dosso Dossi based this on means treading on uncertain ground.

The musical performances known by the name of *beeldmotetten*, originating in Antwerp, are greatly reiterated as formulations of the visuality of music. By studying the continuity of the compositional layout of various frontispieces of music books from the 16th and 17th centuries, examples of the *beelmotet* style can be found, such as *Liber quindecim missarum* by Andrea Antico; *Liber Primus* by Palestrina; and *Missa liber primus* by Francisco Romano. This shows that these samples shared the same sense of offering that was given to the scores in the *Ars subtilior*; that is, they were visual manifestations of music understood as gifts or presents. The front covers of these musical books represent an act of homage, the gift of a composer's music written in a fully legible volume to a Pope, signifying a tribute. The first formulation of this compositional layout in which a musician kneels before an authority to deliver his music can be found in the *Stèle de Djedkhonsouioufânkh* of Egyptian art. In the Middle Ages, it was formulated more specifically in *Scientia artis musice* by Hélie Salomon in 1274, where we can see the very musician who wrote the treatise, Salomon, prostrate before Pope Gregory I, delivering his musical treatise in a book with written music.

The section on the emblematic canons surrounding post-Tridentine Rome reveals the tradition created around the culture of the enigma via the musical visual manifestation that this thesis has suggested be called an emblematic canon, partly due to what it owes to the formal and intrinsic activity of emblematic literature. The pictorial-musical programme *Dialogus Annuntiationis B.M.Virginis* by Romano Micheli, published in 1625, states that this type of composition with complex counterpoint technique is based on the *prima pratica* against the music considered indecent known as *seconda pratica*. Micheli's visual programme based on the iconographic type of the Annunciation that depicted a dove in an iconic canon had previously been depicted in an earlier representation of the Holy Spirit also formulated with a round iconic graphic notation in the work by the Spaniard Fernando de las Infantas, *Sacrarum varii styli cantionum, tituli Spiritus Sancti*. *Liber primus cum quatuor vocibus*, from 1578. On studying the different covers of his works, it can be deduced that said frontispiece was very significant for the Cordoban who settled in Italy, since it is repeated on illustrating different covers of his musical volumes, some of which were quite well-known. This visual programme can thus be understood as an emblematic mark representing Fernando de las Infantas with its parts defined: his *pictura*, his music with the epigram message of the song's text, and his own motto *Non liber a musis, non hic ab Apolline*… which is understood as a criticism of paganism due to the treatise writer's Christian devotion.

As can be seen from the allusion made by the treatise writer of the time Pedro Cerone to the author of *Sacrarum varii,* there is a connection between them, since in their works they both show emblematic canons influenced by the Italian tradition of the time. It would seem that Spanish composers or those related to Spain who, in their artistic and geographical mobility, were in some way also related to post-Counter-Reformation Italy, showed or imported the iconic-musical tradition of the emblematic canons to the Iberian Peninsula. As has been considered from the outset of this thesis, the spread of Emblematics is an essential factor in understanding its influential power on different proposals of sound art. Two delivery note documents from Spanish ships, the *Nuestra Señora de Guadalupe* and the *Juan de la Cueva* fleet, demonstrate that Emblematics were widespread thanks to exports of books of emblems to New Spain used as a communication tool to transform characters.

After a painstaking analysis of Cerone's musical emblem *Sancta Maria Mater Dei*, a possible relationship with Tridentine Italy has been hypothesised for various reasons. First of all, Cerone himself stated that he brought musical enigmas into his treatise that were common in his time—but in Italy, one should add. Next, the origin of the Italian composer is taken into account, with the observation that the instructions for counterpoint are based

on the assumptions of one of the great polyphonists of Rome, Maria Nanino. Furthermore, an iconic-musical programme is created in Cerone's emblem, an emblematic canon whose compositional layout with iconic quadrangular writing would also be used by Pier Francesco Valentini Romano of the Tridentine circle in his iconic-musical work *Gaude Virgo*.

As explained in the introduction to this thesis, it is imperative to relate these manifestations of the visuality of music with the visual programmes of the second half of the 20th century owing to the survival, in principle, of the compositional layouts. As has been explained, Tom Phillips' work *Six of Hearts: Songs for Mary Wiegold. Opus 16* has the same compositional layout as Cerone's emblem, defining the work formally through an iconic graphic notation in a rectangular form inherited from its emblematic past.

As for the approximation to the postmodern era in the notational path that defines «The ways of creating the visuality of music», it is concluded, as has been justified and analysed, that in the postmodern era what has been identified as the pictorial turn in music occurs, in which the discursive orientation of modern thought is directed towards a visual conception of the art of sound. As a result, an emblematic formal layout inherited from enigmatic canons that in turn are based on emblematic and very subtle tradition can be discerned in the visual programmes of the music of this period. Over this period, the scores behave as images, transgressing the practices of conventional musical notation. Nevertheless, one cannot interpret this as a case of the iconic world dominating music, but rather a hegemonic positioning of power, a common place for all the arts in a world dominated by images in which the viewer takes possession of the narratives surrounding the work of art. As an example of these signs, it is clear that during the tonality crisis following World War I, artists took paths towards open-minded musical writing systems. Similarly, in a world devastated by war, music felt the need to break up all hegemony that placed it in a hierarchy and to establish new modes of composition where each note is equally relevant as the next. In keeping with the above, visual programmes are shown that represent this kind of expression, such as the sketches in Arnold Schoenberg's twelve-tone series from *Suite Op 26,* whose visual approach puts forward new arguments with the possible permutations of the twelve tones in which the composer uses colours to distinguish the material to be used in the work. From this analysis, it can be seen that there is a reminiscence in the principles formulated towards the rhetoric used since ancient times in the visual programmes of music in terms of the use of colour as a persuasive element, in addition to making use of the art of memory by marking the musical *loci* in shades of as mnemonic seats of the art of sound.

Examples of the visual manifestation of music from the mid-20th century onwards have been given in order to focus our attention on the most significant changes in writing or notations involved in the substantial change in visual programmes. We find that two trends stand out. One focuses on changes in sound, from dynamics to timbres, leading to new forms for the notational code. The other concentrates on uncertainty and improvisation in random implications for composition, formulating new ways of representing scores.

As argued in the introduction to this thesis, it is suggested that these scores commonly known as graphic scores be called musical icnographies so as to distinguish the imbalance between expressive and signifying qualities in them, typical of artistic works since the Industrial Revolution. These confirm the pictorial turn in music. After reviewing the previous periods where the iconic quality of music was more relevant, and after the analyses carried out on different iconic-musical programmes, especially the *Ars subtilior*, it has been demonstrated that the visual music of musical icnographies continued to formulate prefects of the most subtle art. Not only are the same compositional layouts and even framing themes represented, but the instructions for the *resolutio* of the musical work, too. Even some musical icnographies pronounce mottoes together with epigrams, and moreover, they share other characteristics of conceptualisation such as the predisposition of the composer represented with an individualistic nature, claiming his position as an artist capable of subjecting the most sacred thing in music, its notational code, to reformulation. All of these characteristics shown are common to both the *Ars subtilior* in the era of the emblematic canon (albeit with specifications) and postmodern musical icnographies.

So, composers look to the past to construct their musical present, as has been demonstrated throughout this thesis under the common theme of emblems. Related to this, the need to find different approaches in this direction is demonstrated by a comparative analysis, for example, with the work of John Cage, *4'33" (In Proportional Notation)* from 1952–1953, in which silence is the protagonist both in the manifestation of audible perceptual music and in the visual manifestation of the blank score. The idea of silence had already been formulated in the visuality of music by musical Emblematics, as can be seen in the example given at the beginning of this thesis where the musical emblem of Juan de Borja *Praestolari cum silentio* appeared, and was similar in the emblem of Isabela del Este. As hinted, John Cage was able to look back at the works of the past. There is, then, a reminiscence of the depiction of music in the Middle Ages. According to what has been studied in this thesis, medieval treatises generally use diagrammatic layouts to express the educational side of music. Furthermore, *Fontana Mix* from 1958 used transparent sheets over a numbered grid with

curved lines indicating marked musical shifts, and also through points, inspired by medieval diagram models such as the one proposed in *Composite manuscript: Macrobius, Plinius, Nonius Marcellus: excerpts, Latin* from the 9th century.

The formulations of iconic-musical or pictorial-musical programmes or musical icnographies will continue throughout the 21st century. However, to avoid lengthiness, this line of study will not be followed, but remains open for other future studies. It demonstrates the various aspects arising from the topic studied that could be analysed from this or other perspectives, taking into account the needs and characteristics of the era, and concluding with new significances and functions of the visuality of music.

The chapter on «Studies on the Visuality of Music» shows the use of the principles developed in the previous sections regarding the typologies of visual sources of music, the use of the iconographic and iconological method, as well as the organographic and organological methodological approach, and the terminology necessary to systematise and analyse the musical source. In this way, explanations and contributions as regards each study also become evident.

Rest on the flight into Egypt by Michelangelo Meresi da Caravaggio is an example of the typology of a pictorial-musical programme in which the iconographic type of the flight to Egypt is formulated. In this, an angel playing a string instrument is included as musical content, reading the *particella* from the motet *Quam pulchra es et quam decora*, a text taken from *Cantar de los cantares* (*Song of songs*), with music by the flamenco artist Noël Bauldewijn. As regards musical content, the music represented was copied with great precision and above all, in accordance with what has been studied here, with a great sense of legibility so as to be recognised after reading it, thus sharing the spirit of the *beelmotet*. The text of the song is not written; only two capital letters from two incipits from the *tiple*, which only allows the musical code to be read. According to various studies, *Rest* uses the conceptual Marian iconographic type of the Madonna of Humility; the idea that Mary sang the song of Zion on her journey to Egypt, that is, the song of her virginity.

Caravaggio's work suggests the allegory of Prudence with a Christian background, alluding to the three dimensions that this Virtue puts into practice, reminiscent of the genre of *vanitas*. To consolidate this idea, the perspectives of various authorities are given, including Seneca in *De quatuor virtutibus cardinalibus* as regards past, present and future; and Panofsky, who extends the interpretation of Prudence by relating Memory to the past, Intelligence to the present, and Foresight to the future. With what these authors have said, the three faces of this Virtue are evident in the three characters in Caravaggio's work studied here, that is:

the musician angel representing the past, namely, Memory; Saint Joseph as the present and Intelligence; and Mary and the Child as Foresight and the future of salvation that every Christian yearns to attain. This reveals a possible connection with Cesare Ripa's allegory of History. As explained in the analysis of the work, it is unknown whether there could have been any kind of connection between Caravaggio and this allegorical compendium, although it has been confirmed that a common spirit exists in both. Ripa states that History is the Memory of the past, and should be shown as a winged figure dressed in white, holding a book in his left hand in which he writes the past. With what has been said, there is a correspondence with Caravaggio's violinist angel who performs the Old Testament message and who holds up Joseph. The latter holds the book signifying wisdom according to the tradition codified in the iconographic types of Joseph. However, Caravaggio goes a step further and shows the saint as a supporter without signifying him as a learned person, since he is no longer the one reading the book. In Ripa's allegory, the one holding the book of History is Saturn, who this study recognises with Saint Joseph representing the supporter of Memory, which is an angel. The Memory is written in the book of music in allusion to the past played by the musician, the law of God proclaimed in the *Song of songs*. Saint Joseph thus submits to the divine plan. As has been argued, according to *Imagini degli Dei delli Antichi* by Vincenzo Cartari, Plato associates Kronus the god of time with Intelligence, and therefore the present is represented by Joseph/Saturn. In short, a metaphor based on Cartari's work is also recognised, in which he specifies that the mythological god's feet placed together represent the union of time; this is how they appear in Caravaggio's Saint Joseph. The study *Mithologiae* by Natale Conti compares the virtue of maturity to the wisdom of having led an exemplary life through Prudence, awakening from the deception of the world. Furthermore, the work specifies that Saturn is vomiting the stone that Rhea had sent him, passing it off as his son. With that, this may be the stone shown rhetorically between the musician angel and Saint Joseph.

As regards the formulation of Saint Joseph, it is suggested that Caravaggio could have been inspired by the compositional layout of the book of emblems *Emblemata* by Sambucus, specifically in *Consilium* where an elderly man is depicted seated, barefoot, with a beard and tunic holding the book of the law. Based on the arguments in this thesis, as regards music, the discursive thread of visual rhetoric is based on the musical-visual *leitmotiv* of the broken string on the violin played by the angel, a device and a persuasive resource codified in the cultural tradition of the Baroque for the conceptual sphere of the genre of *vanitas*, widely used in Emblematics, as has been clear since Alciato's founding work through different

examples. The triadic layout of the characters corresponds to the arrangement of the *musica theoretica/naturalis*, that is, the human one representing Joseph and the donkey, and the worldly one, that of God, in association with Mary and the Child; and the *musica artificialis*, namely the *musica instrumentalis* played by the angel reflecting cultural tradition in relation to the musical moment of the time.

To continue the research presented in this chapter, the study on the *bocaporte* canvases of the main and minor organs of Valencia Cathedral is the result of a heritage restoration carried out while doing this doctoral thesis. The *bocaporte* canvases of the old historical organs of the Cathedral of Valencia that were believed to be lost after their dismantling at the end of the Civil War were found after comparing documentary sources belonging to the cathedral: that of the great organ dedicating its positif to the *Tota pulchra*, and that of the minor organ consecrating it to the type of Saint Cecilia player. This section posits the importance of the king of instruments in Christian liturgy, showing that it can be considered another piece of liturgical furniture within the sacred space. Furthermore, it is notable that the organographic types of monumental organs are representative spaces for the iconographic types of Christian tradition depicted on their doors; hence, they are features that make up the visual discourse that shapes the Christian theological programme of the church where they are located. During the research, a common iconographic type in monumental organs has been found to be that of the Annunciation, codified as of the 15th century in the cultural tradition. To demonstrate this, examples have been provided of preserved samples containing the Annunciation from different parts of Spain, such as the monumental Renaissance box organ of Tarragona Cathedral and the great organ of the Church of Santa María de la Consolación in Garrovillas de Alconétar, Cáceres, Extremadura. Outside Spain, mention has been made of the Sion organ in Switzerland at Notre Dame de Valérie; and in Austria, the organ at the Hofkirche in Innsbruck.

It has been possible to hypothetically reconstruct the organographic type of the Gothic organ of the parish church of San Nicolás in Bari and San Pedro Mártir in Valencia by analysing the organographic typologies and with them the conventions in the iconographic layouts in the body of the historical monumental organs. Based on this reconstruction, we must consider the possibility of future discoveries of new documents that may lead to further conclusions. Moreover, related to this, the archive document and its transcription that Sanchis Sivera noticed have been presented, from the contract to Pere Cabanes in 1477 for the paintings of the organ of said parish church. From this, the supposed

reconstruction has been made of the organographic type with the layout of the visual programme.

Throughout this section, the artistic visual formulation has been considered to be a resource for reconstructing the past and proposing a narrative reasoned through conventionalised cultural tradition, also based on objective data. In this sense, it has been justifiably hypothesised that the doors painted by Yáñez de la Almedina in the Renaissance renovation of the great organ of Valencia Cathedral could be the ones preserved in the Museum of the Patriarch of Valencia, which formulate the iconographic type of the Annunciation and coincide in dating and other aspects. The possibility is left open that future studies may clarify matters regarding this.

As has been formulated, the canvas-*bocaporte* of Saint Cecilia fits the typology of a pictorial-musical programme. Hence, the formulation of this iconographic type on the minor positif organ is a representation arising from the context of the second half of the 16th century in which certain events fostered by the papacy led to the spread of the image of the saint. Consequently, in addition to an investigation of the canvas, an identification of the organographic types illustrated in the recovered painting is also proposed, relating them to their context, as well as an approximation to the music notated in the book held by one of the angels. In order to understand the typology of the monumental organ and its rhetorical and visual background, two infographics have been given on the representation of the visual programmes of the historic organs of Valencia Cathedral before they were dismantled after the Civil War.

In the section on visual programmes dealing with music depicted in stone, the Gothic Door of the Apostles in Valencia Cathedral has been studied, focusing on the representation of musical angels with Mary on the tympanum. The research into this piece has led to consideration of the importance of analysing organographic types both for specifying the technical characteristics associated with a style and for determining their significance within the social and cultural context of medieval Valencia. A diagram is provided that summarises the layout of these organographic types in the tympanum of the Door of the Apostles. From the preceding analysis of these typologies, it can be seen that all of the instruments shown belong to the conventionalised cultural tradition of the medieval period. They are therefore instruments used in both liturgical and secular acts, thus confirming the fine line that existed between the two manifestations. Even so, one of the organographic types of the tympanum stands out for its peculiarity, since it could be considered a hybridisation between a citole and a cetra, so it may be a regional Valencian variety. Nevertheless, it is noted that it is

necessary to have a physical approximation of the instrumental ensemble in order to provide more precise data about its characteristics, since the height at which the sculptural ensemble is located and its positions largely hinder a more detailed observation about its precise morphologies. The door is thus left ajar for future studies that may shed more light on this research.

Continuing the study on this doorway, the modification to the original structure of the doorway in late 1599, removing the mullion and the stone image of the Virgin and Child, altered the compositional layout of the piece, suggesting a reinterpretation of the layout of the visual programme. From this arrangement of the elements, it can be concluded that due to the lack of documentation, it is not possible to confirm the original layout of the figures on the tympanum. However, based on existing data, it is posited that they may have had a different location throughout their genesis other than the one established in 1599. After the studies carried out, the archival document found during the heuristic phase of this doctoral thesis has been provided, which refers to the removal of the mullion where Mary Mother of God was erected as the gateway to heaven on the threshold separating the earthly Jerusalem from the heavenly one. It is a remodelling that addresses both the Counter-Reformation spirit of Patriarch Ribera and the need for widening to let through the procession that brought the remains of the Roman martyr Saint Maurus to the Cathedral.

Taking the study further, the next piece of research was on studying the musical emblem of the instrumental treatise by Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva*, as a clear example of a pictorial-musical programme on paper, in addition to complying with the typology set out in this thesis as representative of a musical emblem—that is, with a four-part *corpus* and a verbal-visual-musical nature. As explained here, this is the first musical emblem from Spain that is preserved, taking into account as a baseline point of reference the *Emblematum liber* by Alciato with which the genre of Emblematics began. This visual programme is a pioneering example of these peculiar manifestations of the visuality of music, due to its early representation in an instrumental treatise. Based on previous analyses made in the chapter on «The paths of creation…», more specifically the studies on the emblematic canons surrounding post-Tridentine Rome, we can put forward a possible relationship between the creator of the emblem and Italian culture, be it due to a journey for reasons of artistic work or through access to a library of knowledge—perhaps, as mentioned, the one belonging to his mentor the inquisitor cardinal Juan Pardo Tavera. As a result of the demonstrated power of dissemination of Alciato's literature, it could be that it contained a volume on Emblematics (*editio princeps* by the Milanese had just been published, and *The Books*

of Emblems… by Daza Pinziano) as well as some copies illustrating some kind of visual manifestation of iconic music.

In keeping with the era, Venegas de Henestrosa's emblem proclaims the rhetorical message of the *vanitas* through the interdisciplinary nature of the arts that formulate the three faculties of the time of Prudence, distributed among the different characters and texts in the visual programme. This study ends with the contribution of the previously unpublished genealogy of Luis Venegas de Henestrosa after an investigation of archival sources (which it has been considered worth showing in an infographic visual summary), thereby clarifying perspectives that justify the treaty writer's relationship with Cardinal Juan Pardo Tavera, to whom the musical emblem may be dedicated, as has been argued according to the conclusions of this thesis by which these types of manifestations of the visuality of music are identified as gifts or offerings, as denoted in the visual programmes of the *Ars subtilior* and in those of post-Tridentine Italy in the 16th and 17th centuries.

The study on the frontispiece of *Musurgia universalis* by Athanasius Kircher is an example of the typology of a pictorial-musical programme with an emblematic formal layout, with the formulation in its constituent musical part of a fully legible score of the *Sanctus*, *sanctus*, *sanctus*, with this characteristic complying with the *beeldmotetten*, but in the style of the canons made by one of the composers mentioned in the section on canons and post-Tridentine Rome, Romano Micheli. The visual programme formulates a direct relationship with the cultural movement undertaken in the humanist era related to Platonism, Hermeticism, Kabbalah and alchemy; all in all, a great mystical sense grounded in the Christian religion. Each element's manifestation in the illustration revolves around the deity of Hermes Trismegistus, and his knowledge formulated in the *Corpus hermeticum*. Although the vision highlights the characters shown in the frontispiece, through the visuality we can recognise not only those depicted. In fact, as has been argued, there is a duality in the figurations that waver between a Christian landscape and an alchemical one through the binomials of God/Hermes; Orpheus/Leopold Wilhelm Archduke of Austria; and Pythagoras/Vulcan. This means that the varied scenes, which at first seem to bear no connection between them, formulate the message of the One in All, with a hermetic conception. There is an arcane message encrypted in the visual programme containing a parallelism between these scenes and the idea of the good shepherd, which proposes Christ as having such a quality, along with a good helping of alchemy; that is, the harmony of matter is represented stemming from the four elements depicted in the frontispiece. The visual rhetoric of music underlies the emblematic formal layout not only in the song intoned by the

hosts of angels reminiscent of Pseudo-Dionysus, but the rhetoric of the directed gaze leads the viewer to follow the signs of the female figure of the allegory of Music occupying her space at the bottom of the visual programme. This is directly related to the emblematic cultural codification, more specifically in the visual tradition begun by Alciato that introduces string instruments signifying the harmony necessary in the virtues of the sovereigns, this time in a nod to the one to whom Kircher dedicates the frontispiece, Leopold William of Habsburg.

The illustrated album *The Temptation of Saint Anthony* by Henri Rivière is a clear example of the second dawn of Emblematics, the resurgence of the emblematic formal layout at the dawn of the second technical revolution in printing and stamping processes during the 19th century. In the world of new visual culture in which the poster was proclaimed as an excellent tool for verbal-visual communication in accordance with the paradigm shift, as has been pointed out from a contextual analysis, the printing models were governed by the formal and persuasive discourse of Emblematics, pronouncing themselves as emblematic formal layouts. As such, the emblematic formula *pictura*-motto-epigram adopts the advertising conjunction system: image-slogan-information text, ideal for identifying the emerging mass culture seeking to find emotions in what is depicted and feel identified with it. At the same time, advances were being introduced into the world of music. Indeed, music would be proclaimed as the great pleasurable companion of this profoundly changing society, such that the art produced by the creators of that period was to revolve around this theme. In doing so, the tradition of performing music in small or private settings fostered the creation of piano adaptations of consecrated oeuvres, or even compositions of pieces for such gatherings that provided the soundtrack to shows, plays, dances, cabarets, etc. Hence, there was growing demand for musical editions in which illustrators designed covers that served both as an economic maintenance and as a space for them to show their art. Once again, these illustrations show multidisciplinary visual programmes that clearly include image, word and musical code in a dialectical state. To sum up, these emblematic conjunctions would be the predecessors of today's album covers.

The album illustrated by Henri Rivière for the drama-musical production of *The Temptation of Saint Anthony* held in the Chat Noir, based on the work by Gustave Flaubert, puts forward a conceptualisation and representation based on emblematic formulation. With a similar compositional layout to the one used in the book of musical Emblematics *Atalanta fugiens* by Michael Maier from 1618, *The Temptation* by Rivière puts forward an interdisciplinary construction with an emblematic formal layout based on its four-part construction: motto,

epigram, image and graphic notation, in which in the same visual programme with a rectangular format, these parts are formulated via the rhetorical device of various arts in a dialectical state to concur in a common meaning. Both programmes proclaim a message veiled in a duality: the traditional one and the one based on contemporaneity. In the case of *Atalanta*, the formulations are based on the traditional nature of artistic visuality while significantly proclaiming the alchemical science that came to be persecuted yet accepted at the same time. Similarly, *The Temptation* with its formulation of a traditional hagiographic text also addresses the attractive novelties of modern life.

The album illustrated by Rivière was very well received at the time. In fact, the acceptance and admiration it aroused has been demonstrated through the contribution of contemporary press releases. This approval connects with the main idea presented in this thesis about the exceptional formulation of Emblematics, about the prodigy of the emblematic formal layout retained in human cognition, and which the visual programmes of the 19th century made resurface from cultural memory, as is the case of Rivière's *The Temptation*.

Consequently, via an analysis of *The Temptation* other visual programmes have been presented that are based on the formal conception of emblematic resurgence which, though it has not been possible to go into them in depth, remain open to future research on emblematic formal layout.

There are a variety of studies presented in the section dedicated to iconic-musical programmes and musical iconographies, as it is proposed that these manifestations of the visuality of music be called. They show the continuity of the prodigious emblematic construct, especially of the kind continued in the emblematic canons that manifested themselves in music from the mid-20th century onwards. These evoke the visual manifestation of the art of sound on the score transferred to the sphere of graphic images. By means of different comparisons made throughout this thesis, these visual programmes are put forward as a consequence of the pictorial turn in music recognised in this doctoral thesis, in which modern thought has been redirected towards the visual concept of the art of sound. It is a moment when, furthermore, there was an imbalance between expressive and signifying qualities, giving free rein to the meanings *flou* or out-of-focus in which the viewer can take a different path than the one marked out by the composer, signifying the work through their own subjective perceptibility.

Refrain by Karlheinz Stockhausen is the musical icnograph with which this part of the study begins. The score shows the common interest of the different avant-garde arts in

experimentation, in this case concerning mobility. In this, there is a correspondence of attitudes and meanings between the random kineticism of Stockhausen's work and the dynamics of Alexander Calder's mobile pieces as in *Snake and the Cross* from 1936. This idea suggests that there is a union of sense-related interests between the different arts. In summary, both lend great importance to spatiality to express the work and produce uncertainty in their results: *Refrain* results from changes in timbre, pitch and rhythm that the performer makes with controlled randomness; in Calder's case, it is nature that interferes with the alterable result.

The iconic nature of the score of *Refrain* designed using various systems that generate two large semicircles is reserved for piano, celesta and vibraphone. According to what has been studied, this arrangement is rooted in the iconic-musical programmes of the 16th and 17th centuries, which in turn are indebted to the pre-emblems of the *Ars subtilior* in which the cultural codification of the circle is evident. This is not merely an aesthetic matter, but furthermore, the inclusion of a mobile piece that spins on the score's central axis, a formal element that gives it a stylistic uniqueness, makes the music vary depending on where this piece is placed. This adds a great degree of indeterminacy to the work. This addition at the time of performing this significant piece for Stockhausen, like other composers who followed the artistic trend of the time, placed a new figure in the dizzying scenario of expressive and signifying qualities; that is, the performer to whom he conferred the privileged position of deciding the final auditory result of the piece, by mutating the distributive possibilities of the mobile piece of plastic that acts as a refrain, which varies from version to version. Therefore, three agents on stage are involved in constructing different meanings in musical icnographies marked by indeterminacy and controlled randomness: the composer, the performer, and the recipient. With this, and taking into account the contextual reality of the period after World War II, it is proposed that there was a need for composers to assert their independence by breaking away from the traditional systems established in bygone times. To achieve this idiosyncrasy, new iconic graphic notations were created that lent personality to the works and made the creator identifiable, in what has come to be recognised as avant-garde iconic-musical or pictorial-musical programmes, or musical icnographies in general. But this sensitivity had already appeared among composers of previous iconic-musical programmes in the *Ars subtilior*.

Thus, the spirit of the past was again manifested, furthermore through other elements, namely in the use of the visual rhetoric of music through colour. Stockhausen emphasises in the instructions given that the work should be performed so that the red ink

graphic notations indicate moments of change in the performance by means of tongue clicks or other sounds emitted from the instruments for woodblocks, crotales, cowbells, etc. With this, the concept of lending a singular nature and concrete significances by means of colour through visuality harks back to medieval music in its transit towards *Ars nova* and the use of colouring to indicate relevant points of change in the score recognised on reading it.

Also, in the study on *Refrain* as regards circular iconicity, an analysis is made of the musical icnograph *Agnus Dei [SYMBOL], Capricorn* by George Crumb based on visual cultural tradition. This research proposes a continuation of the compositional layout formulated through the circle represented in the visual programmes of the *Ars subtilior* in works such as *En la Maison Dedalus* and *Tout par compas suy composé* by Baude Cordier. It will become evident that there are correspondences between common features of the Chi Rho and the depiction in *Agnus Dei*, since both formulate the Trinitarian Persons.

The thesis has a section dealing with the iconic imagery of two of the most significant composers of musical visuality in this period, Sylvano Bussotti and Earle Brown. The aim of this disquisition is to continue to ground the ideas of avant-garde composers in the legacy from the visual past.

La Passion selon Sade by Sylvano Bussotti shows the iconic-musical and pictorial-musical programmes as musical icnographies. The musical edition contains various visual programmes such as scores. Some of his visual programmes resemble the formulation of the miniatures in medieval manuscripts and their spatial arrangement on paper. The iconic nature of the score is present with a defining nature in many of the sheets of *La Passion*, but a debt to the neoplastic trend can also be seen in the works of Theo van Doesburg in several formal confluences, especially the inclusion of the diagonal line which Bussotti uses as an iconic graphic notation that infers changes and dynamism in the performance, intensity or expressiveness of the sound, and which characterises his creations as much as Doesburg. With all of this, one considers once again the importance given to the recurring space for the formal and signifying expression of the visuality of music. Hence, one can understand Earle Brown's indeterminate work *December 1952,* whose visual programme is based on linear abstraction for the conception of the art of sound, again understanding the spatial size relevant to the composition. It is probable that there was a regression in the composer's iconic imagery to the tendency of neoplastic linear abstraction, in addition to a grounding in the aesthetics of the architectural icnographies that had been inspired by this pictorial trend such as the ones presented by Mies van der Rohe.

Continuing with the last chapter of the thesis, the study dedicated to *Atmosphères* by György Ligeti shows the connections between it and the *Ars subtilior* in relation to the formulation of instructions to perform the musical work, and in the use of the canon's technique to achieve a kind of music characterised by an iconic nature. Therefore, the colour technique of the movement of homogeneous masses in slow shifts or *Bewegungsfarbe* created through micropolyphony and other compositional resources lend understanding to the iconic nature perceptible in the visuality of the big orchestral score identifying the music of textures. After analysing the work, it has been shown that spatiality is a relevant element in conceptualising it, corresponding to a common sensitiveness in art in general in this period, as made clear in specific examples such as that of Jackson Pollock. Therefore, this representational space becomes a visual metaphor for an ephemeral architecture of the composer's iconic imagery, which is constructed and deconstructed vertically and horizontally through notated music, an element that this thesis uses as the main argument for constructing the visuality of music. Once again, this is an experience of multidisciplinary perception of constructions of sound. After being performed, these iconic and outdated soundscapes find continuity in other examples shown such as the work of Iannis Xenakis with *Metastaseis* in correspondence with Le Corbusier's in the Phillips Pavilion; or Morton Feldman's music characterised by layers of overlaid textures resembling architectural works such as those by the architect Steven Holl for the Lewis Arts Complex. Also, there are a series of correspondences between the visuality of Feldman's music with works such as *Projection 2* or *Intersection I* and the pictorial abstraction of avant-garde creators such as Mark Rothko. This reveals the intention of the postmodern composers to blur the frontiers between the different arts, creating a common place, a relevant space for representation to extend interdisciplinarity, a relevant foundation that had been used as seen in the chapter «The paths of creation» for the layout of the visuality of music.

In the following section, some conclusions are drawn that respond to the aims set out at the beginning of the thesis. The conclusions are used to discuss the results found, and to put forward possible future lines of research.

The thesis ends with a Glossary of Terms created by the author. It defines various terms proposed on carrying out the doctoral thesis. By doing so, the glossary demonstrates that an analysis of musical sources can be streamlined if they are systematised. In this way, it is possible to form groups with similar categories and optimise the work via a sequence of defined steps. This distinction between sources helps apply a specific method to analyse each of these manifestations according to their needs, defining what is to be studied and how it is

to be done using terms that accurately define the musical subject. This aids in the proper dissemination of knowledge, enabling other researchers to do research on the different lines of study proposed in this thesis via any academic discipline. Given that these systematised sources are an example of an interdisciplinary manifestation, it is appropriate that they should include different sciences in their analyses by virtue of Cultural History.

However, in the musicological and artistic spheres, developing one's own terminology during the research and thesis writing phase entails some drawbacks and risks that must be considered. The main challenge lies in the lack of standardisation, as introducing new terms without academic consensus may make the work less accessible. Nevertheless, the concepts provided are strongly grounded in musical manifestations that have been analysed and theorised using the methodology put forward, with examples given in each chapter of the study. In fact, one of the reasons this glossary was created is to remove any conceptual ambiguity and make it easier for the reader to understand. In this sense, an attempt has been made to define the terms with sufficient clarity as regards the literature written in the thesis. As for the bibliographic and documentary references used throughout this study, it has been necessary first of all to make an introductory clarification to put the choice, organisation, and use of said materials into context. This preliminary clarification shows the criteria followed in order to clearly structure the texts that have been fundamental both in the research stage and during the writing and analysis process that gave shape to this thesis.

Firstly, a specific section is presented that systematically gathers primary sources, as well as the specialised critical bibliography. This corpus includes all works which, due to their thematic, methodological or historical relevance, have been referenced in the argumentative development of the work, regardless of whether they were consulted in physical format such as printed books, facsimiles, manuscripts or critical editions, or through digital media such as databases, electronic archives, repositories or online publications.

In addition, a detailed, alphabetically ordered list is included with the spaces used to collect information and make consultations, which have been fundamental in carrying out this research. These spaces include historical archives, specialised libraries, artistic and cultural foundations, academic institutions, museums and documentary repositories, both in Spain and internationally, whose documentary size and breadth has given access to valuable materials to obtain fruitful results in the thesis' research. This compilation not only meets the criteria of comprehensiveness, but also reflects the plural and cross-cutting nature of the methodological approach adopted in the thesis, bringing together different disciplines and

material support, thanks in part to the access obtained to diverse sources gained through a period at a foreign university.

Relevant materials have been attained from all of them, including not only textual documents (such as treaties, correspondence, delivery notes for works, chronicles, etc.) but also visual resources of various kinds such as illustrations, scores, engravings, medieval diagrams, emblems, paintings and other records. These elements have significantly contributed to the interdisciplinary approach of the doctoral research, enabling links to be established between the music and visual programmes of each period studied in each of the three blocks of the thesis. It has been essential to consult these sources in order to carry out a critical, contextualised interpretation of the material analysed, and it has significantly enriched the interpretive side of the doctoral research.

INTRODUCCIÓN

ASPECTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS

1

PRESENTACIÓN Y ESTRUCTURA DE LA TESIS

Lo que hace particularmente interesante atender a las relaciones entre música e imagen es encontrar las interconexiones que existen entre ellas, sospechar que la mayoría de las veces no hay fronteras que las disciernan, sino que se identifican e integran en el vuelo de la expresión y fluyen en un mismo espacio de entendimiento y significado. Tanto la imagen como la música son sensibles de interpretación subjetiva, pero, también, académica. Esta última, razón que articula este estudio doctoral, requiere de la difícil posición que tiene el historiador para no fluctuar demasiado por la primera, cual asunto hace preguntarse lo siguiente: ¿acaso un historiador sabe entrecortar los límites de apreciación de una obra? ¿Acaso debe hacerlo, o es la seducción implícita en el anhelo humano la que implora interpretar la expresión artística o cultural desde la emoción? El vuelo inmanente de las artes en nosotros difícilmente dejará elegir si se debe iniciar el viaje desde el derrotero de la subjetividad o el desapasionamiento, pues ellas alzan tanto barreras como imponen dominios ilógicos al investigador, actor a su merced con tantas musas como ideas objetivas susurren en los oídos del adiestrado. No obstante, pocas son las grandes autoridades que se han pronunciado sin la sospecha de una emoción en sus diálogos, Warburg, Panofsky, Gombrich, Saxl…, dejo muchos. La frase que abre esta tesis doctoral resume esta conciencia: «las imágenes contienen luz, en virtud de la cual el estudioso, el adiestrado y cultivado, puede llegar a conocer la naturaleza de las cosas, así como la naturaleza humana».[1] La luz a la que se refiere el autor es la que enciende la llama de la interpretación cultural, sin embargo, hay también un amago en sus palabras que se percibe como la impresión que enciende el alma humana.

Esta tesis doctoral estudia el caso particular en el que las artes se pronuncian sin barreras en una misma concreción visual con una estructura formal concreta y muy peculiar. En esta ocasión, aunadas por la retórica, música, imagen y palabra se relacionan en un espacio común creado por ellas para la consecución de un significado. En dicho lugar acontecen escenas variopintas en las que se puede ver a la música vestida de imagen y a una imagen

[1] GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Iconografía e iconología. La Historia del Arte como Historia Cultural*. Volumen I. Madrid: Encuentro, 2008, p. 13.

queriendo ser sonada. La Emblemática relacionada con el arte del sonido se posiciona con estos complejos presupuestos.

Una cuestión inicial a la hora de estructurar este estudio doctoral es el que transcendió al advertir que este diálogo formal e interno en la Emblemática sobre tema musical seguía vigente en determinados momentos históricos e, incluso, hasta día de hoy en concretas manifestaciones visuales de la música. Se intentó encontrar respuestas a porqué esa continuación del sustrato emblemático, comprendiendo que estas no estaban en la identificación y estudio de un programa visual *per se* intentado encajar en la época suscrita según su estilo, sino que la comprensión de la continuación emblemática consistía en *dar un paso atrás* del emblema y observar, desde lejos y en prospectiva, el fenómeno social emblemático, aquel que había surgido con el libro de Andrea Alciato, pues lo realmente atractivo era darse cuenta de que no había que ajustar el emblema en su tiempo, sino que era la Emblemática quien había transformado aspectos relativos a las vidas de las personas que la practicaron y a su entorno cultural y social.[2] Esa capacidad maga de la Emblemática consistía en portar las alas del progreso, en ser hija de la revolucionaria imprenta que transformó las formas de aprendizaje en un escenario de cambio paradigmático, social y culturalmente. Ella, la Emblemática, por tanto, nació como consecuencia de un proceso industrializador. Destacó por la capacidad estratégica de absorción de las necesidades morales, políticas y religiosas de la sociedad, correspondiendo a la causa de las exigencias humanas. Su espíritu intrínseco estaba hecho de distintas artes, cual característica la singularizaba de entre las demás manifestaciones. Como expresión interdisciplinar guardaba el enigma de varias almas, y la sutileza de la persuasión que gobernaba al mundo regía su modelo de transmisión. Pero antes de languidecer con el pensamiento iluminado, había acometido un propósito insospechado alterando los procesos de pensamiento humano.

Como se ha dicho, el gran valor interdisciplinar de su programa visual acogía a distintas artes aunadas por la retórica procurando comunicar un mismo mensaje. Pero, además, las nuevas formas de lectura y de procesamiento de la información surgidas gracias a la imprenta, basadas en las estrategias visuales de distribución editorial de los datos formales de la información depositados sobre el libro emblemático, haría asimilar al lector el siguiente cálculo visual en sus procesos de pensamiento: que una imagen, con un eslogan y con un texto explicando el acometido, era un emblema, y que esa particular forma de expresarse visualmente *per se*, funcionaba. Esa se convirtió en la estrategia de representación más

[2] Las imágenes «han sido en cualquier tiempo un fenómeno visual vivo que opera en la historia transformando aspectos de la vida del hombre y de la sociedad». GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2008, p. 13.

resultante para transmitir valores culturales de aquí en adelante, por lo que no es difícil sospechar que la cognición humana guardase en su memoria esta *dispositio*, como audacia visual de comunicación para así perpetuarla. Cuando esos dos factores se repitan en la historia de la humanidad, es decir, cuando el cambio de paradigma de nuevo esté suscrito a una revolución en las formas de comunicación debido a los avances en las técnicas de estampación e impresión, enfocando su discurso al protagonismo de lo visual, y las técnicas de argumentación incidan, una vez más, en la retórica de persuasión de masas, será, entonces, cuando el espíritu de la Emblemática vuelva a resurgir. Nos referimos a la segunda protagonista de la cultura de la persuasión, la publicidad surgida entre la emergente clase burguesa en el escenario decimonónico industrializado.

El *continuum* del fenómeno cultural emblemático es considerablemente justificativo para que este estudio doctoral presente a la Emblemática como uno de los más importantes legados de la Historia del Arte a la Historia cultural. Por su transcendencia, con sus cambios necesariamente implícitos según la época en la que se manifiesta, se puede hacer referencia a una Historia cultural de la visualidad de la Emblemática.

La presente tesis doctoral se estructura en tres bloques diferenciados. En primer lugar, se presenta una introducción en la que se tratan aspectos teóricos y metodológicos; en segundo lugar, un bloque central discurre por las distintas vías de creación de la visualidad de la música; y, por último, un tercer bloque presenta diversos estudios de la visualidad de la música fundamentados en la metodología propuesta y sus herramientas de trabajo.

Los aspectos teóricos y metodológicos son los principios, conceptos e ideas que sustentan el estudio, con los que se trazan las líneas del eje discursivo que conducirá la argumentación de la tesis. Este primer bloque esparce sus cimientos en cuestiones culturales en torno a la Emblemática que, aunque pudiese parecer pertenecieran a un marco teórico, son imprescindibles para consolidar inicialmente el discursivo de aquellos objetivos que se pretenden alcanzar durante el estudio.

Los inicios de la tesis doctoral parten de la delimitación del objeto de estudio, de una mirada a la Emblemática como fenómeno cultural indagando en torno a aquello acontecido en los orígenes sociales del género. Como se ha señalado, cabe la pena preguntarse qué es lo que realmente ocurrió para que con gran ovación se prolongara el prodigio emblemático, hasta al menos, entrado el siglo XVIII. Será objeto de estudio en este apartado el cuerpo de la Emblemática, su parte formal constitutiva por la que se caracteriza, revelándola como una promesa codificada y estratégica en los estándares de representación visual. Para esto, también se tendrá en cuenta qué ciencias han abordado el estudio del género emblemático, y

se hará un ápice de acercamiento al primer trabajo en torno a la Emblemática relacionada con el arte del sonido. También será parte de la delimitación del objeto de estudio fundamentar qué se entiende por visualidad de la música. Es por esto por lo que, desde los prolegómenos de la tesis doctoral, se pretende formular el objeto y tema de estudio, así como los objetivos fundamentados con la proposición del inicio de unos nuevos estudios, los Estudios de la visualidad de la Música. Estos, fundamentados en el apartado de la justificación, se basan en ciertas consideraciones sobre los Estudios culturales en cuanto a, por ejemplo, su ampliación del objeto de estudio, y pretenden alinearse junto a la disciplina de la Historia del Arte, pues no deslindan sendas ideologías, haciendo uso de su metodología en virtud de la Historia cultural. Los Estudios de la visualidad de la Música deben entenderse como investigaciones de la manifestación sociocultural, pueden sugerir la comprensibilidad del objeto o la imagen artística mediante el reconocimiento de su posición, su rol y su presencia en el contexto cultural general. Es decir, se trata de considerar el estudio de la manifestación visual de la música como fenómeno de la expresión del ser humano en virtud de la Historia cultural. El fundamento principal de estos es que todo aquello presente en el ámbito de la visualidad de la música implica que puede ser interpretado y, por tanto, responde a una construcción sociocultural. El apartado dedicado a la metodología adapta el método iconográfico-iconológico del que se vale la Historia del Arte para el análisis de la imagen a las necesidades de los Estudios de la visualidad de la música. Para ello parte de una clasificación de la Emblemática alrededor del arte del sonido y de los diversos programas visuales de la música, algunos de ellos derivados de la Emblemática y entendidos como sustratos emblemáticos. La metodología fundamentada en el método iconográfico-iconológico contará con ejemplos que puedan dar claridad de la adaptación metodológica –aunque sobre aspectos concretos que pueden ser en un futuro más desarrollados–. A la vez, se muestra la capacidad integradora de la iconología para otras ciencias que se presenten con carácter interdisciplinar.

En la metodología se hace una breve aproximación a la organología musical y a la iconografía musical como disciplinas de estudio aplicando un enfoque metodológico para los que se ha denominado programas pictórico-musicales y programas visuales que tratan sobre música. Esta tesis taxonomiza las fuentes musicales en distintas categorías para acercarse a ellas según sus necesidades de estudio. Se lleva también a cabo una aproximación a la precisión terminológica de la iconología musical derivando en la propuesta de una propia metodología que, basada en el análisis iconográfico e iconológico, integre en fases un enfoque metodológico organográfico, basada en los tipos organográficos musicales, y un enfoque

metodológico organológico, en virtud de la ciencia organológica, y, a su vez, con base en la Historia cultural.

El segundo bloque está dedicado a las vías de creación de la visualidad de la música donde se exploran los caminos que el arte del sonido ha transitado para manifestarse desde la visualidad, las maneras en las que la música se formula a través del tiempo asociada a otras artes en función retórica –principalmente sobre soporte–. El recorrido toma como hilo conductor la historia cultural de la notación musical, el sendero en el que evoluciona, debido a la importancia que esta ha tenido para la plasmación visual de la música sobre un medio implicada en el proceso perceptivo. El discurso comienza en el siglo IX hasta llegar al siglo XVII para luego abordar directamente el siglo XX. Se pretende tratar los momentos determinantes en los que la visualidad de la música esté directamente relacionada con el resurgir emblemático. De tal manera, el objetivo de este apartado es conducir el desarrollo de la manifestación visual de la música desde sus principios hasta llegar a la época donde tiene origen el sustento de esta tesis, la Emblemática y, por consecuencia, los cánones emblemáticos cuales esquemas compositivos tendrán un resurgir en la posmodernidad. Por este motivo, dicho periodo posbélico se abordará por la cualidad de las representaciones visuales de la música directamente vinculadas con la Emblemática. Resulta de interés la relación entre la visualidad de la Música del Medievo y el Renacimiento con la del siglo XX, dado que se trata de una conexión poco usual que merece ser analizada en sus diversas dimensiones. Esta vinculación permite evidenciar tanto las continuidades como las variaciones en la visualidad del arte del sonido, mostrando cómo patrones idénticos formulados antaño resurgen desde la memoria cultural en contextos artísticos y sociales muy distantes en el tiempo.

Finalmente, este primer bloque contempla un repaso por las principales referencias bibliográficas que asientan el objeto y tema de estudio de esta tesis doctoral.

El tercer y último bloque expone casos de estudio concretos desde los Estudios de la visualidad de la música en los que se aplica la metodología del análisis iconográfico e iconológico, así como las adaptaciones sobre la ciencia organológica y terminologías de taxonomización propuestas para las fuentes musicales, cuestiones tratadas en los capítulos anteriores.

La tesis incorpora al final un glosario con terminología propia empleada a lo largo del estudio.

2

DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

2.1. Historia cultural de la visualidad de la Emblemática

La protagonista de este estudio doctoral es la Emblemática. Más concretamente, la Emblemática alrededor del arte del sonido, no porque la investigación se centre únicamente en el análisis riguroso de emblemas musicales históricos[3] o programas visuales emblemáticos, sino porque el estudio reflexiona, además, sobre la fenomenología de la Emblemática, tanto en su momento epocal como manifestación cultural europea cuyo espíritu irradió con reconocimiento y entusiasmo desde tiempos remotos, como cuando se presenta evocada en siglos venideros tras la Ilustración, así como en los más alejados, hasta en la posmodernidad como un fantasma casi imperceptible.[4]

Esta tesis propone a la Emblemática como una viajera silenciosa en el tiempo, expresión estampa de la cultura de la persuasión, seductora de las almas creadoras. La Emblemática en relación con la música es muestra de la pervivencia del sueño emblemático, así como de las prácticas de representación artística, de cómo el prodigio del patrón formal de los emblemas resistió contra todo pronóstico en las imágenes de la música, resurgiendo en periodos históricos concretos, incluso llegados hasta nuestra actualidad. Ella ha protagonizado muchos inviernos desde el que la vio nacer, sólo cambiaba la mirada de quien

[3] Se propone emplear «emblema histórico» en referencia a la manifestación del fenómeno entre el tiempo comprendido desde su instauración como género en 1531 hasta su derroque intelectual en la Ilustración. «Emblema histórico» precisa su adjetivación fundamentando un despliegue diacrónico del género emblemático. La historia, entendida como «la realidad de lo histórico», como sostuvo Aróstegui, «es la atribución de aquellas cosas que están sujetas al tiempo». Más adelante en su ensayo el investigador afirma: «la verdadera caracterización de un hecho como histórico la da su condición temporal». ARÓSTEGUI, Julio. *La investigación histórica. Teoría y método*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 190.

[4] Rafael García Mahíques define la Emblemática como: «Fenómeno cultural europeo propio de los siglos XVI, XVII y XVIII principalmente, a través del cual se vehiculan culturalmente conceptos en los que interviene sintéticamente imagen y texto, dando lugar a diferentes modalidades, siendo las más importantes los emblemas, las empresas y los jeroglíficos. Se presenta bajo una variada gama de medios, siendo los más característicos los libros de emblemas que, tras los *Emblemata* de Andrés Alciato se prodigaron en forma de diversas tipologías: emblemática moral, política, religiosa o sacra, etc.». GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Iconografía e iconología. Cuestiones de método*. Madrid: Encuentro, 2009, p. 341. Santiago Sebastián expone los cuatro versos iniciales de *Emblematum liber* destacando el cuarto «('y que cualquiera pueda escribir con callada escritura'). [En este verso:] «Alciato pudo intuir el porvenir que iba a tener la Emblemática, pues para crear emblemas había que hacerlo con la 'callada escritura' ('*tacitis scribere notis*'). El propio Alciato escribió en su obra *De rerum et verborum significatione* que las 'palabras designan algo' ('*verba significant*') mientras que las 'cosas son designadas' ('*res significantur*'), pero los jeroglíficos y los emblemas 'las cosas designan también algo en ocasiones' ('*res quandoque significant*')». SEBASTIÁN, Santiago. *Emblemática e Historia del Arte*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 12.

la creaba, sus anhelos, pasiones, ideas y condicionamientos. Ella se manifiesta como la elegida entre mil maneras de representar la evidencia de la vida, como modelo no superado que creó tradición, predilecta en diferentes sociedades, con una singular existencia que la refiere como una de las más grandes trasmisoras del conocimiento y de valores, interceptora en los cambios y en los procesos de pensamiento de la humanidad, merece, por tener tal historia singular, que se hable en propiedad sobre la Historia cultural de la visualidad de la Emblemática.

Esta tesis acerca a la injustamente obviada Emblemática a nuestro momento, compromete la memoria del presente, y reconoce la remembranza activa de este prodigio cultural, los supuestos y las determinaciones que lo caracterizaron, además de sus procesos de persuasión retórica que se desenvolvieron con admirable soltura en otrora momento histórico.[5]

La seducción emblemática atañe a un ámbito multidisciplinar. La Emblemática como hoy la entendemos, un medio mixto, es decir, no puramente visual, emergió como acontecen ciertas cosas importantes que interfieren en los cambios de paradigma, por fortuita casualidad.[6] El jurista y humanista Andrea Alciato, natural de Alzate,[7] localidad próxima a Milán, como se sabe, en primera instancia, presentó un compendio de epigramas griegos traducidos, pero, con probabilidad,[8] fue su editor Heinrich Steyner quien decidió ilustrar la

[5] En este punto se puede recordar, por ejemplo, a Marc Bloch disertando sobre la apología de la historia cuando afirmó que «nuestro arte, nuestros monumentos literarios están llenos de reminiscencias del pasado». BLOCH, Marc. *Apología para la historia o el oficio de historiador*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2018, p. 42.

[6] Lo mismo ocurrió con otras manifestaciones artísticas. «La ópera. Uno de los más bellos errores creativos de la historia de la composición: hacia 1600 se buscaba el modo de recitación del drama antiguo, pero se alcanzó el canto monódico». KÜHN, Clemens. *Historia de la composición musical en ejemplos comentados*. Cornellà de Llobregat: Idea Música, 2003, p. 116. Alexander Fleming «no se dio cuenta inmediatamente, pero después de varios experimentos llegó a la conclusión de que el moho fabricaba una sustancia que combatía las colonias de bacterias: la llamó penicilina y no tardó en probarla con éxito en pacientes que tenían infecciones oculares». MOLEDO, Leonardo y OLSZEVICKI, Nicolás. *Historia de las ideas científicas. De Tales de Mileto a la Máquina de Dios*. Buenos Aires: Planeta, 2013, p. 898.

[7] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María. «De la huella de los grandes maestros en la Génesis del *Emblematum Liber*. Alciato antes de Alciato», en *En la senda de Alciato. Práctica y Teoría Emblemática*, A. Martínez Sobrino, J. Bartolomé Gómez, C. García Román y R. Redondo Sánchez, eds. Añejos de IMAGO. Revista de Emblemática y Cultura Visual [Nº8], Valencia, Universitat de València, 2022, p. 11.

[8] «En 1527 llegaron a manos del impresor Heinrich Steiner materiales de impresión procedentes de la imprenta de Grimm. No sabemos si los grabados ya estaban hechos, o una parte, o si se debió a Steyner el encargo de las xilografías de H. Schäufelein a partir de los diseños de Jörg Breu». LÓPEZ POZA, Sagrario, «El libro de emblemas de Andrea Alciato en la biblioteca nacional de España», *Edad de Oro*, XL, 2021, p. 142. DOI: https://doi.org/10.15366/edadoro2021.40.006. «Fue este editor quien decidió ilustrar cada una de las composiciones con un pequeño grabado, dando lugar así a la aparición de la estructura triple de lema-*pictura*-epigrama, que desde entonces ha venido conociéndose como emblema». ZAFRA, Rafael. *Los emblemas de Alciato traducidos a Rimas Españolas, 1549*. Madrid: José J. de Olañeta, 2003, p. 16; «El impresor, Heinrich Steyner, que no el autor, consideró ilustrar cada emblema (104) y para ello fue comisionado el entallador Jorg Breuil». GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María, 2022, p. 12.

idea literaria del milanés. Alciato, indignado por el resultante desorden formal que hacía inexacto el enunciado visual[9] del emblema en la *editio princeps*[10] de *Emblematum liber*, supervisó[11] postreras impresiones con sumo interés por el resultado.[12] Por tanto, la Emblemática nace de un amago literario[13] con propósito pedagógico,[14] pero se consagra imprescindible en el quehacer humanista cuando implica en su configuración junto con la palabra la imagen grabada, como «recurso alegórico ilustrado».[15] Con estas dos ciencias a la vista, los estudios iniciales de Emblemática fueron llevados a cabo desde la Filología, no obstante, y como señala García Mahíques,[16] en el ámbito hispánico partieron fundamentalmente de la disciplina de la Historia del Arte, a finales de la década de los 70 e inicios del siglo XX, alrededor de la figura particular de Santiago Sebastián.[17] Este autor percibió pronto la buena asociación en un libro de emblemas entre imagen, palabra y música, y publicó una edición crítica de *Atalanta fugiens* de Michael Maier.[18] La música emergía natural en los programas visuales emblemáticos, pues la creación en sí de cualquier tipo de expresión posibilitaba variadas formas de interacción entre las artes, sobre todo en un entorno cultural embriagado por la solera

[9] Con la aparición de la imprenta comenzaron las vinculaciones entre la técnica de la estampa (xilografía o grabado, en ese momento) y la de la tipografía. Se trata de una: «doble invención; la tipografía para los textos, el grabado para las imágenes». EISENSTEIN, Elizabeth L. *La imprenta como agente de cambio. Comunicación y transformaciones culturales en la Europa moderna temprana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

[10] Véanse estas cuestiones en LÓPEZ POZA, Sagrario, 2021.

[11] «El modelo quedó perfeccionado ese mismo año, pero en una edición realizada en París, por Chrestien Wechel (impresor y librero flamenco) en que intervino el propio Alciato para corregir errores advertidos en las ediciones de Augsburgo». LÓPEZ POZA, Sagrario, 2021, p. 143. «Alciato decidió hacer una edición supervisada por él mismo y, de acuerdo con el editor francés Christian Wechel, publicó una segunda edición, ahora formada por 113 emblemas, todos ellos ilustrados con grabados que –excepto los emblemas, claro está– repiten, con una manufactura más cuidada, los motivos empleados en la primera edición». ZAFRA, Rafael, 2003, p. 16.

[12] *«Il importe bien entendu de ne jamais sous-estimer le rôle d'Alciat lui-même dans l'expansion typographique, culturelle et géographique de l'emblème en Europe dès ses origines. Sa réac- tion fort négative devant les premières éditions de Steyner est bien connue; les premières édi- tions à être autorisées et surveillées de près par lui – celles de Chrétien Wechel en 1534 et en 1536 – témoignent du soin méticuleux qu'il apporta par la suite à vérifier les moindres détails de la présentation»* «Es importante no subestimar nunca el papel del propio Alciato en la expansión tipográfica, cultural y geográfica del emblema en Europa desde sus orígenes. Es bien conocida su reacción muy negativa ante las primeras ediciones de Steyner; las primeras ediciones que autorizó y siguió de cerca, las de Chrétien Wechel en 1534 y 1536, atestiguan el meticuloso cuidado que puso posteriormente en verificar los más mínimos detalles de la presentación». Trad. de la autora. ROLET, Anne y ROLET, Stéphane. *André Alciat (1492-1550). Un humaniste au confluent des savoirs dans l'europe de la Renaissance*. Turnhout: Brepols, 2013, p. 412.

[13] «El emblema consistió en su origen en una figuración lingüística, la cual sería complementada, adornada, con una imagen que traducía visiblemente dicha figuración». GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2009, p. 143.

[14] «Alciato había estado colaborando con Johannes Soter en unas recopilaciones destinadas a estudiantes de epigramas de la *Antología Planúdea*, que incorporaban no una sino diversas versiones en latín de cada epigrama griego seleccionado». LÓPEZ POZA, Sagrario, 2021, p. 141.

[15] GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Empresas sacras de Núñez de Cepeda*. Madrid: Ediciones Tuero, 1988, p. 3.

[16] GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2009, p. 144. Rodríguez de la Flor hace un exhaustivo recorrido por la historia de la Emblemática en España. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. *Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza forma, 1995.

[17] Su personalidad intelectual queda reflejada en: GARCÍA MAHÍQUES, Rafael y MÍNGUEZ, Víctor. *Santiago Sebastián López (1931-1995)*. Granada: Comité Español de Historia del Arte (CEHA), 2020.

[18] SEBASTIÁN, Santiago. *La Fuga de Atalanta de Michael Maier*. Madrid: Ediciones Tuero, 1989.

intelectual de la antigüedad clásica que entendió la interdisciplinariedad de forma natural.[19] Pero, el modo de habitar que tuvo la música en la literatura emblemática en sus orígenes fue antagónico al de su propia naturaleza auditiva, para así adoptar los sistemas de representación de la imagen gráfica o hacer uso de su propio código textual universal, que, a fin de cuentas, no dejaba de ser signo denotado o, aún mejor, necesitaba de la percepción sensorial visual para su transmisión.

2.2. Fundamentos de la visualidad de la música

A la acertada apreciación de Roland Barthes al afirmar que «hay dos músicas (o al menos yo siempre lo he pensado así): la que se escucha y la que se toca [interpreta]»,[20] teniendo en cuenta el capítulo en el que sitúa la reflexión, *El cuerpo de la Música. Musica practica*,[21] se le podría añadir otro modo de manifestación para este arte, el que relaciona a la música con la vista y que, por tanto, pertenece al ámbito de la visión y al de la visualidad, cual es objeto y propósito de estudio de esta tesis doctoral. El arte del sonido se representa, percibe o interpreta a través de imágenes, gestos, movimientos o medios visuales, para así vestir al espíritu invisible[22] e inmaterial con códigos de apariencia visible y material. Este concepto reconoce que para este tipo de experiencia musical se precisa de la implicación perceptiva de la vista.[23] Pero, como se ha señalado, la visualidad de la música es algo diferente de la visión de la música. En este sentido, se entiende visualidad, en términos generales, como el proceso que implica interpretación, y que se explica como «el desarrollo mental a través del cual se procesan conceptos o significados a partir de lo percibido por medio del sentido de la vista»,[24] y, por tanto, discierne de la visión como acto físico/fisiológico, aunque precisa de ella. Como afirman Walter y Chaplin: «Una vez las señales han pasado la retina ya no tiene sentido hablar de 'lo visual' aisladamente […] la información visual que proviene de los ojos

[19] «Como ha puntualizado Foucault en *Les mots et les choses* (cap. I, nota 10), el siglo XVI fue la edad de las correspondencias, ya que el hombre de esta época basó su conocimiento en la asociación de una forma de lenguaje con otra para alcanzar la unidad de palabras y cosas, combinando para ello las palabras con las imágenes». SEBASTIÁN, Santiago, 1995, p. 11.

[20] BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós, 2023, p. 295.

[21] Por primera vez *Musica Practica* aparece en: BARTHES, Roland. *Image, Music, Text*. London: Fontana Press, 1977.

[22] Tomo prestada la expresión adaptándola de Mitchell cuando refiere a la gramatología de Derrida y «los signos visibles del lenguaje escrito». MITCHELL, W. J. T. *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la Cultura Visual* Victoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2020, pp. 423-424.

[23] Aunque atendiendo a otros derroteros, sea dicho que también, para la ejecución musical dentro de los estándares normalizados de aprendizaje se requiere de la percepción visual para la lectura musical.

[24] GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2009, p. 28.

se mezcla con información que llega de los otros sentidos, conocimientos y memorias ya existentes, de tal forma que se produce una síntesis de todo ello. (Los psicólogos llaman 'apercepción' a este proceso)».[25] Atendiendo a esta distinción, Bryson asume en la visualidad «una construcción cultural»,[26] para Walter y Chaplin es una construcción socializada, emparentada con la experiencia asociada a códigos que reconocemos en los medios sociales que producen una red de significantes y que afectan a la persona que los recibe. La visualización es la interpretación de un contenido que, como afirma García Mahíques, está «en nuestra consciencia en relación con otros contenidos».[27] Por tanto, tras la fase fisiológica se activa en el sistema receptor los mecanismos cognitivos y neurológicos de asociación pertinentes para establecer conexiones en la memoria cultural. Se generan, así, correspondencias entre aquello percibido y lo ya asimilado en la experiencia. Se trata de poner en marcha un lenguaje aprendido y codificado en el ser humano que implica una asimilación previamente adquirida y reconocida de inmediato por los sensores neuronales que establecen paralelismos entre lo que se ve y lo que se sabe.

Tras estas apreciaciones, se puede concretar que la visualidad de la música es la expresión particular del arte del sonido por la cual la música adopta los sistemas de representación de la imagen gráfica para ser interpretados culturalmente a través de la visualidad. Dicho de otro modo, es la manifestación del síntoma cultural del arte del sonido a través de un cuerpo perceptible examinado por la visión e inteligible tras la visualidad. Por tanto, la visualidad de la música apela a la transmisión del mensaje cultural. A modo de écfrasis, si un evento sonoro audible fuese tangible al cubrirlo con un suave velo se podría, a través de la visión, ver sus cualidades dinámicas, movimientos, gestos o su quietud, es decir, su forma. Ese sentido expresivo denotado llevaría a poder identificar la parte connotativa de la forma velada y, por tanto, a la interpretación cultural del objeto o de la manifestación a través de la visualidad. Para Aby Warburg el *Pathosformeln* o la fórmula de *phatos* expresaba las emociones a través del movimiento, el cual era síntoma de una significación cultural.[28] Al

[25] WALTER, John A. y CHAPLIN, Sarah. *Una introducción a la Cultura Visual*. Barcelona: Octaedro, 2002, p. 38.
[26] BRYSON, Norman. «The Gaze in the Expanded Field», en FOSTER, Hal (ed.). *Vision an Visuality*. Seatle: Bay View Pres / Dia Art Foundation, 1988, pp. 91-94. Cit. de WALTER, John A. y CHAPIN, Sarah, 2002, pp. 41-42.
[27] GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2008, p. 439.
[28] «Es sabido que Ghirlandaio poseía un cuaderno de dibujos arqueológicos, al igual que Giuliano da Sangallo. Mediante tipos patéticos [*pathosformeln*] intentó insuflar en la prosa de los Tornabuoni el estilo más elevado de movimiento idealizante antiguo pues, precisamente en aquella época, los espíritus liberados de la gestualidad patética antigua no consentían mantenerse absortos en la distancia». WARBURG, Aby. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza editorial, 2005, p. 198.

igual, la visualidad de la música implica que en lo connotativo se manifiestan acciones precisas que sugieren ciertas cosas que solo lo denotativo puede elucidar.

La visualidad de la música responde a los modos de habitar del arte en un entorno interdisciplinar. Cuando en una misma estructura artística intervienen en su configuración distintas artes, regidas, por lo general, por la retórica, existe una transferencia entre ellas de sus propios sistemas de información y organización, una especie de préstamo entre disciplinas, para obtener en su fin la consecución de un mismo significado no forzado por parte de todas ellas que definirá la obra.[29] De tal manera, en un programa visual pluridisciplinar donde se muestre la música propiamente dicha, esta será capaz de trasladar su mensaje por sí misma a través de sus propios códigos musicales, o bien articulando a través de estos, en ejercicio compañero, el lenguaje de lo visual y, así, manifestarse a través de este.

En las moradas del arte se establecen relaciones recíprocas entre las disciplinas en las que la retórica se proclama instrumento común o estrategia organizativa para la transmisión de significados. De hecho, la visualidad de la música es un acto retórico del arte del sonido, en el que los elementos visuales se expresan en la música a través de la virtud del *ornatus*[30] que persuade o seduce con narrativas perceptibles para la comprensión del contenido musical. La visualidad de la música puede identificarse de alguna manera con el hecho retórico del *tropu*s, pues como afirmó Quintiliano existe una *mutatio*, «una sustitución de las expresiones propias por otras de sentido figurado, de tal manera hay una transposición de significados de una expresión a otra».[31] Cuando la música cambia su imperceptibilidad original natural y se atavía con la delimitación de la forma transfiere su significado tropando. El vínculo entre lo que abandona la música y aquello de lo que se presta es su sentido o significado común. Ese acto retórico de la visualidad de la música es un desvío de la norma que puede ser interpretado como una superación o mutación del código. Es decir, el código audible de la música pasa a

[29] Se trata de un enfoque cultural en cuanto a la función social en el propio contexto de creación, sobre preceptos como: «el renovado interés en los efectos de la presencia» o «estatus de los objetos» y la interacción con el espectador, los cuales se justifican con la experiencia contemporánea del objeto visual y el choque de los tiempos en la obra de arte, ideas fundamentadas por autores formalistas como Didi-Huberman, Mitchell o Elkins, tal y como declara Keith Moxey en el capítulo dedicado a «Los estudios visuales y el giro icónico», en: MOXEY, Keith. *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Bilbao: Sans Soleil, 2015, pp. 97-126.

[30] «El *ornatus* o belleza derivada de una prudente regulación de medios y de ornamentos». GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2009, p. 100. «El *ornatus* debe su definición a los preparativos para adornar la mesa de un banquete: el discurso mismo se concibe como un alimento que ha de consumirse. A este ámbito metafórico pertenece también la definición de *ornatus* como condimento […]». MORTARA GARAVELLI, Bice. *Manual de Retórica*. Madrid, Cátedra, 2019, p. 157.

[31] MORTARA GARAVELLI, Bice, 2019, p. 163.

ser visual. A dicha desviación de la norma se acudirá de nuevo cuando se aborde la adaptación del método iconográfico-iconológico en el capítulo correspondiente.

Los aspectos principales de la visualidad de la música podrían compendiarse en: la representación visual directa en partituras, gráficos musicales, análisis de espectrogramas, diagramas, etc.; escenografías o performance, a saber, espectáculos (ópera, teatro, festivales…), proyecciones, entre otras; videoclips y cine, creando un vínculo narrativo o emocional entre el sonido y la imagen en todo tipo de formato audiovisual; procesos sinestésicos o asociaciones mentales, se trata de la evocación de colores, todo tipo de imágenes o formas; o artes visuales como la pintura, escultura, diseño gráfico, u otras que hagan uso de la música para su manifestación. A todos estos aspectos puede atender los Estudios de la visualidad de la Música. No obstante, la imposibilidad de abordar todas estas líneas en un solo trabajo doctoral hace centrar la investigación en los programas visuales de la música considerados imprescindibles para la comprensión de esta manifestación, a saber, los vinculados a la Emblemática sobre música o los alojados en el umbral áureo de ella que rememora los ecos del pasado.

3

JUSTIFICACIÓN

3.1. Epistemología de los Estudios de la visualidad de la Música

Esta tesis doctoral pretende dar inicio a los Estudios de la visualidad de la Música. La propuesta teórica de estos se fundamenta en la convergencia de dos campos disciplinares: los Estudios visuales y la Historia del Arte. De tal manera, por una parte, se auspician bajo la epistemología de los *Visual Studies*, o Cultura visual, como eje discursivo para el estudio de la Emblemática alrededor del arte del sonido, y otras manifestaciones de la fuente visual musical ampliando así el marco de trabajo, pero, también, por otro lado, incorporan el método iconográfico-iconológico perteneciente al campo disciplinar académicamente constituido de la Historia del Arte.

Son numerosos los escritos sobre las relaciones entre música y arte, o entre música y lo visual, así mismo, existen rigurosos y muy fructíferos trabajos en el campo de la iconografía musical de la que se hablará más adelante. No obstante, estos Estudios pretenden iniciar investigaciones que relacionen la imagen y la música bajo el enmarque concreto de los Estudios de Cultura visual, y que, además, como esta tesis promueve, cree una línea de adecuación junto a la disciplina de la Historia del Arte, con la finalidad de aplicar una metodología interpretativa, en ocasiones adaptada, que será tratada posteriormente.

El planteamiento que ha destacado en muchas de las teorías sobre los Estudios de Cultura visual es aquel que pone en jaque la hegemonía de la Historia del Arte en virtud de constituir una alternativa para los estudios de la imagen.[32] En cierto sentido, no es aventurado decir que parte de esta controversia pueda estar infundada en la relación que señala los Estudios de cultura visual como aquellos que se encargan de la imagen contemporánea, la imagen de nuestra actualidad y que, por tanto, se debe entender así, que la Historia del Arte se despliega en un marco cronológico anterior al mundo de hoy. Pero si esto fuera cierto, la Emblemática, o la Emblemática sobre el arte del sonido, no tendría cabida en los Estudios

[32] «Algunos han visto los Estudios visuales como una amenaza substancial y consecuentemente han reaccionado de forma defensiva; otros les han dado la bienvenida como un soplo de aire fresco que proporcione los mecanismos para una ruptura decisiva con las prácticas restrictivas de la Historia del arte». RAMPLEY, Matthew. «La amenaza fantasma: ¿La Cultura visual como fin de la Historia del Arte?, en BREA, José Luis. *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005, p. 39.

visuales y, por ende, en los Estudios de la visualidad de la Música, cuando, en realidad, y como defiende esta tesis, es básicamente la perspectiva que proporciona esta sensibilidad crítica la que permite una aproximación exacta a la comprensión cultural del fenómeno emblemático, lijando asperezas en las delimitaciones disciplinares que puedan ocasionar controversias.

3.2. Los Estudios de la visualidad de la Música en la Emblemática

Como se ha indicado en apartados anteriores, los primeros estudios sobre Emblemática se realizaron desde disciplinas próximas al marco diferencial que categorizaba al fenómeno cultural. De tal manera, fueron numerosas las investigaciones sobre emblemas que, desde el rigor de la disciplina filológica o de la artística o estética, fluctuaban hacían una revisión monográfica de sus necesidades identitarias, y hoy lo continúan haciendo. No obstante, partimos de una ausencia disciplinar importante que requiere de una ampliación del abanico de posibilidades y perspectivas del estudio de la Emblemática para una comprensión más amplia del sentido originario de la misma. Entender la Emblemática, o Emblemática musical, desde los Estudios de Cultura visual es comprender la prospectiva que esta alcanzó y que pervive hoy en día, al menos desde cierto punto de vista. Esto compromete a decir que la Emblemática no está muerta, está más viva que nunca en la memoria no sólo del historiador cultural sino en la de la práctica social, cultural o política, razones que se pincelarán más adelante. Pero, aunque pensemos que todo lo que se trae a la memoria está hoy ausente o que, justamente por eso, vivir la memoria es sólo evocar un recuerdo, existen dos tipos de ausencia, la de una realidad que nunca vuelve y la de la verdad evocada precisamente porque se piensa. Esta última está presente debido a la activación de una «memoria intelectual y utilitaria»[33] en la que otrora se depositó todo aquello importante que fue la Emblemática, a saber, en su parte significativa, un artificio retórico con carácter didáctico y de enseñanza, pero, también, su importantísimo contenido primario,[34] y al que apunta inicialmente la perspectiva de los Estudios de la visualidad de la Música, un pensado atavío formal, un uniforme común que la representaría por los siglos de los siglos, tejido con

[33] GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio. *El idioma de la imaginación.* Madrid: Tecnos, 1999, p. 36.

[34] El contenido temático natural o primario «se percibe por la identificación de *formas* puras, es decir, ciertas configuraciones de línea y color, o ciertas masas de bronce o piedra de forma peculiar, como representaciones de *objetos* naturales […]. El mundo de las formas puras, reconocidas así como portadoras de significados primarios o naturales, puede ser llamado el mundo de los motivos artísticos». PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconología.* Madrid: Alianza Universidad, 2008, p. 15.

una estructura repetitiva de una hábil organización sobre el medio o soporte. En este se alojaría esperando a ser vista con su lema-*pictura*-epigrama, y, por ende, interpretada. Ese armazón formal distintivo o esquema perceptual a través del cual los humanistas podían distinguir, a vista de pájaro, que estaban ante un emblema podría ser uno de los motivos por los cuales ha podido resurgir tal fenómeno en los distintos escenarios venideros, industrial o posmoderno, renaciendo también en la temática musical.

Poner en práctica la perspectiva de los Estudios visuales o de la Cultura visual para la Emblemática, o Emblemática sobre el arte del sonido (Estudios de la visualidad de la Música), junto a la disciplina de la Historia del Arte no pretende en ningún caso hacer delimitaciones para trabajar en compartimentos estancos, sino alinear ambas sensibilidades en virtud de la Historia cultural. Atender a la Emblemática desde la perspectiva de los Estudios visuales es tener en cuenta la construcción del discurso visual emblemático en cuanto a la percepción o la experiencia visual de una época, es decir, las prácticas del ver el mundo como evidencias de producción cultural; cuestión que, en realidad, no difiere en absoluto de una interpretación iconológica. Como Cultura visual se entiende en palabras de Mitchell que se trata del «estudio de la experiencia y la expresión visual del ser humano»[35] y, por tanto, estos son «el estudio de la cultura visual».[36] En este punto entran en escena los Estudios de la visualidad de la Música que, como se ha destacado anteriormente, prescriben de la visión de la música, es decir, en primer lugar, consideran su plano perceptivo formal. No implica esto que se reconfigure el discurso sobre la Emblemática o Emblemática sobre música desde el formalismo que asoma en ciertos Estudios visuales, sino más bien todo lo contrario, porque la visión conduce a la visualidad y esta como constructo cultural adquirido implica interpretación. Como defiende este estudio y se incide en distintos apartados, la visualidad es el vehículo por el cual se difunde la inteligibilidad humana y sus valores.

3.2.1. La percepción del cuerpo del emblema

La Emblemática propuso una peculiar práctica representacional sobre el soporte formulando una gran unidad visual, síntoma a la vez cultural, pues su constitución devino por lo acaecido en sus circunstancias natalicias contextuales. El año de 1531 en Augsburgo no debe ser sólo recordado como el momento en el que se editó el primer libro de emblemas, *Emblematum liber*, de Andrea Alciato, con el que quedó inaugurado el género de la

[35] MITCHELL, W. J. T., 2020, p. 28.
[36] MITCHELL, W. J. T., 2020, p. 418.

Emblemática, sino que en aquel frío invierno, en la próspera ciudad del Sacro Imperio Romano Germánico, con la recién presentada y convulsa dieta de Habsburgo ante Carlos V, iba a ser estampado uno de los volúmenes más influyentes en los procesos de pensamiento humano en el marco de la Historia cultural.

La radical transformación que supuso el surgimiento de la imprenta en la vida intelectual occidental propició este acontecimiento, y es a esta invención a quien se le debe el nacimiento de la Emblemática y su ávida propagación.[37] La estructura de representación característica de los libros de emblemas se convirtió en una práctica de estampación que quedó sistematizada[38] cuando estos se convirtieron en el *«best seller»*[39] de la época, una moda sin precedentes.[40] La pericia de Gutenberg, iniciada a mediados del siglo XV, supuso, como se sabe, una revolución cultural que iba a tener consecuencias sustanciales. A partir de entonces, la cultura se consumiría de manera diferente. Uno de esos efectos se proyectó directamente en la Emblemática y tenía que ver con el objetivo fundacional de ella, el propósito didáctico, pues tanto la Emblemática como la imprenta «revolucionaron todas las

[37] Seis años antes de su muerte, Francis Bacon (1561-1626) hacía notar en su obra *Novum organum* tres grandes descubrimientos para la humanidad desconocidos otrora, a saber, la imprenta, la pólvora y la brújula: «Asimismo es bueno observar el poder, la virtud y las consecuencias de los descubrimientos; los cuales en ninguna otra osa se manifiestan más claramente que en aquellas tres cosas que eran desconocidas a los antiguos y cuyos orígenes, aunque recientes, son oscuros y sin gloria: a saber, el arte de imprimir, la pólvora y la aguja de marear. Pues ellas tres han cambiado la faz y estado del orbe de la Tierra: la primera en las letras, la segunda en la guerra, la tercera en la navegación; de donde se han seguido innumerables cambios; tanto que no hay, imperio, secta ni astro que parezcan haber ejercido mayor poder e influencia sobre las cosas humanas que el que han ejercido estos inventos mecánicos» (CXXIX). BACON, Francis. *Novum organum*. Traducción de Clemente Fernando Almori. Buenos Aires: Editorial Losada, 2003, p. 174.

[38] En el reconocimiento del éxito de la construcción emblemática no se debe olvidar los precedentes que esta tuvo o amagos emblemáticos que guiaron el destino de la suerte de los libros de emblemas. Estos han sido estudiados por diversos autores. Por citar alguno de ellos: ALBERT, Mechthild. «¿Una emblemática anterior a Alciato? *El Exemplario contra los engaños y peligros del mundo* (1493) como fuente desconocida de Hernando de Soto». Alciato antes de Alciato», en *En la senda de Alciato. Práctica y Teoría Emblemática*, MARTÍNEZ SOBRINO, Alejandro; BARTOLOMÉ GÓMEZ, Jesús; GARCÍA ROMÁN, Cirilo y REDONDO SÁNCHEZ, Pedro (eds.). Añejos de IMAGO. Revista de Emblemática y Cultura Visual [Nº8], Valencia, Universitat de València, 2022, pp. 69-78.

[39] Realmente fue Alciato un personaje singular y altamente capacitado, así lo describe el siguiente estudio: *«Après avoir ébauché dans sa jeunesse une histoire en latin de sa patrie, collecté ses inscriptions antiques, et passé un double doctorat en droit civil et canon, quelles raisons un avocat milanais du début du xvie siècle pouvait-il avoir d'éditer et d'annoter Tacite, de traduire en latin des épigrammes grecques de l'Anthologie de Planude, de composer une comédie inspirée d'Aristophane, de rédiger un traité sur le duel, de produire un petit opuscule traitant des poids et mesures, de signer un recueil d'épigrammes latines illustrées portant le titre jusqu'alors inédit d'Emblemata –véritable best-seller du temps– […]»* «Después de haber esbozado en su juventud una historia de su patria en latín, recogido sus antiguas inscripciones y realizado un doble doctorado en derecho civil y canónico, ¿qué razones podría haber tenido un abogado milanés de principios del siglo XVI para dedicar y anotar a Tácito?, traducir al latín epigramas griegos de la *Anthologie de Planude*, componer una comedia inspirada en Aristófanes, escribir un tratado sobre el duelo, producir un pequeño folleto sobre pesos y medidas, firmar una colección de epigramas latinos ilustrados que llevan el título hasta ahora inédito de *Emblemata* –un auténtico *best seller* de la época– […]». Trad. de la autora. ROLET, Anne y ROLET, Stéphane, 2013, p. 11.

[40] «La afición por este género llegó hasta tal punto que fueron innumerables las ediciones de libros que, con la denominación de emblemas, empresas, divisas o símbolos, poblaron las bibliotecas europeas». GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María, 2022, p. 12.

formas de aprendizaje»[41] y las de comunicación social alterando los patrones de consumo. La edición, en estos inicios industriales, experimentó un despegue empresarial además de convertirse en un foco de atención social. Una función importante que cumplió la imprenta en relación con la Emblemática fue que le permitió la gran difusión que tuvo, y, por consiguiente, alentó a la élite intelectual a la lectura de libros de emblemas en reuniones privadas estimulando, así, su actividad mental.[42] El orden y cómo se presentaba la información formal dirigía el pensamiento de aquel que leía el emblema, así como interfería en el modo de aprendizaje,[43] el cual para la Emblemática no sólo consistía en el poder de persuasión almacenado en el *res significantur* sino, y como este estudio defiende, desde la perspectiva de los Estudios visuales, desde el *res picta* como una herramienta de impacto visual desde su forma proporcionada por el resultado de un proceso mecanizado, muy bien recibido en el contexto social del despertar del humanismo a la Revolución científica y todo su curso de reestructuración educativa. El propio emblemista Juan de Horozco y Covarrubias afirma: «Pues solo ver la figura de qualquier Emblema se representa algo que sea de aviso, y si passan adelante se gusta del concepto, y lo que allí se significa […]».[44]

No es sólo cuestión de inconformidad que Alciato pusiese empeño en reformular la impresión de su *Emblematum* al ver que un desorden en la estampación había separado el mote de su correspondiente lugar sobre la *imago* en la *editio princeps*. Previamente, desde su etapa de juventud con una formación interdisciplinar en leyes y filología,[45] había sido encomendado para reformular y corregir enmiendas de textos especializados en disciplinas académicas que protagonizaban las lecciones en las facultades de leyes.[46] Además, a partir del

[41] «A finales del siglo XV la reproducción de materiales escritos empezó a pasar del escritorio del copista al taller del impresor. Este cambio, que revolucionó todas las formas de aprendizaje, fue particularmente importante para la erudición histórica. Desde entonces los historiadores han estado en deuda con el invento Gutenberg». EISENSTEIN, Elizabeth L., 2010, p. 3.

[42] «En cualquier caso la emblemática fue cultivada por un grupo reducido de personas, ya que era preciso el conocimiento del latín». SEBASTIÁN, Santiago, 1995, p. 14.

[43] «Cambios fundamentales en el formato de los libros podrían producir cambios en los patrones de pensamiento». EISENSTEIN, Elizabeth L., 2010, p. 84.

[44] HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de. *Empresas morales*. Segovia: Juan de la Cuesta, 1589, prólogo.

[45] Alciato siempre mostró una preferencia hacia la filología, así lo demuestra *Annotations on the Code* de 1515 y su obtención de doctorado en esta mención, la cual obtuvo un año más tarde en Bolonia. Hacia mediados de 1525 ya era reconocido como un gran jurídico humanista, y, en 1529, en la Universidad de Bourges fundó una nueva escuela de jurisprudencia humanista. Alciato fue enaltecido por sus contemporáneos y consiguió algo muy productivo y emparentado, al menos en la temática disciplinar, a la Emblemática –que devendría en su quehacer intelectual–, a saber, llevó la ciencia filológica a las aulas académicas, aplicando nuevas metodologías de estudio basadas en el comentario de texto que los alumnos recibieron positivamente. KELLEY, Donald R. *Foundations of Modern Historical Scholarship. Language, Law, and History in the French Renaissance*. New York and London: Columbia University Press, 1970, pp. 93-100.

[46] Guillaume Budé solicita a Alciato concluir la tarea de *Digestorum, seu Pandectarum libri quinquaginta. Lugduni apud Gulielmu[m] Rouillium* y así enmendar los problemas que el *Digesto*, un importante libro de leyes, ocasionaba

nacimiento de la imprenta, y más justificadamente con la consolidación empresarial e industrialización de esta, desde finales del siglo XV y durante el siglo XVI,[47] los modos de socialización intelectual ampliaron su propuesta. Distintos grupos de profesionalización interactuaban alrededor del oficio de la edición, esto fomentó un diálogo intercultural donde las imprentas se proclamaban como ágoras de encuentro entre diferentes oficios: comerciantes, libreros, prensadores, fundidores, intelectuales, etcétera. Esta transformación social impulsada por la imprenta atraía, de tal forma, al humanista-autor al pie de la edición,[48] como a Alciato, con probabilidad, lo llevase al taller donde se debía reeditar con la precisa adecuación las ediciones que respetaran el patrón estructural perceptivo y representacional que la Emblemática le haría pasar a historia. La personalidad que se le atribuye a Alciato haría pensar que una persona con tanto anhelo de prosperidad e intelectualidad sería capaz de apreciar el peculiar –aunque infundado– ingenio del programa visual que tenía ante sus ojos, así como el significado de su difusión a través de la imprenta.

La Emblemática, o más concretamente la percepción del cuerpo de un emblema, se convirtió en un hábito visual para el grupo de referencia cultural funcionando como imagen reiterada.[49] Fueron los impresores y sus criterios de organización los que favorecieron la uniformidad de las ediciones y el resultado visual de estas,[50] disponiendo los elementos formales: la tipografía junto al arte estampado –inicialmente xilografía–. El orden en la representación implicaba sistematización, y en este tema de estudio, en la Emblemática, se dejaba ver como un esquema invariable conformado entre texto y *pictura*. En los tiempos precedentes, en la era del manuscrito iluminado, se había intentado igualmente organizar el conocimiento, había sido puesto en práctica todo aquello al alcance para lograr recopilar el

debido a la separación accidental del manuscrito en dos lecturas diferentes. EISENSTEIN, Elizabeth L., 2010, p. 98; KELLEY, Donald R., 1970, pp. 93-100.

[47] «Las ciudades que más libros de emblemas produjeron en sus imprentas fueron París y Lyon (de cuyas prensas salieron los mejores de Europa durante los siglos XVI y XVII)». LÓPEZ POZA, Sagrario. «Los libros de emblemas y la imprenta», *Lectura y signo*, Nº. 1, 2006, pp. 177-199, p. 179.

[48] La imprenta hasta entrada la modernidad se consideró una actividad sobresaliente: «[...] ojear páginas impresas era una rutina familiar en los círculos eruditos del siglo XVII [...] Kepler, que se pasaba horas en los talleres de imprenta, supervisando de cerca la impresión de sus obras científicas, estaba informando sobre la tecnología de impresión [...]». EISENSTEIN, Elizabeth L., 2010, p. 17.

[49] *«This exact repetition of pictorial statements has had incalculable effects upon knowledge and thought, upon science and technology, of every kind. It is hardly too much to say that since the invention of writing there has been no more important invention than that of the exactly repeatable pictorial statement»* «Esta repetición exacta de representaciones pictóricas ha tenido efectos incalculables, efectos sobre el conocimiento y el pensamiento, sobre la ciencia y la tecnología, de todo tipo. No es exagerado decir que desde la invención en el ámbito de la escritura no ha habido invención más importante que la de la representación pictórica repetible». Trad. de la autora. IVINS, William M. *Prins and Visual Communication*. New York: The M.I.T Press, 1969, p. 3.

[50] «Las decisiones editoriales que tomaron los antiguos impresores en relación con la composición y la representación probablemente ayudaron a reorganizar el pensamiento de los lectores». EISENSTEIN, Elizabeth L., 2010, p. 85.

saber de manera efectiva,[51] pero al no estar provistos de un sistema mecanizado de estampación no existía seriación, la homogeneidad dependía del trabajo artesano del amanuense y de la fidelidad de la copia. No obstante, el aprendizaje y la memorización más efectivos son aquellos en la que sus elementos se repiten,[52] más aún si dicha reiteración se hacía con la elegancia y la atractiva apariencia que profesaban las dos grandes armas de comunicación que la Historia cultural ha legado, la imagen y la palabra,[53] ordenadas en un mismo discurso visual sobre un soporte librario desde donde percibirlo.

3.2.2. El primer giro visual

En realidad, aquello que estaba aconteciendo en líneas generales con la imprenta era el síntoma cultural de que la humanidad estaba ante lo que podríamos denominar el primer giro visual, un cambio de paradigma cultural ante la primera revolución comunicativa que daba gran importancia a la visión y a la visualidad, y con la que se inició una nueva era basada en nuevos patrones de consumo, aunque fuesen interesados en el saber. El aprendizaje era ahora más accesible y sus sistemas cambiaron realzando lo visual,[54] tanto en lo tipográfico, con los modernos tipos móviles, como en lo estampado con la *pictura* ilustrada, hasta unos límites hasta entonces impensables.[55]

---

[51] Piénsese en las glosas, marginalias, las indicaciones manuscritas, por ejemplo, para la descripción de las miniaturas que debían dibujarse. «La persona encargada de la coordinación de la obra podía dejar indicaciones al iluminador acerca del contenido de las imágenes, notas correspondientes al color, o letras de aviso para marcar las iniciales del texto. En ocasiones excepcionales contamos con indicaciones desarrolladas de las escenas a realizar […]». FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura. «Manuscritos iluminados: artífices, espacios y contextos productivos», en AVENOZA, Gemma; FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura y SORIANO ROBLES, Lourdes (eds.). *La producción del libro en la Edad Media. Una visión interdisciplinar*. Madrid: Silex, 2019, p. 172.

[52] «Los mensajes publicitarios se repiten idénticos, una y otra vez el mismo mensaje, para provocar no solamente el aprendizaje (la repetición es el más elemental recurso didáctico), también ese reconocimiento, esa apelación al recuerdo, que es fuente de satisfacción». EGUIZÁBAL, Raúl. *Teoría de la publicidad*. Madrid: Cátedra, 2011, p. 137.

[53] «La imagen y la palabra han sido siempre productos culturales, dos armas de comunicación, y los dos medios más importantes de la cultura. La Historia cultural se ha indagado sobre estos dos fenómenos». GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2008, pp. 13-14.

[54] «Tal énfasis en lo visual fue completamente imposible antes que la imprenta elevara la intensidad visual de la página escrita hasta el punto de una completa uniformidad y repetibilidad […]. Para comprender el despegue de lo visual que se produjo con la tecnología de Gutenberg, es necesario saber que tal despegue no había sido posible en los tiempos del manuscrito, porque tal cultura conserva los modos audiotáctiles de la sensibilidad humana en un grado incompatible con la visualidad abstracta […]». MCLUHAN, Marshall. *La galaxia Gutenberg. Génesis del homo typographicus*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1998, pp. 163-164. «Después de la aparición de la imprenta los apoyos visuales se multiplicaron, los signos y los símbolos se codificaron, por lo que se desarrollaron rápidamente distintos tipos de comunicación icnográfica y no fonética. […] los reformadores educativos [recurrieron] de nuevo a los libros de imágenes con el propósito de instruir a los niños […]». EISENSTEIN, Elizabeth L., 2010, p. 67.

[55] «El siglo XVI, conocido como el de la invención de la imprenta, no hizo más que preparar la explosión mundial de estampas que triunfará en el siglo XIX y culminará en el XX. A través de este desenvolvimiento se

La revolución en el proceso de pensamiento para la Emblemática consistía en una sincronización neuronal que facilitaba la percepción. Cada circuito neuronal tenía la misión de codificar los distintos elementos del programa visual. Un circuito procesaría el reconocimiento del patrón emblemático, su estructura formal de manera automática, así como el color, la distribución, etc. Toda percepción está basada en la teoría conocida como *binding* por la cual la información es sesgada antes que integrada para luego ser enviada a la corteza visual secundaria, donde se bifurca a la vía ventral y a la vía dorsal. La primera es la que centrará el interés con respecto a este estudio. Esta consta de circuitos neuronales en secuencia ordenados que procesarían las características del programa visual. Un circuito neuronal decide que hay una imagen en blanco y negro, otro que hay letras encima de la imagen, otro que hay un texto más extenso debajo de esta, etcétera. Estos circuitos evaluarán y contrastarán sus procesos entre sí llegando a concluir que se trata de un emblema. Las áreas de convergencia multimodal son las que hacen reconocer el objeto. Entonces, se compara la nueva información con la inicialmente almacenada implicando a los procesos de codificación que el cerebro reconocerá poniendo en relación con el conocimiento previamente asimilado, experiencias, imágenes y la cultura heredada.[56] Por tanto, la operación cognitiva ante un emblema involucraba la activación y coordinación de la red neuronal, permitiendo una respuesta rápida de identificación que seguidamente sería decodificada para su interpretación quedando también guardada en la memoria.

El cuerpo o *res picta* de un emblema suscitaba cierta atracción visual debido al equilibrio[57] presente en el esqueleto estructural y esto permitía que fuese recordado con facilidad y reconocido[58] perteneciente a dicho género. El esquema compositivo de un emblema estaba constituido por la combinación entre las distintas unidades formales que se

pasa del pequeño círculo cerrado (cortes, monasterios, universidades) a formar un grupo social mucho mayor de seres alfabetizados que conocemos como público (pueblos, ciudades) y de éste se salta ya al desbordamiento cuantitativo que abastecerá a las masas (países, continentes). IVINS, William. *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1975, pp. 9-10.

[56] El recorrido neuronal se fundamenta en el realizado por Nazareth Castellanos para el poema *En la niebla* de Hermann Hesse. CASTELLANOS, Nazareth. *Neurociencia del cuerpo. Cómo el organismo esculpe el cerebro*. Barcelona: Editorial Kairós, 2022, pp. 32-38.

[57] «El equilibrio es el estado en que las fuerzas que actúan sobre un cuerpo se compensan unas a otras. […] el tamaño, el color o la dirección, que contribuyen al equilibrio visual». ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Forma, 2023, p. 34.

[58] «Hay características de la forma* [estructura formal] que entran en juego incluso en la percepción de un objeto como lo que es o como uno de su clase». ARNHEIM, Rudolf, 2023, p. 111. Es relevante destacar la distinción que hace el autor sobre forma y forma*: «Era importante diferenciar en este texto las dos acepciones de la palabra española 'forma' correspondientes a las inglesas *shape* y *form*, de las cuales la primera hace referencia únicamente a la forma material, visible o palpable, y la segunda se refiere a la configuración, abarcando ya lo estructural y lo no directamente observable por los sentidos. Para ello se ha escrito 'forma' siempre que en el original dice *shape*, y 'forma*' cuando lo que aparece es *form*». ARNHEIM, Rudolf, 2023, p. 14.

agrupaban con orden en esquemas perceptuales sobre aquello que Gombrich denominó «aura del espacio»,[59] y que procedían de sendos campos semánticos: la imagen representada, por lo general, en un adaptado espacio geométrico, junto a la palabra ajustada al renglón,[60] juntos traducían una armonía simple, pero inteligentemente pensada, en el programa visual. Pero lo cierto, como se ha dicho anteriormente, es que un proceso de pensamiento incluye, además de la percepción de la información –que debe proyectar simplicidad y facilitar la comprensión–, su codificación y recuperación en la memoria, por tanto, se ven implícitos también mecanismos de razonamiento y pensamiento, procesos analíticos, a saber, una sucesión de etapas cognitivas que combinaban el pensamiento visual, lingüístico y abstracto, y que al final implican interpretación para poder descifrar el sentido profundo del emblema.[61]

De hecho, un emblema era un arma de persuasión que contenía un mensaje moral o político velado por la retórica que aunaba las distintas artes presentes en loor de un significado común. La herencia de la esencia emblemática devenía de precedentes codificados que ya expresaban un carácter moral o político e ingenioso insertos en la heráldica o en el juego lúdico o cortesano, entre otros.[62] Indudablemente, de todo esto no puede desprenderse un emblema, pues quizá se trate de su corazón. Su distribución plural se constituía como un *unicum* significativo. Empero, la Emblemática se creó para ser mirada, y formó parte de una actividad cotidiana convirtiéndose en una revolución comunicativa impulsada por la imprenta. Ella formalizó su codificación social visiva dentro de la experiencia del quehacer intelectual en la Edad Moderna. La identidad visual[63] transmitida desde la visión a los receptores sensoriales le otorgó su personalidad representacional como forma resolutiva por su marcada organización sensorial. De tal manera, esto le haría perpetuar a lo largo de los siglos, trasladada y modificada en nuevos constructos que denominaremos en este estudio sustratos emblemáticos que adoptarán los sistemas de representación de la imagen emblemática, en el caso estudiado, en relación con lo musical.

---

[59] «El aura del espacio que parece rodear a toda representación naturalista. El mero signo se destaca como una figura sobre fondo neutro, pero el mismo fondo retrocede y adopta una extensión potencial en cuanto forma parte de la representación. Es un efecto que puede observarse con cualquier pintura o cartel que contenga letras». GOMBRICH, Ernst. H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate, 1998, p. 193.

[60] «Se puede obtener una sutil complejidad combinando formas geométricamente sencillas; y las combinaciones pueden estar, a su vez, cohesionadas por un orden simplificador». ARNHEIM, Rudolf, 2023, p. 75.

[61] «El emblema en su esencia cumple dos funciones básicas: la representación y la interpretación». SEBASTIÁN, Santiago, 1995, p. 12. «Toda discrepancia entre forma* y significado interfiere en la simplicidad». ARNHEIM, Rudolf, 2023, p. 77.

[62] Estas cuestiones son estudiadas en profundidad por Rodríguez de la Flor en el capítulo dedicado a *Los orígenes del* género, en RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, 1995.

[63] «La identidad de un objeto visual depende, como mostramos antes, no tanto de su forma en cuanto tal como del esqueleto estructural creado por ésta». ARNHEIM, Rudolf, 2023, p. 112.

3.2.3. Los modos de ver la Emblemática

El sustrato emblemático hace referencia a la construcción formal de la Emblemática, a sus partes constitutivas. Esta idea remite al enfoque original de la Emblemática, creada no tanto como una manifestación artística en sí misma –aunque indudablemente lo es–, sino como un fenómeno surgido a raíz de un proceso de industrialización. La Emblemática no fue concebida únicamente como un objeto artístico dentro de su contexto –aunque, desde luego, participara en su elaboración el dibujante-artista del grabado–, sino más bien, como es sabido, como una herramienta propedéutica utilizada en círculos ilustrados. A estos seguramente les fascinaba el arte del grabado, que, con sutileza y poder de persuasión, estimulaba la memoria. La Emblemática, aunque es hoy en día objeto de estudio para la Filología, la Historia del Arte (iconología, artes gráficas…), su teoría o estética, puede ser estudiada desde un campo de estudio más amplio que presta atención a otro tipo de imágenes que amplían más su perspectiva a todo aquello que viene implícito en la creación de la imagen,[64] más si se entiende que esta proviene de un contexto concreto de creación en donde su función fue didáctica, moral y comunicativa. Además, los Estudios de la cultura visual atienden a una postura interdisciplinar y multidisciplinar. Por esto, como se ha querido subrayar con anterioridad, la Emblemática podría ser fundamentalmente reconocida no sólo como un fenómeno intelectual de persuasión retórica en esencia, sino como un fenómeno social visual de gran expansión que responde a los modos de ver de una época que experimentaron cambios en sus sistemas y procesos de pensamiento; su visualidad es síntoma cultural del advenimiento de la revolucionaria imprenta. La experiencia de la estetización de la Emblemática y de la Emblemática en relación al sonido, por tanto, al rozar los confines de la práctica artística puede ser abordada desde los Estudios de cultura visual y aun así articular, como este estudio pretende, la metodología de análisis de la imagen debido a que la iconología es una método inserto disciplinariamente en la Historia del Arte con una gran capacidad integradora.[65] Por tanto, los Estudios de la visualidad de la Emblemática, o los Estudios de la visualidad de la Emblemática en relación a la música (Estudios de la visualidad de la Música), ineludiblemente, conducen a la mirada del espectador, al estudio de la práctica representacional propia de una época que condiciona la actitud social e intelectual. No obstante, se identifica esta misma predisposición en la Historia del Arte que aborda también

[64] «El objeto de interpretación no sea sólo el tema representado, sino también todo aquello que está implicado en la creación de la imagen: desde el coste de los pigmentos, hasta el modo de organización de la composición». GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2008, p. 426.
[65] GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2009, p. 229.

las cuestiones alrededor del origen constitutivo de la Emblemática formulada como la interesante relación entre *res picta* y *res significantur*.

3.3. Los dos amaneceres de la Emblemática

La Emblemática conquista una hegemonía de representación cuya impresión visual se formula con una *pictura* y con una sentencia o *motto* refundado en un epigrama. Esa fórmula exitosa se codificó en tiempos pretéritos durante las épocas de gloria de la Emblemática, a la vez que arrojaba su espíritu sobre otros programas visuales que harían uso presto de esta estructura visionaria, tales como frontispicios, marcas de editores, grabados, etcétera.[66] Pero, la Emblemática, tras su aparente óbito después de su agotamiento en el siglo XVIII, no había hecho más que pervivir en la memoria con la astucia de una fuerza creadora que conjuraba una fuerte reformulación.

La máxima representante de la cultura de la persuasión superó dos momentos contradictorios, la época del Renacimiento-Barroco y la de la sociedad de la comunicación de masas. La Emblemática ha tenido dos grandes impulsos fruto de los síntomas culturales que han acompañado a estas dos etapas, se trata de dos momentos históricos caracterizados por las profundas revoluciones técnicas y transformaciones en las formas de consumo, con una tendencia hegemónica por lo visual.

El primero es el impulso que produjo su nacimiento como consecuencia de la revolución cultural emergida de los avances técnicos en la impresión libraría a mediados del siglo XV, la cual implicaba cambios en lo social y en los hábitos de consumo en el saber. La decisión por parte del impresor de organizar los esquemas verbo-visuales (y musicales) de maneras concretas indujo a que los procesos de pensamiento de los lectores-espectadores fueran conducidos por predeterminadas decisiones que influyeron en los patrones de pensamiento, en su orden y en su síntesis. La Emblemática fue una de las más revolucionarias formas de aprendizaje justo por estar ligada, para su difusión, a la imprenta que facilitó su codificación icónica y el camino hacia la comunicación de la cultura y, sobre todo, su paulatina transformación.

En su segundo amanecer, el sueño de la Emblemática resurgirá a partir de la segunda mitad del siglo XIX con el anhelo de consumo de la sociedad de masas, donde la publicidad se adaptó a los hábitos de consumo emergentes de la clase burguesa con el discurso

[66] Véase, por ejemplo, el estudio: LÓPEZ POZA, Sagrario, 2006, pp. 177-199, así como el estudio: *La emblemática más allá de los libros de emblemas*, en: RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, 1995, pp. 73-78.

persuasivo para la adquisición de mercancías.[67] En este escenario el cartel publicitario fue el protagonista de una sociedad industrializada,[68] y la mayor arma de comunicación verbo-visual conocida desde la Emblemática, pues no discernía la una de la otra, sino que se trataba del efecto de causalidad,[69] basada en el precedente de aquella herencia humanista del constructo emblemático con carácter persuasivo. Ahora la formulación *pictura-motto*-epigrama se identificaba como un sustrato emblemático, a saber, con imagen-eslogan-texto informativo,[70] aunque, bien es cierto, que el epigrama no siempre se mantendría, más bien, poco a poco se iría simplificando u omitiendo. Este cambio pudo ser debido a que, en relación con el de la imprenta, el avance técnico fue mayor en la etapa decimonónica para los procesos de estampación e impresión en las artes gráficas, sustentado por el avance de la maquinaria impulsada por la mejora de las fuentes de energía.[71] Esto derivó en una mayor cantidad de recursos para formular el mensaje de manera más simplificada y resolutiva para, a fin de cuentas, impactar sobre el espectador. La sociedad burguesa contaba con un añadido más en la *pictura* de la imagen, el color. La llegada de la litografía a manos de Jean Alexis Rouchon a mediados de siglo XIX sobre temas de moda parisina alcanzaría su máximo esplendor con

[67] «[…] las primitivas estructuras fundadas por Alciato y la legión de sus inmediatos seguidores, apenas se reconoce ya en ellas: me refiero a la publicidad, al cartelismo, a las manifestaciones menores de exlibris, sellos, heraldismo, etc.». RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, 1995, p. 21.

[68] SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel. «La visualidad de la música en 'La tentación de san Antonio de Henri Rivière'», en EXPÓSITO DE VICENTE, Cristina (coord.) y CUENCA ABELLÁN, Belén. *Lo sagrado y lo profano. Aproximaciones al arte desde el espacio.* Valencia: Tirant lo Blanch (en prensa 2025).

[69] «El newtonismo, como el aristotelismo, trata de comprender el mundo trazando la conexión entre unos sucesos y otros; y esto lo hace ordenando nuevas experiencias de acuerdo con las categorías de causa y efecto, y descubriendo los agentes determinantes o antecedentes de cada fenómeno. La afirmación de que esta conexión se da siempre y en todo, de que nada acontece sin una causa, es el postulado de la causalidad». MCLUHAN, Marshall, 1998, p. 86.

[70] «Prácticamente el modelo sobre el que hoy camina la comunicación publicitaria, básicamente en una sociedad de masas articulada por los principios de la comunicación persuasiva, está basado en la antigua disposición tripartita que seguía el emblema *triplex*, presentándose bajo esta mirada que traza genealogías en los objetos culturales del viejo mundo de la emblemática como un espacio originario y vertebrador […]». RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. «Los estudios de la emblemática hispánica en la perspectiva del giro visual en la postmodernidad», en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael y ZURIAGA SENENT, Vicent F. (Eds.). *Imagen y Cultura* (Vol. I), Valencia: Biblioteca Valenciana, 2008, pp. 519-530, p. 522. «Su práctica, pues, evoluciona en la modernidad hacia la formulación de un espacio de representación que, aun debiéndole mucho a las primitivas estructuras fundadas por Alciato y la legión de sus inmediatos seguidores, apenas se reconoce ya en ellas: me refiero, obviamente, a la publicidad, al cartelismo, a las manifestaciones menores de exlibris, sellos, heraldismo, etc.». RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, 1995, p. 21. «La asociación entre texto e imagen no es algo exclusivo de los medios modernos, ni de la publicidad, también aquí podemos apelar a una tradición de escudos, monedas, divisas, etc. La publicidad, burguesa al fin y a la postre, sintió desde el comienzo de su existencia, en la primera mitad del siglo XIX, una irresistible atracción por las maneras aristocráticas, copió escudos y lemas […]. En el emblema, como en un anuncio, el texto aclara o completa la información que nos suministra la imagen». EGUIZÁBAL, Raúl. *Teoría de la publicidad.* Madrid: Cátedra, 2011, p. 333.

[71] SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel, (en presa 2025).

la cromolitografía en el cartelista Jules Chéret.[72] La tipografía también había experimentado un cambio, podía adquirir también dinamismo y variar su tamaño y color. Pero para que se produjera la omisión del epigrama debió de ser sustancial el concreto uso del medio publicitario, ya que el cartel se adaptaba a la neociudad distribuido por grandes avenidas aperturistas, calles, escaparates, quioscos, etcétera.[73] Es decir, estaba pensado para formar parte del escenario urbano, por lo que también necesitó ampliar su tamaño para poder ser visto en la lejanía,[74] improbable, entonces, que una explicación-epigrama pudiese ser avistada desde la distancia, empero, no sufrió siempre omisión, sino que aparecería según las necesidades de comunicación. En la exclusión del texto explicativo también podría haber influido el estilo de vida en la que los cambios en los motores humanos de percepción, memoria, aprendizaje y pensamiento fueran demandando y asimilando, cada vez más, una información gráfica más simplificada, rápida y comunicativa, traducida en una construcción neuronal cada vez más similar a la de las necesidades de la actual sociedad sumergida en el mundo-imagen.

Salvando el convulso periodo de entre guerras, el siglo XX verá resurgir el consumismo, que venía madurándose desde tiempos pretéritos, en Estados Unidos a partir de los años treinta y en la devastada Europa occidental tras la II Guerra Mundial, a la que se impondrá el estilo de vida americano y los modernos medios de comunicación de las masas que ya no olvidarán el mágico patrón triádico para persuadir, perpetuando hasta llegar a la actual era digital.

La publicidad, al igual que la Emblemática, se caracteriza por contener un esquema perceptual representacional disuadido por elementos constitutivos formales, además de ser creadora de codificación icónica y de significados. El anclaje de la Emblemática, su motivo de perduración en el tiempo es el resultado de dos codificaciones, primeramente, una codificación en los estándares perceptuales de su constitución formal, y en otra instancia, la codificación icónica de sus partes significantes. La codificación significante en la Emblemática, presente en la tradición cultural convencionalizada, y, por consiguiente, presente en la publicidad, aproxima el estudio de dichas manifestaciones al análisis

[72] EGUIZÁBAL, Raúl, 2011. PÉREZ ROJAS, Francisco Javier, y LUIS ALCAIDE, José. *Un siglo de carteles de la feria de Xàtiva*. Valencia: Generalitat Valenciana Subsecretaria de Promoció Cultural, 2002. BARNICOAT, John. *Los carteles*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

[73]«Fijados en los muros, en los quioscos de las ciudades, en los atrayentes escaparates vidriados de los comercios o de los recién aparecidos grandes almacenes –ventanas de contemplación para el viandante–, e incluso trasladados a la prensa los carteles ejercieron como atractivos reclamos visuales en las demandas de los productos de la industria». SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel, (en presa 2025).

[74] CHECA GODOY, Antonio y GARRIDO LORA, Manuel. *Teoría e historia del cartel publicitario*. Madrid: Editorial Síntesis, 2017.

iconográfico-iconológico en virtud de la Historia cultural.[75] El sustrato emblemático propio de la Emblemática musical también estaba presente en la prohijación de dicha a la época decimonónica. Son ejemplos de estos los sustratos emblemáticos: *Do, mi, sol, do*,[76] de Jules Chéret, realizado en 1878 o en *Jane Avril en el Jardín de París*, de 1893, del pintor y grabador Toulouse Lautrec,[77] entre muchos más. Estos modelos siguen la clasificación expuesta en el apartado metodológico de este estudio doctoral que engloba a la programas pictórico-musicales, esto es, por contener grafía de notación junto a un texto y a la imagen gráfica en su programa visual. Ejemplos de otra tipología, programas visuales que tratan sobre música, son el del cartel de la ópera *La bohème* de Puccini de Adolfo Hohenstein o el del drama operístico *Tosca* del mismo autor, entre muchos más.[78] Las clasificaciones de fuentes musicales se abordarán más adelante.

3.4. Las cualidades expresivas y las cualidades significantes en la Emblemática y en el cartel publicitario decimonónico

Aunque épocas paradójicas, esa contradicción entre dos épocas culturales, Edad Moderna-Barroco y la de la sociedad de la comunicación de masas decimonónica, afectaba a los modos de entender el arte donde una diferencia consustancial radicaba en la figura del

[75] Estas cuestiones metodológicas pueden profundizarse en: GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2009, pp. 143-154.

[76] «*Do, mi, sol, do*, de Chéret, realizado en 1878, es un cartel musical que combina un programa icónico junto a la imagen de un pentagrama musical donde se leen en clave de sol en segunda las notas arpegiadas: do –corchea-, mi –corchea-, sol –corchea-, do –negra-. Se trata de la representación de un espectáculo burlesco en el café Folies Bergère por los cómicos Hanlon Lees. Chéret, importante difusor de la impresión litográfica a color y de la estética cartelística, ridiculiza el gusto de la burguesía por la música operística situando con profusa verticalidad y lirismo a un Wagner arlequín vestido de rojo que dirige a la orquesta desde el centro de la composición, está cargada del carácter del *fumisme* y también cómico en giño a los carteles de circo americano». SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel. «La persuasión de la imagen al servicio de la música: el cartel musical en las artes gráficas publicitarias», en CHAI-FERNÁNDEZ, Rocío, ROSA-NAPAL, Francisco César, CHAO-FERNÁNDEZ, Aurelio, GILLANDERS, Carol y VICENTE ÁLVAREZ, Rosa María (Eds.), Actas del III Congreso Internacional de Música y Cultura para la Inclusión y la Innovación, Universidad da Coruña, 2021a, pp. 106-112, p. 109. DOI: https://doi.org/10.17979/spudc.9788497498050.

[77] «En el cartel musical modernista *Jane Avril en el Jardín de París*, de 1893, del pintor y grabador Toulouse Lautrec, el marco que encierra la composición viene delimitado por el motivo del contorno del mástil del contrabajo cuyo clavijero asoma en primer plano junto a la silueta del músico, ambos en tonos oscuros. Tras estos un pentagrama con notas musicales escritas en una clave que no corresponde con la que habitualmente lee este instrumento cordófono. Para representar la fuerza plástica de efecto de ligereza y libertad, el autor utiliza colores planos delimitados por líneas gruesas negras influencia de las estampas japonesas. El siguiente plano es para el personaje individualizado Jane Avril, popular bailarina de la sala Jardín de París. Esta alza su pierna en el baile del cancán frente al *basso* –donde cualquier intérprete freudiano podría encontrar algún simbolismo–, sobre un escenario cuya profundidad es adquirida por el uso del color. Ya no son personajes idealizados sino retratos indisociables de la vida moderna». SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel, 2021a, p. 110.

[78] El cartel en la ópera está siendo asunto de investigación para quien suscribe esta tesis, pero no se incluirá en esta debido a la precisión tipológica que se quiere abarcar.

intermediario. En la Historia del Arte occidental existe un desequilibrio entre las cualidades expresivas[79] y las cualidades significantes sobre todo en lo que actualmente se reconoce como arte contemporáneo, especialmente el arte abstracto. En el arte anterior a la modernidad predominan las cualidades significantes, o más bien existe un equilibrio entre las expresivas y las significantes. En el mundo de la producción masiva de imágenes enfocadas al consumismo la figura del intermediario se difumina, es el pueblo quien puede entender directamente a través de su propia emoción sin que ningún discurso intelectual pueda orientar su significación. Entonces, las cualidades expresivas predominan; lo impulsivo, gestual y poético son categorías que se refuerzan sin hallar una armonía con las cualidades significantes. Aunque la retórica visual es una estrategia de transmisión del discurso visual que existe antes y después de la modernidad, es el instrumento que orienta la producción artística por excelencia antes del siglo XVIII con sus figuras propias, alegorías, tropos, etcétera. La modernidad puede hacer empleo de estas, no obstante, la estrategia de la modernidad se fundamenta en las masas debido a que el arte incide en ellas de manera directa.[80] El discurso didáctico de la Emblemática era guiado mediante las figuras retóricas. En el cartel publicitario decimonónico el grado de iconicidad mimética o figuración era elevado y su recorrido de lectura era el ideado por el publicista o promotor del programa visual, el intermediario aparece, dado que él mismo nos conduce a través de la retórica o la persuasión al consumo o atracción de lo anunciado, todavía aparecen figuras alegóricas, bajo un discurso que defiende los intereses económicos burgueses. Es decir, era un discurso todavía bastante conducido.

3.5. El sustrato emblemático en los programas visuales de la música del siglo XX: el giro pictorial de la música

El programa visual tripartito y cuatripartito de la Emblemática que trata sobre música y la Emblemática musical –clasificación expuesta más adelante en el apartado metodológico de este estudio–, al igual que los códigos culturales visuales son transferidos también al cartel publicitario. Pero, es en el ámbito exclusivo del arte del sonido donde la Emblemática

[79] De las cualidades expresivas «forman parte todos aquellos recursos que sirven para dar forma a la expresión de acciones y emociones. El medio por excelencia es la gestualidad […]. La gestualidad puede ser objeto de estudio dentro del análisis estilístico, puesto que el gesto puede ser un componente a considerar dentro de los límites del estilo […] Las cualidades expresivas son como el puente entre las esferas de la forma y del significado o contenido, el cual únicamente se nos hace comprensible por medio del análisis iconográfico. Las cualidades significantes son los recursos retóricos por excelencia». GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2009, p. 113.

[80] Todas estas apreciaciones pueden profundizarse en: GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2009, pp. 122-123.

propiamente musical, la que, como se verá, proliferó en el ambiente postridentino y que por designio común de los compositores se denominó epocalmente enigma o canon musical –influidos también por el *Ars subtilior*–, la que se manifestará como sustrato emblemático en los programas visuales musicales de la segunda mitad del siglo XX. En estos se evocará la representación visual del sonido sobre la partitura sobre el dominio de la imagen gráfica. Este estudio doctoral propone que a este característico fenómeno visual de la música al que se le conoce convencionalmente como grafismo,[81] y que se identifica desde el plano perceptual como un sustrato emblemático, se les reconozca con la denominación de «icnografía musical», cuya justificación se razonará en el apartado metodológico de la tesis presentado más adelante, término definido en el glosario terminológico final. No obstante, la aparición de estos programas-partituras visuales del siglo XX son, con probabilidad, el resultado de varios acontecimientos, entre ellos, el que sugerimos denominar el giro pictorial de la música.[82] El giro pictorial de la música se centra en cómo la orientación discursiva del pensamiento posmoderno se dirige a la concepción visual del arte del sonido. El código textual que subyace en la música, su lenguaje notacional, se transforma en un régimen visual que compete a los dominios de la imagen gráfica, a la música visible, a los modos de ver la música cuyo campo de trabajo pertenece a los Estudios de la visualidad de la Música. La música hasta la posmodernidad era un fenómeno esencialmente audible, excepto por momentos concretos anteriores, hasta que los compositores sienten la preocupación de, como advirtió Morton Feldman, encontrar «un mundo sonoro más directo, inmediato y físico»,[83] de tal manera, abocados en la rebelión de la pluralidad cultural se rechazan todos los modos de representación convencionales de la música a cambio de uno más directo que

[81] MARCO, Tomás. *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: SGAE, 2002.

[82] El término «giro pictorial» fue acuñado por Mitchell en su libro *Picture Theory* en 1994, basado en la epistemología del «giro lingüístico» formulada por Richard Rorty en *Philosophy and the Mirrow of Nature*, en su intento de dar noción a la teoría de la imagen dice en los proemios: «El giro pictorial se centra en el modo en el que el pensamiento moderno se ha orientado alrededor de paradigmas visuales que parecen amenazar y abrumar cualquier posibilidad de control discursivo». MITCHELL, W. J. T. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2018, p. 17. «La expresión giro lingüístico procede de Gustav Bergles y fue acuñada a comienzos de los años sesenta. En líneas generales, por giro lingüístico se entiende aquella dirección de la filosofía orientada hacia su conversión en filosofía del lenguaje, es decir, orientada al entendimiento y a la proposición radical de que todos los problemas filosóficos pueden ser reducidos, transferidos, a los problemas de uso del lenguaje; que hablar del mundo es hablar y comprender mejor el lenguaje en el que hablamos sobre el mundo». ARÓSTEGUI, Julio, 1995, p. 136.

[83] «La nueva pintura me hizo desear un mundo sonoro más directo, más inmediato y más físico que cualquier cosa que hubiera existido antes, Varese reunía algunos de estos elementos. Pero era demasiado 'Várese'. Webern tenía algunos destellos de ese mundo. Pero su trabajo estaba demasiado comprometido con la disciplina del sistema dodecafónico [*twelve-tone system*]. La nueva estructura requería una concentración más demandante que aquella necesaria en la técnica de la fotografía fija, que es para mí lo que la notación precisa ha llegado a implicar». FELDMAN, Morton. *Pensamientos verticales*. Buenos Aires/Argentina: Caja Negra Editora, 2012, p. 23.

incida sobre las masas, como es el de la imagen. Las partituras se comportan como imágenes cuando se vuelven gráficas, transgrediendo las prácticas convencionales de la notación musical, deconstruyendo sistemas jerárquicos de preeminencias que ya venían queriéndose demoler tras la I Guerra Mundial.[84] Es como si el discurso de la música no pudiese ser evocado sin el paradigma de la imagen, en un mundo dominado por esta. No se trata de un empoderamiento del mundo icónico sobre el texto musical ni de una teoría de la permutación del arte sonoro sino de una posición hegemónica de poder, de un lugar común para todas las artes. [85]

En realidad, el giro pictorial de la música había hecho un primer amago con el primer giro hacia la visualidad denotado tras la aparición de la imprenta. En esa nueva configuración de los modelos de aprendizaje, una vez establecido el género de la Emblemática entre círculos intelectuales, su traslado a la música permutó hacia una peculiar configuración de las partituras, referidas en líneas anteriores, denominadas por los compositores cánones enigmáticos, que por sus características herederas de la Emblemática se proponen denominar en esta tesis cánones emblemáticos. En estos los sistemas de notación se tornaban icónicos o intentaban adoptar la apariencia de la imagen gráfica fundamentados en la técnica del canon basada en la imitación polifónica de voces en el que la voz principal, llamada *dux*, expone un tema que es repetido de manera exacta o modificada por una o más voces, o *comes*/*comites*, que sigue un intervalo o *tempo* de entrada concreto. Los cánones emblemáticos tenían sus precedentes en otros modelos expresivos pertenecientes a la familia de los nacidos por la conjunción del lenguaje y la imagen icónica de la música que incorporaban también imagen gráfica en la época del *Ars subtilior*. Pero, estas son cuestiones que serán tratadas en el primer capítulo de esta tesis doctoral, en «Las vías de creación de la visualidad de la música».

Dar imagen a la música en la posmodernidad es dar voz a las narrativas del espectador contemporáneo. Los Estudios de la visualidad de la Música, hijos, por una parte, de los Estudios de la cultura visual, proponen como punto de partida un estudio de la experiencia y visión del ser humano frente a la obra, y es, justamente, cuando las cualidades expresivas preponderan más que las significantes, a saber, cuando la imagen de la icnografía musical

[84] El mismo Arnold Schoenberg «rompió definitivamente con el sistema tonal tradicional que el nuevo siglo había heredado de los dos anteriores. El derrumbamiento de la tonalidad tradicional fue desde el punto de vista técnico, el acontecimiento más significativo a la hora de dar forma a lo que sería la música moderna». MORGAN, Robert. *La música del siglo XX*. Madrid: Akal Música, 1999, p. 16.

[85] «Mi intención era poner de manifiesto la percepción de un 'giro hacia lo visual' o hacia la imagen como un *lugar común*, como algo que se dice de casualidad e irreflexivamente sobre nuestro tiempo y que se dice habitualmente con un consentimiento irreflexivo tanto por parte de aquellos a los que les gusta la idea como por parte de los que la odian». MITCHELL, W. J. T., 2020, p. 431.

produce en el que contempla la obra una actuación directa sin necesidad de intermediar el mensaje connotativo. Dicho de otro modo, la proliferación extendida de partituras-imagen posmodernas pone el punto de mira del espectador en la recepción directa de las cualidades expresivas de la imagen antepuestas a las significantes. El giro pictorial de la música acerca la icnografía musical al mundo de la imagen denotada dando paso a la cultura de masas y a las prácticas plurales del receptor que puede negar las cualidades significantes originarias e interaccionar su propia significación, eludiendo la finalidad real de la creación musical ante la visualidad de esta.[86] Esto crea un conflicto interdependiente ya que altera la concepción originaria de la obra,[87] además de que modifica y propone dos tipos de experiencia frente a una icnografía musical: por un lado, la interpretación musical propiamente dicha del músico tañedor o intérprete, conocedor de la sintaxis musical, que es guiado por el intermediario compositor de la obra para traducir el significado original de la obra o los que le sugiera las decisiones de interpretación, según si se trata de música indeterminada, como se verá en el último capítulo de la tesis. O, por otra parte, la interpretación de impacto, la que corresponde al significado primario, en la que el espectador frente a la partitura deja que el arte desde la visualidad le influya de forma instantánea. En este caso la icnografía musical es una representación cosificada, un objeto autónomo con vida propia capaz de inhibir su destino,[88] eximirse de su constitución artística para obtener un segundo significado, una connotación poética desprovista, aparentemente, de cualidades significantes dando preminencia a las cualidades expresivas, que tienen una intrínseca significación subjetiva que emulan otra vida del objeto estudiado.

El giro pictorial de la música no sólo compete a las partituras gráficas o icnografías musicales sino también a todo tipo de manifestaciones de la visualidad de la música –tampoco precisamente deben ser artísticas–, como las proyecciones, el audiovisual, el arte digital, festivales musicales con representación mediante tecnología digital, videojuegos, etc. Pero, estas tipologías serán abordadas en futuros trabajos fuera de esta tesis, fundamentados bajo la perspectiva de los Estudios de la visualidad de la Música.

---

[86] Mitchell cuando se refiere a la actividad del espectador advierte que estas puestas en práctica «pueden constituir un problema tan profundo como las formas de lectura (desciframiento, decodificación, interpretación, etc.) y que puede que no sea posible explicar la experiencia visual, o el alfabetismo visual, basándose sólo en un modelo textual». MITCHELL, W. J. T., 2018, p. 23.

[87] «El enfoque contemporáneo que atiende la presencia del objeto visual, cómo éste interacciona con el espectador desviándose de los programas culturales para los que fue concebido y que nos afecta de un modo que los sistemas de signo no pueden reglar, nos invita a considerar el estatus de imagen como presentación». MOXEY, Keith, 2015, p. 100.

[88] La vida de las imágenes es estudiada en: MITCHELL, W. J. T., 2020. En dicha obra las imágenes están conferidas de sus propias vidas y estas vidas están controladas no en su totalidad por sus creadores.

4

OBJETIVOS

El objetivo principal de este estudio doctoral es poner de manifiesto el lugar destacado que le corresponde a la Emblemática como una de las aportaciones más significativas de la Historia del Arte a la Historia cultural de la humanidad. Esta afirmación surge de una reflexión final que sostiene que la Emblemática mantiene una vigencia notable en las estructuras comunicativas de la sociedad contemporánea, evidenciando su permanencia como referente retórico y cultural, por ejemplo, en la publicidad y su composición formal: un eslogan, una imagen, y una explicación, donde en un mismo espacio, en una misma imagen, distintas artes fluyen aunadas por la retórica de la persuasión, también pudiendo intervenir la música.

De igual manera, el espíritu constitutivo de la Emblemática musical sigue latente incluso en actuales programas visuales de la música definidos por una estética que predominó desde la mitad del siglo XX. Al reconocer la existencia de una cultura de la persuasión arraigada en la sociedad posmoderna –y cuya presencia puede rastrearse históricamente en distintos momentos y contextos–, este estudio cree necesario referirse, en cuanto a todos los acontecimientos narrados en él, especialmente musicales, a una Historia cultural de la visualidad de la Emblemática.

Una relectura pasiva del transcurso del fenómeno emblemático llevaría a la idea de que como vida fenoménica tuvo su crepúsculo hacia el siglo XVIII, pero el espíritu de las cosas que nunca mueren transcribe un alma que siempre vuelve. Luz prendida en los talleres de Steyner en un invierno alemán de 1531, la Emblemática tuvo su renacimiento en la era industrial de la sociedad de masas, y hasta hoy alumbra particularmente en los discursos de las didácticas sociales, incluso los musicales. Entre su representación de entonces y la de ahora sólo existe el tiempo marcado por la periodización histórica. Su estructura tripartita multidisciplinar fue el áurea que la dotó de la idiosincrasia. Retirado con la precisión de la visualidad el misterioso velo que cubría en una misma *dispositio* distintas artes, se revelaba el significado de las cosas expresadas con sutileza y retórica. Reconocer la interdisciplinariedad como el instrumento más poderoso en los procesos comunicativos y como factor de éxito, en este caso en la Emblemática o Emblemática acerca del arte del sonido, es objetivo que

acomete esta investigación. La Emblemática, que tenía en su lógico sistema empoderar la retórica como lo hacían los griegos en un discurso interdisciplinar, se embebía de la cultura en un mundo que se forjaba alrededor de esta y de la ciencia más moderna.

La Emblemática que tanta temática abarcó desde su nacimiento, arropó a la música y la reconoció como excelente herramienta de comunicación social. Este estudio doctoral pretende analizar la perpetuación del *corpus* emblemático en los programas visuales de la música, los relativos a los enigmas o cánones musicales, y a los programas de las partituras de mitad del siglo XX en adelante, comúnmente denominadas partituras gráficas, así como algunos más de la manifestación visual de la música en la posmodernidad. Ambos son casos muy singulares porque, aun conteniendo grafías de notación musical, el plano de la forma que presentan es específico del arte visual. Los cánones musicales, inspirados en el *Ars subtilior*, eran deudores de la Emblemática –con un *corpus* cuatripartito–, así como fueron también consecuencia del gusto de la época por lo enigmático y lo oculto, y de la práctica compositiva contrapuntística, bajo la técnica del canon, habitual en círculos eruditos. Por lo que, en cuanto a su consideración a la hora de abordar este estudio, se trata de reconocer este tipo de manifestaciones como sustratos emblemáticos debido a su procedencia y a la claridad en el análisis si, tras su reconocimiento, se identifican, partes formales bien delimitadas del constructo emblemático.

No obstante, las partituras de la segunda mitad del siglo XX precisan una característica que les confiere particularidad debido a un desequilibrio en el enunciado icónico de sus cualidades expresivas con respecto a las significantes, y a la posición de un nuevo tipo de observador en la posmodernidad, por cuyo motivo esta tesis quisiera proponer la denominación de «icnografía musical» para este caso particular de perpetuación del carácter emblemático para estas fuentes de la música, justificación presente en el apartado dedicado a la metodología.

Si la música quiso ser, también, de nuevo imagen fue por una consustancial reorganización de los paradigmas visuales que abrumaban la posmodernidad, periodo que dio énfasis al pensamiento de carácter estético y la predominancia de la interpretación subjetiva ligada a un contexto sociocultural.

La hegemonía de la imagen en la cultura y en las teorías de comunicación desafiando el dominio tradicional del lenguaje y la escritura es lo que fue denominado por W. J. T. Mitchell como *«pictural turn»*,[89] a la vez inspirándose en la filosofía de Rorty que tomaba la

[89] MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory*: *Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

expresión de giro lingüístico de Gustav Bergman,[90] quien ya reconoció las complicadas repercusiones que esta formulación tendría en otras disciplinas de las ciencias de las humanidades, y, también, en la cultura pública del siglo XXI.

Identificado el mismo cambio de paradigma en el discurso tradicional de la música en las partituras de los compositores de la segunda mitad del siglo XX, esta tesis plantea reconocer la propagación del síntoma hegemónico de la imagen al ámbito de la música en lo que se propone denominar «giro pictorial de la música», en el que se reavivaba la forma más resolutiva que tuvo la música para ser imagen, bebiendo de los modelos precedentes impresos en los programas visuales ya codificados culturalmente que fueron un fenómeno a partir del siglo XVI, los cánones o enigmas musicales procedentes de la Emblemática, también herederos del *Ars subtilior*, que en esta tesis se proponen denominar cánones emblemáticos.

Justo detrás de esa reflexión que reconoce que la música con anterioridad tuvo su momento icónico, no se estaría lejos de identificar un primer giro pictórico musical en el siglo XVII, con origen del indicado *Ars subtilior*, identificado en los programas visuales de los cánones emblemáticos, pudiendo este acontecimiento artístico ser conectado con otro cambio en el paradigma cultural hacia la visualidad: la revolución de codificación y sistematización de la imprenta, en la que por primera vez la humanidad tenía acceso a una circulación de la información no fonética que privilegiaba el sentido de la vista, en la que las imágenes se reproducían como nunca antes se había hecho. La imagen gráfica seriada como fenómeno de expansión comunicativa fue hija del humanismo, en parte un humanismo hermético en el sentido de un gusto por lo arcano. La Emblemática estuvo en esa primera línea de acción como una de las favoritas para transmitir lo que se esperaba de las imágenes, una didáctica en una situación de accesibilidad hasta entonces nunca vista, que, con probabilidad, generara cierta ansiedad –hoy arraigada en nuestro credo social de comunicación– por consumir imágenes. Por estas causas, esta tesis quiere reconocer a la Emblemática como uno de los productos culturales más influyentes en los cambios de los procesos de pensamiento de la Historia cultural de la humanidad.

Formular un escenario de desarrollo de investigación bajo la propuesta Historia cultural de la visualidad de la Emblemática, y concretamente para esta tesis aquella que está en relación con la música, es directamente proporcional a reconocer como objetivo de esta investigación doctoral la necesidad de iniciar los Estudios de la visualidad de la Música,

[90] RORTY, Richard. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton: Princeton University Press, 1979.

fundamentados en la epistemología de los Estudios Culturales y la praxis metodológica de la Historia del Arte, que señalen a la música como productora de significado cultural mediante la visualidad. La Emblemática musical, entendida como aquí se pretende, como fenómeno con efecto propagación en el devenir cultural hasta nuestros días, es uno de los campos más prolíficos para cualquier investigador de la música y del arte *per se* que tenga como finalidad hallar el significado de la obra en relación con la función que la misma desempeñó en su momento histórico y referida a su contexto social.

Pero no se trata de traer el libro de emblemática a la mesa del historiador sino de que el historiador se desplace a la mesa del libro de emblemas. Probablemente, en ese supuesto, no sería una lectura individual, acaso se generaría una actitud social nueva en torno a ella, una actividad cultural colectiva en un espacio privado circunscrita al momento de lectura donde se generasen variadas sinergias entre los participantes como: discordias, entendimientos, apreciaciones, silencios, tensiones, diálogos, explicaciones, cantos…, risas, tal vez. Se trata, entonces, de los modos de ver en la gente que hubo alrededor de la mesa, de ser uno más de ellos, tal vez. La tendencia de un estudio social del fenómeno artístico encaja en el interés de la experiencia cotidiana, esta es la acumulación de situaciones y hábitos con las que se elabora la cultura.[91] El objeto de investigación para los Estudios de la visualidad de la Música será tanto la obra artística como la visualidad de esta que conlleva la interpretación de un significado primario. La visualidad de la Emblemática alrededor del arte del sonido, la que la reconoce como un fenómeno cultural, es un buen punto de partida para iniciar estas investigaciones, no obstante, se pretende legitimar culturalmente los Estudios de la visualidad de la Música como aquellos que abarcan todo tipo de fuentes musicales históricas o coetáneas a nuestro tiempo que competan a la visualidad, es decir, a la interpretación de la imagen de la música, pudiendo llevar a cabo un análisis de esta, empero, no solamente sobre aquella formulación de arte del sonido con cualidad artística sino sobre toda aquella que como documento, huella o vestigio su comprensión esté dirigida en loor de la Historia cultural.

El alcance metodológico de todas estas propuestas nos lo proporciona el campo académicamente constituido de la Historia del Arte. Para fundamentar la epistemología de los Estudios de la visualidad de la Música es objetivo de esta tesis alinear el método iconográfico-iconológico del que se vale dicha disciplina para el análisis e interpretación de la imagen a las perspectivas de los Estudios Culturales. A pesar de que exista la general

[91] ARÓSTEGUI, Julio, 1995, p. 216.

convicción de que los Estudios visuales se dirigen hacia la obra contemporánea, se pretende desde estas nuevas prácticas romper las barreras que ciertas actitudes hacen que se escape el conocimiento en favor de una tendencia u otra en la comprensión de la obra artística o no estética, para ello se pretende adoptar una actitud de apoyo y desarrollo interdisciplinar.[92] El objetivo no es reflexionar en la cuestión de si la obra de arte es estética, sino que en realidad es una apreciación que va más allá, pues son los valores estéticos los que han cambiado en la contemporaneidad. Se pretende, aunque no pueda ser abordado en este estudio doctoral, adecuar el campo de estudio a las necesidades actuales de nuestra sociedad, por lo que los Estudios de la visualidad de la Música acogerán todo tipo de manifestaciones fuera del alcance de las bellas artes para contemplar también los medios de masas contemporáneos como son: la fotografía, la publicidad, el cine, el audiovisual, los festivales, internet, lo digital, lo tecnológico, lo virtual, etcétera, pues todos estos son y serán memoria cultural de la sociedad, señales candentes de los modos de habitar que tiene la música en la mirada humana.

Alinear el método iconográfico-iconológico para la interpretación de los programas de la visualidad de la música tiene dos objetivos, por un lado, adecuar el método para las fuentes que contienen en su mayoría grafía de notación musical a partir de una reformulación de las fases de este sin alterar la precisión y el rigor que lo caracteriza. Por otra parte, se trata de mantener el método para los programas donde impera tanto la imagen gráfica como el componente musical. Para este último caso, se tratará de ir intercalando en el discurso clásico lo análogo a la actuación preparada para la grafía musical. La apreciación de estas dos distintas aplicaciones concluye en que será necesario distinguir variados tipos de fuentes musicales en el devenir de la Historia cultural de la visualidad de la Emblemática sobre el arte del sonido que puedan ser trabajados desde los Estudios de la visualidad de la Música. Para ello se partirá de una inicial clasificación de la Emblemática histórica alrededor del arte del sonido en dos tipologías bien diferenciadas: por un lado, la Emblemática que trata sobre música, y, por otra parte, la Emblemática musical. Otro objetivo de este trabajo será distinguir entre las variedades surgidas de los sustratos emblemáticos, es decir, las de aquellos programas visuales deudores de los otros dos expuestos y también de otras tipologías, a saber, los programas pictórico-musicales, los programas icónico-musicales, las fuentes musicales con grafías de notación y las icnografías musicales, ya nombradas líneas arriba. Todos ellos serán sistematizados y definidos en el apartado metodológico. La adaptación de método

[92] GUASH, Ana María. «Doce reglas para una nueva Academia: la nueva Historia del arte y los Estudios Audiovisuales», en BREA, José Luis. *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2023.

iconográfico-iconológico plantea proponer diferentes terminologías al uso durante el discurso de la tesis, como, por ejemplo, lo relativo a los gestos musicales. Otro objetivo será adaptar a la metodología de la Historia del Arte un enfoque organológico circunscrito al método iconográfico e iconológico para aquellos programas visuales de la música cuyo contenido musical se manifieste a través de instrumentos musicales en la obra investigada. Para ello, es necesario distinguir una aproximación en fases siguiendo el método de análisis general. Con lo cual, se propone la diferenciación entre un análisis metodológico organográfico inserto en el análisis iconográfico con los identificados como tipos organográficos, y el consiguiente análisis metodológico organológico incluido en el análisis iconológico, comprendidos sendos desde la ciencia organológica musical.

Los modos de habitar la música en los dominios de la visualidad son variados, motivo por el cual este estudio doctoral ve necesario, como se ha indicado líneas arriba, sistematizar y clasificar las fuentes de la visualidad de la música, ya que esto permite acercarse a estas según sus necesidades y, sobre todo, según su constitución.

Distinguir tipologías de fuentes musicales de estas características permite subrayar un objetivo primordial de la tesis, a saber, reconocer la música como una manifestación visual, y no sólo audible, que compete a la visión y a la visualidad tras su interpretación. Por tanto, se propone comprender los caminos por los que transita la música para adoptar su característica perceptible visiva, cuestión tratada en el primer capítulo de la tesis. Desde tiempos pretéritos se advierte que la necesidad de buscar en un sustento legible un recurso para la memoria implica a la música en un proceso visual, por lo que es objetivo identificar la historia cultural de la notación musical como una gran implicada en la construcción visual de la música, además incluyendo el proceso interdisciplinar en la plasmación de un mismo programa visual.

Por este motivo, es fundamental construir un discurso alrededor del desarrollo por los sistemas gráfico-musicales, y, de tal manera, comprender las vías por las que el arte del sonido transita en su manifestación retórico-visual, asociándose con distintas artes recorriendo los senderos del tiempo. Para todo esto, es necesario destacar los momentos concretos en la historia de la notación musical para comprender el desarrollo de la particular manifestación de la visualidad de la música, ya que esto permite observar las codificaciones visuales culturales que traspasan el tiempo, así como las variaciones o desencantos que admite.

El objetivo que se persigue en el último capítulo de la tesis es aplicar la metodología propuesta adaptada del método iconográfico-iconológico y trabajar desde el enfoque

organográfico-organológico sugerido, así como incluir en los casos concretos de estudio expuestos las terminologías planteadas según las necesidades de sus discursos visuales constitutivos para los Estudios de la visualidad de la música. Cada estudio contiene objetivos diversos traducidos en resultados, la mayoría de estos evidencian la perpetuación del sueño emblemático, mientras que otros son ejemplos de la propia visualidad de la música entendidos bajo preceptos metodológicos tratados en los capítulos precedentes.

5

METODOLOGÍA

5.1. Las fuentes musicales en los Estudios de la visualidad de la Música. La visualidad de la Emblemática

Si el objeto de estudio de la Historia del Arte es la imagen artística ocupando el marco de la visualidad como fenómeno cultural, y si la música en una de sus manifestaciones adopta el lenguaje de la *imago* para habitar también el mismo espacio de percepción significativa, ambas pueden compartir un método sintético para el análisis de la imagen. Este puede ser el método iconográfico-iconológico de la Historia del Arte que adaptará esta investigación doctoral al propósito musical.

Desde los Estudios de la visualidad de la Música la designación de «imagen artística musical» es ampliada a la denominación de «fuente musical», debido a que, aun pudiendo contener estas características, cabría la posibilidad que careciera de una intencionalidad estética.[93] Esta ampliación del objeto de estudio asienta los Estudios de la visualidad de la Música en los fundamentos de los Estudios Culturales. Una fuente es un visaje, una huella, una pista en el tiempo. Por tanto, una fuente musical es un documento, un principio de información para que el investigador construya una crítica de fuentes y, así, un discurso en virtud de la Historia cultural. Por tanto, si una fuente musical se produjera en el transcurso de una actividad social y, tal vez, existiera entonces una ausencia de propósito artístico, sería según su criterio intencional, fuente involuntaria, según su criterio posicional, fuente indirecta, o según su criterio cualitativo, fuente material.[94] Con todas estas observaciones, se podría afirmar que la investigación de la música desde el punto de vista de sus fuentes podría ser definida de dos maneras: por un lado, como una historia voluntaria de la música y, por otra parte, como una historia inconsciente de la música. Un vestigio musical, sea potestativo o involuntario, es decir, sea cual fuese su carácter fontal es un rastro identificativo de la vida de una sociedad y de su cotidianidad, capaz de describir el ámbito social de la mirada sobre

[93] «'Fuente para la historia' puede ser, y de hecho lo es, cualquier tipo de documento existente, cualquier realidad que pueda aportar testimonio, huella o reliquia, cualquiera que sea su lenguaje». ARÓSTEGUI, Julio, 1995, p. 336. «Hay que utilizar los textos [en nuestro caso imágenes], sin duda. Pero todos los textos. Y no solamente los documentos de archivo en favor de los cuales se ha creado un privilegio […]». FEBVRE, Lucian. *Combates para la historia.* Barcelona: Península, 1959, pp. 29-30.

[94] La «crítica fontal» está ampliamente formulada en: ARÓSTEGUI, Julio, 1995.

una construcción cultural. Las fuentes musicales se relacionan en situaciones históricas donde llevaron a cabo una función cultural concreta que puede ser rastreada por el investigador. A continuación, se expone una síntesis conceptual de lo explicado anteriormente relativo a los Estudios de la visualidad de la Música en relación con otras disciplinas en la Historia cultural, sincretizando las líneas de interacción y los aportes de estas [Fig.1].

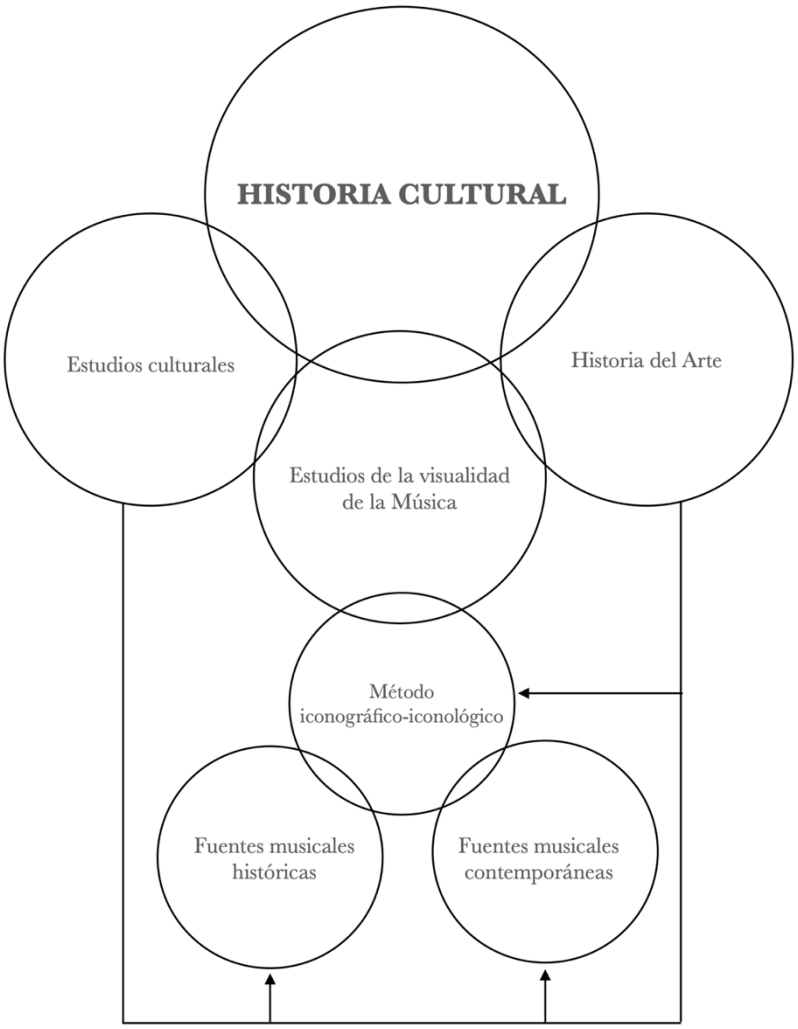


Figura 1. Esquema conceptual sobre los Estudios de la visualidad de la Música. Elaboración propia.

La Emblemática en líneas generales –o Emblemática sobre música– como fuente de información para la historia atañe aparentemente a la tipología de fuentes voluntarias o testimoniales constitutivas de la memoria y mentalidad de la época, son la huella del imaginario social. Pero si se atiende a su producción, pudiese ser una fuente involuntaria debido a que la estampación de libros de emblemas responde a una actividad y finalidad social que tenía en sus presupuestos la producción de libros para su venta. La Emblemática ha legado una considerable información al historiador gracias a la gran documentación

existente, una inmensa producción libraría que no hubiese sido posible sin el desarrollo de la imprenta. Es por esto por lo que el manejo y la disposición de gran cantidad de fuentes posibilita una objetiva clasificación de estas.

5.2. Propuesta de clasificación para la Emblemática con elementos musicales: la Emblemática que trata sobre música y la Emblemática musical

La visualidad de la Emblemática histórica relativa al arte del sonido se manifiesta de dos maneras según su contenido primario. Aunque, en líneas generales, por Emblemática musical se entiende la producción de emblemas relacionados con la música, se puede diferenciar dos tipologías: la Emblemática que trata sobre música y la Emblemática musical.[95] La Emblemática que trata sobre música es la que, sin alterar su triple construcción que la caracteriza: *pictura*-lema-epigrama, incluye la música como elemento discursivo representado con una imagen gráfica, predominantemente organográfica. Un ejemplo sustancial de esta tipología se formula en la empresa de Juan de Borja (1680: I, 182-183)[96] *«Interna suavissima»* [Fig. 2] donde se muestra un laúd como figura retórica de la templanza y de la armonía interior.


182 PRIMERA PARTE,

INTERNA SUAVISSIMA.

MUy guſtoſa, y apacible es la Muſica, à los que ſon aficionados à ella, la qual conſiſte en conſonancia, y harmonia: y aunque ſe compone de coſas muy contrarias, y diferentes, como ſon las voces agudas, y graves; altas, y bajas; pero no por eſto dexan de dar muy gran guſto al oydo, ſi guardando ſu medida, y proporcion, forman ſuave conſonancia. Pero por muy apacible, y guſtoſa, que la muſica exterior ſea, la interior ſin comparacion lo es mucho mas, la qual tambien conſiſte, en que nueſtros afectos, y apetitos, aunque ſon entre ſi muy contrarios, guarden la proporcion, y medida, que la razon manda; por ſer eſta la verdadera conſonancia, y armonia interior tan agradable à Dios, y tan guſtoſa, y provechoſa al que la guſta, que es lo que ſe da à entender en eſta Empreſa del Laud, inſtrumento muſico, con la Letra. INTERNA SVAVISSIMA. Que quiere dezir; *La interior es la mas ſuave.*

EMPRESAS MORALES. 183

INTERNA SVAVISSIMA

Figura 2. Juan de Borja, *Empresas morales*, primera parte, *«Interna suavissima»*, 1680. España, Real Academia Española, CCPB000035193-8, pp. 182-183.

[95] Esta clasificación se formuló en: SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel. «El emblema musical de la *vanitas* en el tratado instrumental de Luis Venegas de Henestrosa (1557)», *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, Nº. 13, 2021b, pp. 7-23.

[96] BORJA, Juan de. *Empresas morales*. Bruselas: Francisco Foppens, 1680, pp. 182-183. Para profundizar en el estudio de las *Empresas Morales* de Juan de Borja véase: GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Empresas Morales de Juan de Borja: imagen y palabra para una iconología.* Valencia: Ajuntament de València, 1988b.

La Emblemática musical, empero, es aquella que precisa de una estructura cuatripartita, a saber: imagen-*motto*-*subscriptio*-figuras de notación musical. La música, junto a las otras artes del programa visual, se integra en el discurso verbo-visual en función retórica incorporando, de tal manera, el componente gráfico-musical, caracterizado por las grafías de notación musical, su discurso se adscribe a un carácter verbo-visual-musical. El emblema *«Praestolari cum silentio»* [Fig. 3] del jesuita Juan de Borja (1680: II, 292-293)[97] es un claro ejemplo de Emblemática musical ya que en él se muestran, junto a la imagen y el epigrama, las grafías de notación.



292 SEGUNDA PARTE,

PRÆSTOLARI CUM SILENTIO.

EL acometer las cosas sin tiempo, es el mas cierto camino, para no salir à luz con cosa, de quantas se desean; y assi el prudente, y discreto deve mostrarlo, en saber esperar la sazon, y oportunidad de tiempo, que le conviene, para salir con su pretension; y esto deve ser callando, por los daños, que del hablar fuera de tiempo, se siguen, y por ser cosa tan acostumbrada perderse, y despintarse muchos negocios, aun despues de hechos, por publicarse antes de tiempo. Esto es lo que se da à entender en esta Empresa de las pausas de la Musica con sus tiempos, y con la Letra: PRÆSTOLARI CVM SILENTIO. Porque assi como al Musico le mandan aquellas pausas callar, y esperar hasta que passen tantos compases, como ordena el tiempo de que la Musica està compuesta, assi el discreto, y prudente deve esperar, y callar, hasta ver la sazon del tiempo, y de la hora, en que viere ser à proposito, para poder començar, y acabar, lo que pretende, y dessea.

Thre. 3.

EMPRESAS MORALES. 293

PRÆSTOLARI CVM SILENTIO
THREN. 3.

Figura 3. Juan de Borja, *Empresas morales*, segunda parte, *«Praestolari cum silentio»*, 1680. España, Real Academia Española, CCPB000035193-8, pp. 292-293.

A continuación, a modo de tabla de clasificación se ofrece la síntesis de sendas tipologías expuestas con sus características definitorias y el discurso al que atienden cada una de ellas desde la forma [Fig. 4].

[97] BORJA, Juan de, 1680, pp. 292-293.

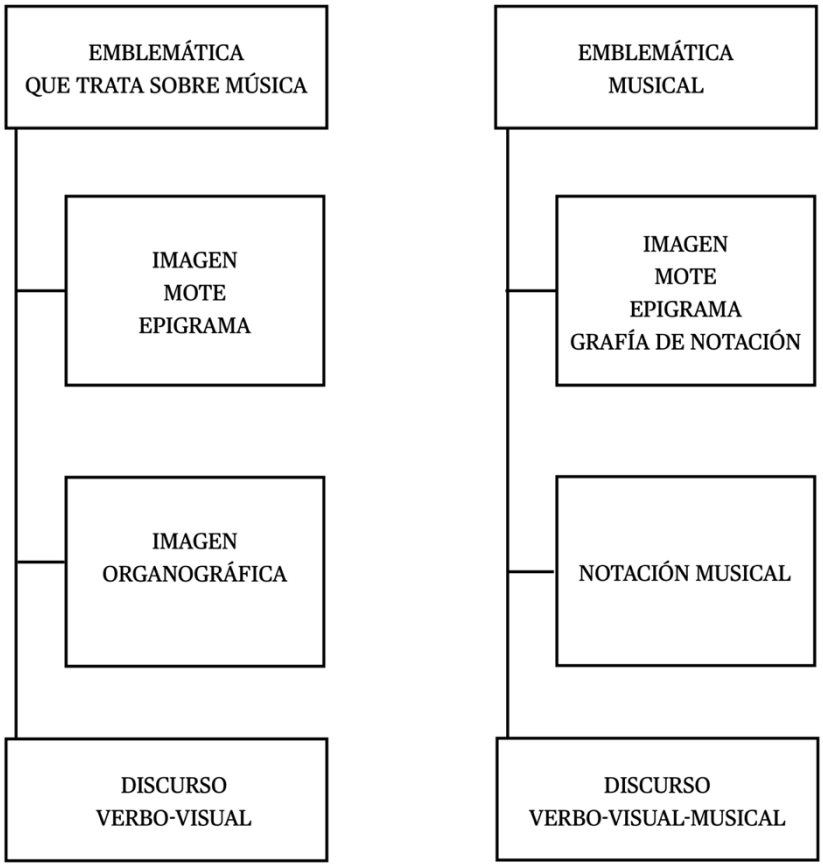


Figura 4. Clasificación de la Emblemática histórica alrededor del arte del sonido. Elaboración propia.

5.3. El desequilibrio en las cualidades expresivas y significantes en la Historia cultural de la visualidad de la Emblemática

Como apuntaba este estudio en el capítulo justificativo, el dinamismo de la Emblemática se produjo por la propagación del fenómeno como un prodigio sociocultural desde su fundación, consecuencia de la imprenta, en 1531, con el libro del milanés Andrea Alciato. La Emblemática condicionó la vida intelectual humanista propagando un modelo estructural de gran personalidad velado de un carácter persuasivo, hasta que el iluminismo de la modernidad proclamara su decadencia en el siglo XVIII.

La naturaleza del emblema era la de un sistema que requería para su conocimiento de un guía para la interpretación del contenido.[98] La instrucción, sustentada por los códigos significantes de los que era depositaria, era insalvable y se dirigía a una finalidad de carácter doctrinal moralizante. «Leer» un emblema no era una cuestión de interpretación subjetiva,

[98] «La figura del intermediario es de vital importancia y no cabe duda que constituye una de las claves principales que caracterizan el arte anterior al mundo contemporáneo, orientado este último hacia el individuo como integrante de masas». GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2009, p. 95.

sino que aquel que abría el misterio del libro emblemático se adentraba por una senda conducida hacia el aprendizaje predeterminado o dirigido. Esto ocurrió durante siglos hasta que el fenómeno emblemático quedó solapado por el interés en otros quehaceres, empero, no se asistió a su óbito, sino que quedó, con probabilidad, presente en el epigenoma humano o en la memoria de la cultura heredada –o memoria social en el pensamiento de Warburg–[99] hasta que los estándares de reproducción de comunicación reavivaron la codificación estructural, además de la persuasión intrínseca, del sistema de representación emblemático en las proximidades de la revolución burguesa, en los albores de la modernidad.[100] Retomando las ideas de apartados precedentes, los dos grandes impulsos de la Emblemática resultado de dos grandes revoluciones culturales y de consumo,[101] la imprenta y la revolución de comunicación de masas, ambas dos destacadas redes de comunicación, tuvieron como antesala los cambios en la sensibilidad humana.[102] Ante la modernidad dicho sentimiento humano era diferente al epocal que asistió al nacimiento de la Emblemática. Para justificar la confrontación social a la raíz institucional de la jerarquía económica, y su consiguiente cambio de paradigma hacia una emergente sociedad industrializada que cambiaba sus gustos y necesidades hacia el consumismo, las técnicas de argumentación recurrieron, una vez más, a la retórica de persuasión de las masas. Es así como en la modernidad objetiva e históricamente se volvía a imponer la triada tradicional alciatense: lema-imagen-epigrama, pues la codificación que había quedado grabada en las fases de pensamiento de la Edad de Oro, la que era altamente resolutiva en los procesos de persuasión de masas, se avivó por necesidad, estableciendo, de nuevo, el que fuere el contenido primario más persistente y resolutivo de la historia de la representación, el sustrato emblemático, a saber, un lema, junto a una imagen y una explicación, pudiendo también comprometer sus códigos denotativos

[99] «La memoria ya no suscita un movimiento reflejo inmediato o deliberado –ya sea de naturaleza combativa o religiosa, sino que las imágenes de la memoria se almacenan ahora conscientemente en representaciones y signos». CHECA, Fernando. *Atlas Mnemosyne. Aby Warburg*. Madrid: Akal, 2010, p. 139. «Para reconocer, el cerebro se apoya en la asociación, en las imágenes ya vistas, en los conocimientos acumulados, en las experiencias ya vividas, en la cultura heredada y, sobre todo, en las expectativas. Percibir es siempre un fugaz repaso a nuestra historia y un fugitivo viaje a nuestro porvenir». CASTELLANOS, Nazareth, 2022, p. 36.

[100] «Las ideas del pasado siguen siendo todavía muy potentes y, dado que las sustitutas están aún en vías de formación, la edad moderna representa un período de transición y de anarquía». LE BON, Gustave. *Psicología de las masas*. Madrid: Ediciones Morata, 2024, p. 9.

[101] «Una revolución es una clase especial de cambio, que abarca cierta índole de reconstrucción de los compromisos de cada grupo». KUHN, Thomas S. *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 277.

[102] «Las auténticas conmociones históricas no son las que nos asombran en virtud de su magnitud y su violencia. Los únicos cambios importantes, aquellos de los que se desprende la renovación de las civilizaciones, se producen en las opiniones, las concepciones y las creencias. Los acontecimientos memorables son los efectos visibles de los cambios invisibles verificados en los sentimientos de los hombres». LE BON, Gustave, 2024, p. 10.

expresados a través de la retórica. Un buen ejemplo es el cartel publicitario entendido como sustrato emblemático. Pero en esta fase de la Historia cultural de la visualidad de la Emblemática, donde el espíritu emblemático había resurgido, se transitaba, impredeciblemente, hacia el desequilibrio entre las cualidades expresivas y las cualidades significantes (— —).[103] Todavía en la publicidad se mantenía la cordura entre ambas partes, pues el recorrido de lectura del programa visual era el pretendido por el creador de la imagen de consumo y aún existía la retórica como recurso. Es en la posmodernidad, y con el posestructuralismo,[104] donde esta balanza más acusa desestabilidad sobre todo con la manifestación del arte abstracto,[105] en la que las cualidades expresivas tomaron el protagonismo con respecto a las significantes (— __). Este principio es elemental para advertir que se está ante dos experiencias distintas de un mismo fenómeno. En la música de la posmodernidad, los programas visuales, partituras de las nuevas vanguardias o icnografías musicales, constituidos, en gran parte, por un esqueleto emblemático son aquellos que convencionalmente conocemos con el nombre de «partituras gráficas», cuya *dispositio* proviene del *Ars subtilior*, y de los cánones enigmáticos o enigmas musicales del siglo XVI y XVII, sobre todo de la Italia postridentina, y estos, a su vez, como ya se ha subrayado anteriormente, compartían el espíritu de la Emblemática musical propiamente dicha, y esta de la Emblemática fundacional. La evolución decisiva del arte del sonido hacia lo que se ha propuesto designar en esta tesis como giro pictorial de la música, en el que el pensamiento posmoderno se reorganizó hacia la primacía visual, hizo que las partituras actuaran como imágenes. Estas icnografías musicales iban a representar los avances sonoros de las composiciones a través de nuevas grafías elevando a la música al plano estético hasta bien perdurado el siglo XXI. El nuevo paradigma social con sus cambios en los sistemas de valores proclamaba las maneras en las que el arte debía incurrir en el espectador, actor individual que

[103] Se adoptarán estos signos sincréticos para expresar el equilibrio (— —) o, por el contrario, la descompensación (— __) entre las cualidades expresivas y las cualidades significantes.

[104] «El postestructuralismo ha acabado con la idea de que cada cosa, cada imagen, tiene su significado, para plantear la idea de que cada significado remite a otro significado hasta el infinito, lo que plantea, a su vez, nuevas preocupaciones sobre la validez de cada uno de esos significados». EGUIZÁBAL, Raúl, 2011, p. 22.

[105] «Puede decirse que el equilibrio, o desequilibrio, de estos dos componentes de la obra de arte determinan fases diferentes en la evolución histórica de las artes. No cabe duda que las cualidades significantes predominan en el quehacer de toda la producción artística occidental anterior al siglo XVIII, y es precisamente esto lo que diferencia fundamentalmente el arte anterior a la Revolución francesa del posterior a ésta, que habitualmente denominamos como contemporáneo, especialmente el arte plástico-visual, o galería, del siglo XX, no así el cine, el arte –audiovisual– por excelencia de este mismo siglo. Es significativo, por ejemplo, que la corriente artística más típica del siglo pasado, y que mejor se ajusta a su mentalidad, haya sido el expresionismo. Nos sirve esto para observar que en general, en el dominio de las artes del siglo XX, la relación entre expresión y significación se desequilibre en favor de la primera, mientras que, en el arte anterior al mundo contemporáneo, el desequilibrio vaya más en favor de la segunda». GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2009, p. 122.

pertenecía a la sociedad de masas. Las partituras eran comprendidas por el receptor de manera primaria e instintiva, recibiendo un impacto emocional directo en el que primarían las cualidades expresivas por encima de las significantes (— __). De tal manera, la cualidad denotativa o intrínseca que el compositor le otorgaba a la obra podía ser obviada, debido a que el público se permitía hacer otra lectura desde la visualidad debido a su cualidad estética sin necesidad de complejos engranajes intelectuales. En este escenario posmoderno también entrará en juego el nuevo papel del intérprete, del que se hablará en el último capítulo de esta tesis, en los estudios referidos a icnografías musical. El tañedor tomará decisiones de interpretación, pudiéndose referir a él como un coautor de la obra que aporta su propio significado.

La propensión al realce de la expresividad de la notación gráfica de la música en el programa visual, de la que el público hace una interpretación de su significado primario en el que se encuentran las cualidades expresivas, sin siquiera conocer los códigos por los que se rige la música, es una distinción importante que responde a los modos de habitar del sustrato emblemático a partir de la posmodernidad, en el que predomina el plano del enunciado icónico, a diferencia de la Edad Moderna donde prevalece su significado conceptual, es decir, sus cualidades significantes (— —). Esta es la particularidad constitutiva por la cual se considera proponer la denominación de «icnografías musicales» a las comúnmente denominadas «partituras gráficas» de a partir del siglo XX, cuestión explicada en el apartado siguiente.

5.4. Propuesta terminológica: «icnografía musical»

El término icnografía procede del griego *ἰχνογραφία,* su raíz quiere decir «huella de la planta del pie».[106] Usado en latín, *ichnographia*, fue un término empleado por Marco Vitruvii Pollionis en *De architectura Opus in libris decem*,[107] entre los años 25-23 a. C. para diferenciar las tres partes de la *dispositio* de la arquitectura, es decir, su representación, a saber: la *icnographia* o planta del edificio; la *ortographia*, correspondiente al alzado; y la *sciograhia*, haciendo referencia a la sección.[108] Juan de Herrera emplea el término *«Ignographia»* en el onceavo

[106] ESTEBAN LORENTE. Juan F. *Tratado de Iconografía*. Madrid: ISTMO, 2002, p. 11.

[107] Se puede encontrar una relación de las fuentes manuscritas conservadas, algunas digitalizadas, en: *Vitruvii De architectura libri decem. Iterum edidit Valentinus Rose. [Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana]*. Lipsiae: Aedibus B. G. Teubner, 1899.

[108] *«Species dispositionis, quae graece dicuntur ideae, sunt hae: ichnographia, orthographia, scaenographia. Ichnographia est circini regulaeque modice continens usus, e qua capiuntur formarum in solis arearum descriptiones»*. VITRUVII POLLIONIS, Marco. *De architectura. Opus in libris decem.* Lib I, cap. II. La edición de Daniel Barbaro dice: *«ichnografia, cioè*

diseño de los doce que hizo para San Lorenzo de El Escorial (1583, BNE, INVENT/28861).[109] Cesare Ripa ilustra a la *«Ichnografia»* y la describe (1624-1625, BNE, 3/51027 V. 1-3).[110] El Diccionario de la Lengua Española (DEL) define «Icnografía» como: «Delineación de la planta de un edificio», contemplando como acepción «Ignografía».[111]

Tal y como la concibió Vitrubio, la icnografía es la primera en la *dispositio* o *ideae*, es decir, la icnografía es la disposición adecuada de los elementos de la arquitectura. Como afirma el autor, es un dibujo de las cosas presentadas en el plano. Adaptando dicho pensamiento a la terminología formulada, una icnografía musical es la representación concreta de la composición musical en el plano visual. Desde una aplicación de la perspectiva panofskiana, entendemos que en la icnografía musical prima la percepción de los objetos o las formas puras o significados primarios en los que se advierten las propiedades de expresión de las cosas naturales como supuesto racional.[112] Se trata del instante del objeto o de la representación como un *unicum* donde la icnografía musical impacta sobre la emoción del

---

descrittione, & disegno della pianta, per dare ad intendere la collocatione delle parti, & la latghezza, & lungezza dell'opera. alche fare ci uuole un moderato uso della sesta, & della regola» «Icnografía, es decir, descripción y dibujo del plano, para dar a entender la colocación de las partes, y el ancho y largo de la obra. Para hacer esto necesitamos un uso moderado del compás y de la regla». Trad. de la autora. VITRUVII POLLIONIS, Marco. *I dieci libri dell'architettura.* Tradotti *& commentati da Mons. Daniel Barbaro eletto Patriarca d'Aquilea.* Venetia: Apresso Francesco de'Franceschi Senete, *&* Giovanni Chrieger Alemano Compagni, 1567, p. 30.

[109] «Ignographia del sagrario i custodia de San Lorenzo El Real». [Undécimo Diseño, Alzado de la custodia] [Material gráfico] / P. P. fe.83. Biblioteca Digital Hispánica. Biblioteca Nacional de España.

[110] *«Donna di mezz'età, vestita d'habito grave, Terrà con la destra mano, squadra, riga, & compasso, & in terra da la medesima, parte sia vna bussula da pigliare le piante, & consa sinistra vna tauola oue sia disegnata vna pianta d'vn nobilissimo palazzo, & con la medesima mano vna cana doue sia diuiso le misure. Ichonografia altro non e che vn disegno del le cose, che si vogliono fare in figura piana con lince, & figure geometriche con le quali misura ogni forte di piante, de edifici i senza dimostratione di prospetto, & mediante li sodetti stromenti viene operata & descritta, & la misura che se li dà nella finistra mano, in diversi paesi viene diuisa o in bracci, o in palmi, o in piedi, & altre simili divisioni, & è quello che viene a misurare i lati estrinsechi , & intrinsechi di dette fabriche, dalla quale poi se ne fà Scala nella carta doue che si prende le misure ridotte dal grande in picciolo, & quella con il compasso reduce il sito già prefo in proportione delineata»* «Una mujer de mediana edad, vestida con traje serio, sostendrá con su mano derecha, escuadra, regla y compás, y en el suelo de la misma, dejará el compás para tomar los planos, y sujetará la mesa de la izquierda donde está trazado el plano de su más noble palacio, y con la misma mano, la vara donde se dividen las medidas. La iconografía no es otra cosa que un dibujo de las cosas que se quieren hacer presentadas en plano, con líneas y figuras geométricas, con las que se mide todo tamaño de plantas, de edificios sin demostración de perspectiva, y por medio de los instrumentos antes mencionados se maneja y describe, y la medida que se da en la mano pequeña, en diferentes países se divide en brazos, o palmas, o pies, y otras divisiones similares, y es lo que viene a medir los lados extrínsecos e intrínsecos de dichas edificaciones, a partir de lo cual luego se hace una escala en el mapa donde se toman las medidas, reducidas de mayor a menor, y con el compás se reduce el sitio previamente definido a las proporciones trazadas». Trad. de la autora. CASTELLI, Giovanni Paolo. *Della nouissima iconologia / di Cesare Ripa perugino caualier de ss. Mauritio, & Lazzaro*… Padoua: Pietro Paolo Tozzi, 1625-1625, pp. 385-386.

[111] Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., s.v. «Icnografía». >https://dle.rae.es/icnograf%C3%ADa<

[112] «*Contenido temático natural o primario*, subdividido en *Fáctico* y *Expresivo*. Se percibe por la identificación de *formas* puras, es decir, ciertas configuraciones de línea y color, o ciertas masas de bronce o piedra de forma peculiar, como representaciones de *objetos* naturales, tales como seres humanos, animales, plantas, casas, instrumentos, etc.; identificando sus relaciones mutuas como *hechos*; y percibiendo tales cualidades expresivas como el carácter doloroso de un gesto, de una actitud, o la atmósfera hogareña y pacífica de un interior. El mundo de *formas* puras, reconocidas así como portadoras de *significados primarios* o *naturales*, puede ser llamado el mundo de los *motivos* artísticos». PANOFSKY, Erwin, 2008, p. 15.

receptor o espectador desviando su verdadero significado, y dando paso a una interpretación propia del programa visual diferente a la propuesta por el creador (— __), por tanto, desembocando en un significado *flou* o desenfocado.[113] Esta actitud subjetiva ante la obra musical confirma un objeto de investigación principal en los Estudios de la visualidad de la Música, la práctica social de la visualidad, la cual conlleva, además, un significado cultural.[114] Por tanto, proponer el término icnografía musical responde a la intención de señalar el desequilibrio de la balanza entre las cualidades expresivas y las significantes (— __) como operador propio de una época concreta.

De hecho, que prevalezcan más las cualidades expresivas que las cualidades significantes (— __) ante una icnografía musical es un síntoma cultural característico de la posmodernidad. Esto no contrapone la realidad y veracidad de las cualidades significantes, sino que estas últimas igualmente pueden ser interpretadas para aproximarse al sentido originario de la creación del compositor y a su contexto sociocultural. Razón que llevará a cabo esta tesis doctoral (— —).

Si se atiende a las imágenes propuestas en la figura 5 [Fig. 5], el emblema de Cerone y en la figura 6, de John Cage, a simple vista se puede suponer que se trate de similares fuentes musicales. No obstante, hay dos diferencias sustanciales en relación con lo explicado.

El enigma musical fue creado para una comunicación concreta guiada por un intermediario.[115]

---

113 «El enfoque contemporáneo que atiende la presencia del objeto visual, cómo éste interacciona con el espectador desviándose de los programas culturales para los que fue concebido y que nos afecta de un modo que los sistemas de signos no pueden regular, nos invita a considerar el estatus de la imagen como presentación». MOXEY, Keith, 2015, p. 100.

114 «La visualidad comporta, además del significado primario, un significado conceptual oculto que debe ser esclarecido […]». GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2008, p. 443.

115 La obra, como el propio Cerone indica, está basada en un canon de Ghiselino Dancherts que comparte el mismo esquema compositivo. «Ay un Canon muy antiguo que a sido compuesto de un tal Ghiselino Dancherts: el qual (por lo que entiendo) fue de nacion Todesco y uno de los principales Musicos, que avia en aquellas tierras, en su tiempo. Este Canon que digo, esta compartido en un tablero de axedrez, de la manera, y con el letrero que somos por ver en la plana que se sigue. Para dezir verdad, hazta agora no se yo del cierto, como se haya de cantar: *aunque voy pensando, que las quatro partes que estan unidas en el tablero, vayan procedendo según el juego del axedrez y que este en alvedrio de los cantores, el pasar de una casilla a otra, son aquel termino que mas agradare*, advirtiendo empero, que todas las *quatro partes sean conformes en hazer el mismo movimiento*, de otra manera no saldrá bien el canto. Y allí, me parece que las palabras, que estan debaxo escritas, no sirvan de otra cosa mas, que de guiar las partes en sus propios lugares, en lo que es acompañamiento de vozes. Cosa cierta es, *que cada voz tiene su casilla differente y apartada; solo ay aquellas pocas, que atraviesan en medio, que son comunes a dos partes*, que por esta causa ay en ellas notas blancas y negras, por quanto una parte canta los puntos blancos y la otra los negros, a fin de dimuyrlas poco ni mucho en la cantidad y fin cantarlas en consideracion de Hemiolia: pues (como dicho es) no sirven de otra cosa mas, que de distinguir las dos partes, que van en ellas». CERONE, Pedro. *El melopeo y maestro. Tractado de música theórica y práctica en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto Músico ha menester saber.* Libro XXII. Nápoles: Iuan Bausista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, p. 1128.

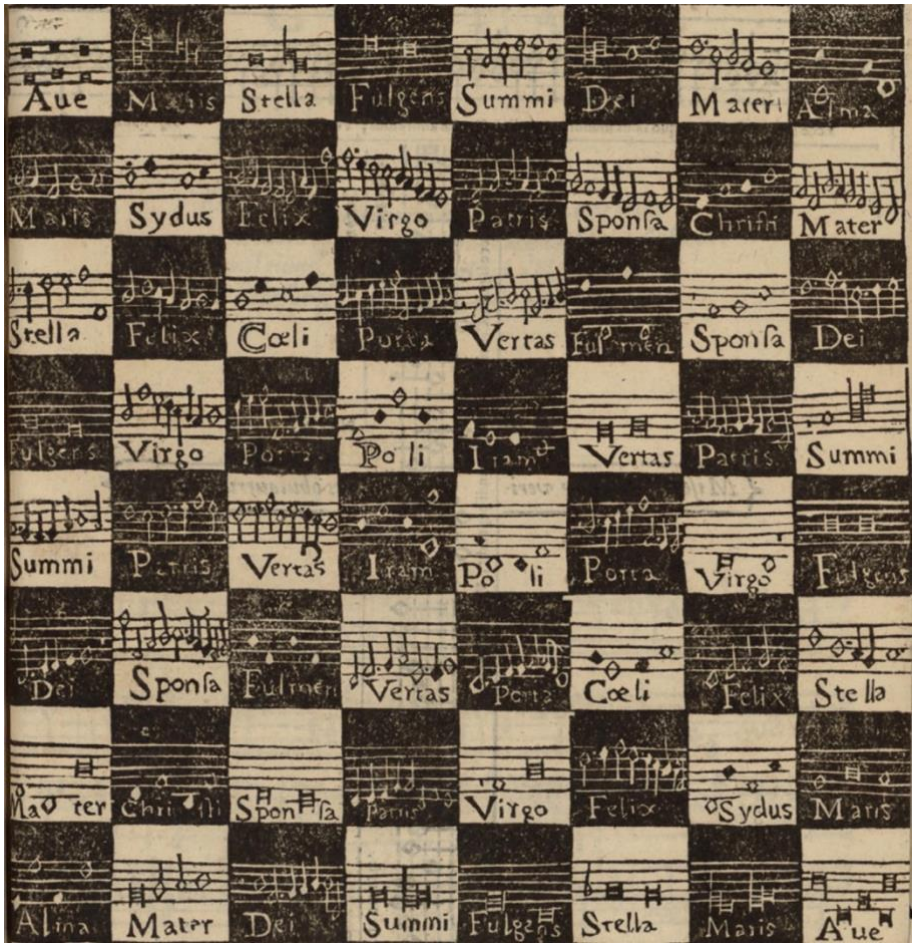


Figura 5. Enigma musical/programa icónico-musical, Pedro Cerone, *El melopeo y maestro*, Libro XXII, «Enigma del tablero de ajedrez», 1613. España. Biblioteca Nacional de España, R/9274, p. 1129.

El espectador tras observar la xilografía[116] debía resolver un acertijo musical siendo así interpretado. Es el propio autor, Pedro Cerone, quien da la posible resolución del canon sobre el texto epigramático *«Ave maris stella»*. Frente a la obra no había cabida de una interpretación subjetiva que se quedara en su parte estética formulando nuevos significados que nada tuviesen que ver con música o con la retórica visual de la *imago*, ninguno que estuviese fuera de la significación para la que fue creada, dar soluciones musicales y trasladar un mensaje concreto que pudiese estar relacionado con el género de la *vanitas* al representar el tablero de ajedrez. Es decir, desde la cualidad expresiva que residía en la forma se accedía a la significante que consistía en resolver el acertijo musical o bien con la solución propuesta

[116] «Seguramente, las exigencias técnicas de Cerone no quedaron satisfechas con la reproducción xilografiada del tablero de ajedrez que deseaba publicar, de modo que se solventaron las carencias gráficas con una advertencia al pie del tablero: 'Adonde falta la habilidad del entallador, supla la diligencia del Lector'; es decir, que, en este caso, el músico, y el tratadista, demuestran ir por delante de la oferta técnico-editorial, como sucediera en repetidas ocasiones a lo largo de la historia». EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. *El melopeo y maestro*. Vol. I (Nápoles, J. B. Gargano y L. Nucci, 1613). Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007, p. 165.

de Cerone o con la composición surgida de la resolución de las normas o instrucciones escritas (— —).[117]

No obstante, la icnografía musical de John Cage [Fig. 6], aun teniendo un significado concreto creado por el compositor, contiene un significado *flou* ajeno al de su concepción que depende del punto de mira del espectador (— __).



Figura 6. Icnografía musical/programa icónico-musical, John Cage*, Chess Pieces*, 1944. Chicago, colección privada.

La obra formó parte de la exposición vanguardista *The Imagery of Chess* inaugurada en la galería Julien Levy de Nueva York, en 1944-1945. Las interpretaciones frente a la pieza exhibida serían muy variadas atendiendo a sus cualidades expresivas y su estética[118] durante

[117] Véase el estudio de este canon en: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, 2007; FERNÁNDEZ CALVO, Diana y MOSCA, Julián. «Pietro Cerone: el melopeo y maestro 'Tractado de la música theorica y práctica', libro 22. Los enigmas musicales», *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega,* Año XXIV, Nº. 24, 2010, pp. 319-371.

[118] John Cage fue un gran aficionado al ajedrez, de hecho, la lista bibliográfica que ofrece su página web en la entrada a su *Personal Library* recoge una gran cantidad de títulos referidos a este deporte. La exposición *The Imagery of Chess* fue organizada por Duchamp, entusiasta del ajedrez. Cage, con probabilidad, relacionara el ajedrez sobre la práctica compositiva que dejaba al intérprete escoger entre distintas posibilidades; la música aleatoria gobernó parte de su obra. Pocos años después de presentar *Chess Pieces*, en 1951, compondría *Music of*

todo el periodo de exposición en cuanto al significado intrínseco de la obra.[119] Esto se corrobora al saber que la interpretación de la partitura compuesta por Cage quedó relegada hasta que 61 años después, en 2005, la musicóloga Margaret Leng Tan transcribió y ejecutó la pieza para piano, editada por C. F. Peters.[120] Cierto es que resalta la iconicidad de la icnografía en cuanto a que contiene aun la cualidad mimética –es, evidentemente, un tablero de ajedrez–, y ese desequilibrio no es tan pronunciado como pudiese serlo en el arte abstracto o el expresionismo, pero el marco en el que se inscribe, regido por los valores de la sociedad posmoderna, es el de la vanguardia artística, es el escenario de un observador individual frente a la masificación dando a la obra sentidos simultáneos, sintiéndose libre para poder hacerlo. De hecho, la obra no llegó a ser interpretada hasta muchos años después como se ha

Changes para piano basada en *I Ching*, un libro chino de adivinación. No obstante, la aleatoriedad compositiva tenía sus precedentes en compositores como Mozart con el generador de valses *Musikalisches Würfelspiel* (Juego de dados musicales), obra publicada por J.J. Hummel, Berlín-Amsterdam, en 1793.

119 *«First and foremost, the clef signs and time signatures orient the viewer, signaling the beginning of each movement. No single square, moreover, is a musical element unto itself; they all include approximately two measures from about three different movements, certain staves straddling two squares. Given such obvious clues, anyone capable of reading music 'would know in which direction to read this collection of staves'. The draft manuscript for Chess Pieces, dated 1943, provides further insight into its structure. Cage did not utilize every sketched-out passage from the manuscript, some of which repeat one another, in the artwork. For reasons that remain obscure, the order of the twenty-two movements he finally incorporated in the painting differs from that in the manuscript. For instance, the first eight passages in the latter correspond to double staves 12-19 in the former. The ninth, tenth, and nineteenth passages in the manuscript match the second, first, and eighth double staves, respectively, while passages 11-15, 16-18, and 20-22 coincide with double staves 3-7, 9-11, and 20-22. The music in the manuscript and the painting are essentially the same, both being in 2/2 meter (alla breve). However, Cage wrote the draft in a hasty, sketchy manner, often leaving the bass (left hand) to be filled in later. No single key or modality unites the twenty-two passages, but end notes for certain movements (double staves 15-19) are indicated in the manuscript ('on e,' 'on d,' 'on b'). Lacking key signatures or accidentals (sharps and flats), one is left to interpret Cage's inscriptions as indications of musical modes like those in Gregorian chants ("church modes"). If performed on a keyboard instrument, they are played only on the white keys without sharps or flats (black keys). Such modes sound "minor" to our twenty-first- century ears»* «En primer lugar, los signos de clave y los compases orientan al espectador, señalando el comienzo de cada movimiento. Además, ningún cuadrado es en sí mismo un elemento musical; todos incluyen aproximadamente dos compases de aproximadamente tres movimientos diferentes, ciertos pentagramas se extienden a ambos lados de dos cuadrados. Dadas pistas tan obvias, cualquiera capaz de leer música 'sabría en qué dirección leer esta colección de pentagramas'. El borrador del manuscrito de *Chess Pieces*, fechado en 1943, proporciona más información sobre su estructura. Cage no utilizó en la obra de arte todos los pasajes esbozados del manuscrito, algunos de los cuales se repiten. Por razones que siguen siendo oscuras, el orden de los veintidós movimientos que finalmente incorporó en la pintura difiere del del manuscrito. Por ejemplo, los primeros ocho pasajes del último corresponden a los pentagramas dobles 12-19 del primero. Los pasajes noveno, décimo y decimonoveno del manuscrito coinciden con los pentagramas dobles segundo, primero y octavo, respectivamente, mientras que los pasajes 11-15, 16-18 y 20-22 coinciden con los pentagramas dobles 3-7, 9-11 y 20-22. La música del manuscrito y la pintura son esencialmente la misma, ambas en 2/2 metro (*alla breve*). Sin embargo, Cage escribió el borrador de una manera apresurada y esquemática, dejando a menudo el bajo (mano izquierda) para completarlo más tarde. Ninguna clave o modalidad une los veintidós pasajes, pero las notas finales de ciertos movimientos (pentagramas dobles 15-19) están indicadas en el manuscrito ('en mi', 'en re', 'en si'). Al carecer de armaduras o alteraciones (sostenidos y bemoles), uno debe interpretar las inscripciones de Cage como indicaciones de modos musicales como los de los cantos gregorianos ('modos gregorianos'). Si se tocan en un instrumento de teclado, se tocan solo en las teclas blancas sin sostenidos ni bemoles (teclas negras). Estos modos suenan 'menores' para nuestros oídos del siglo XXI». Trad. de la autora. FRANKLIN, Paul B. y CROSS, Lowell. «Composing Chess», en LIST, Larry. *The Imagery of Chess Revisited.* New York: George Braziller Publishers, 2005, p. 141 y p. 143.

120 Peters Edition EP68110.

expuesto, relegando la cualidad significante que el propio autor quiso darle a la pieza. Por tanto, la obra reproduce el molde social en la que es producida.

En líneas generales, la icnografía musical, convencionalmente llamada partitura gráfica, fuente musical característica de la segunda mitad del siglo XX –y en adelante todas las obras notacionales de este estilo–, es una partitura en la que, aun prevaleciendo y predominando en ella el carácter musical, concierne a los dominios de la imagen gráfica y a la esteticidad que esto implica. En líneas generales, las icnografías musicales provienen de la tradición emblemática, concretamente de los enigmas musicales de los siglos XVI y XVII, los cuales deben su herencia, también, al *Ars subtilior*. De tal manera, parece evidente la deuda de la obra de John Cage [Fig. 6] con la de Pedro Cerone [Fig. 5]. Por tanto, la icnografía vive en el medio en el que actúa como una imagen, en la que las cualidades expresivas están más pronunciadas que las cualidades significantes (— ‗), debido a que se potencia que el espectador obtenga más grado de interpretación individual, pronunciándose así el plano formal de la obra que adquiere su propio estatus independientemente de la función para la que fue creada.

La infografía presentada a continuación [Fig. 7] simplifica a modo de esquema la constitución formal de la icnografía musical, característica de mitad de siglo XX en adelante, con dos partes bien diferenciadas. Los elementos formales musicales, como se ha subrayado antes, son los que predominan, por lo general, en el plano y los que lo definen.

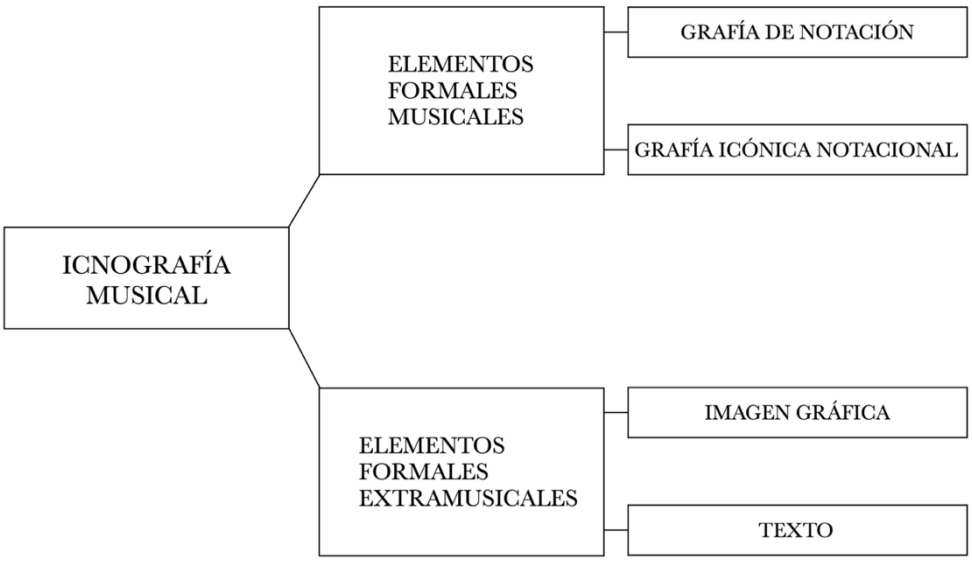


Figura 7. Constitución de la icnografía musical. Elaboración propia.

Al tipo de fuente musical en el que predomina la representación del elemento musical tornándose icónico se denominará, como se verá en el apartado siguiente, programa icónico-musical. Su grafía de notación, por lo general, mutará a imagen gráfica, pudiéndose considerar, entonces, grafía icónica notacional, ya que la partitura se vuelve icónica, es decir, imita una forma o se adapta a esta. Existen en este tipo de fuentes musicales elementos formales extramusicales, bien imagen gráfica propiamente dicha, o, también, puede haber texto, sendos códigos son susceptibles de interpretación, por tanto, conducen al significado original de la obra. Las icnografías musicales pueden también ser programas pictórico-musicales los cuales se definirán en adelante.

5. 5. Adaptación del método iconográfico-iconológico para el análisis de la fuente musical visual

5.5.1. Propuesta de clasificación para los programas icónico-musicales, programas pictórico-musicales y fuentes musicales con imagen gráfica

Una vez determinadas varias tipologías de fuentes musicales, la adaptación del método iconográfico-iconológico para el análisis dependerá del tipo de programa visual del que se participe. Para poder ajustar bien la metodología es necesario partir de un criterio de clasificación atendiendo al marco formal de la obra. A continuación, se sugerirá una clasificación para unos programas visuales específicos sobre música.

Se puede entonces hablar de, por un lado, un programa visual alrededor del arte del sonido con un predominio de carácter musical donde la propia notación se vuelve icónica o participa en la configuración de la imagen, pudiendo compartir, también, el plano con alguna imagen gráfica o texto. Serán estos contenidos considerados extramusicales. Ambos medios convivirán en relación *res picta - res significatur*. Este modelo irá, por lo general, más en la línea del enigma musical, canon enigmático, descendiente de la Emblemática y del *Ars subtilior*. Para este tipo se propone la denominación de programa icónico-musical. Dicha iconicidad proviene de su *imitatio*, es decir, la capacidad que tiene el pentagrama o el signo notacional de imitar la forma gráfica que quiere adoptar o simular.[121]

[121] Las distinciones entre lo visual, lo icónico e imagen son tratadas en: GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2009, p. 32.

Por otra parte, podemos encontrar un destacado plano formal en el que prepondere tanto la imagen gráfica como la partitura o código musical en el programa visual, en el que también puede haber texto, y en donde los componentes se interrelacionen, de nuevo, formal y significativamente. La notación musical puede representarse predominantemente en el plano formal o, por el contrario, estar menos presente en relación con la *pictura* y, puede o no, tornarse icónica. Este modelo, habitualmente, se asemejará más conceptualmente al emblema histórico. Para esta tipología se propone la denominación de programa pictórico-musical. Se mantiene la denominación «pictórico» con la intención de asemejarlo a la *pictura* del emblema puesto que esta tipología, como se ha subrayado, deriva más de esta línea genérica.

Se pondrán de ejemplo varias ilustraciones para discernir las dos clasificaciones sin entrar en análisis. Existe, también, cierta laxitud que puede hacer balancear un programa visual hacia una determinación sistemática u otra.

«*Enigma con diferente cruz*» [Fig. 8] y «*The Magic Circle of Infinity…*» son ejemplos de programas visuales donde predomina el carácter musical, por tanto, se corresponden con la tipología de programas icónico-musicales.

El enigma musical contenido en el tratado del italiano Pedro Cerone, *El melopeo y maestro*, publicado en 1613, titulado «*Enigma con diferente cruz*»[122] integra la notación musical en los maderos para la configuración de la imagen. En el palo hay dos voces en clave de fa en tercera; otras dos en el travesaño en clave de do en primera; y dos en el *tabulum* en clave de sol. El mismo compositor declara en el enigma: «un compositor moderno hecho tiene la invención que aquí vemos; y es à seys vozes q[ue] dos dellas cantan en el madero principal, dos en el atravessado y dos en el título. […] Cuyo debuxo ordinario está de la manera que avemos visto».[123] El esquema compositivo con su distribución emblemática, lema, epigrama e imagen es totalmente deudor del programa visual que se muestra en *«Crux Christi - Quator evangelistae»* que se explicará a continuación.[124]

[122] «Los letreros están extraídos de las Sagradas Escrituras, y son los siguientes: 'Clama ne cesses?', 'Misericordia, & veritas obuiauerunt sibi', 'Iustitia & pax osculate sunt?', 'Veritas de terra orta est' y 'Iustitita de ceelo prospexit?'». EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, 2007, p. 165.

[123] «Libro veintidoseno. En el qval se ponen vnos enigmas musicales, apar sutilizar el ingenio de los estudiosos. A los amigos de sutillezas y secretos». CERONE, Pedro, Lib. XXII*,* 1613, p. 1130.

[124] CARCÍA-BERNALT ALONSO, Bernardo. «'A los amigos de sutilezas y secretos'. La *imago crucis* en los cánones enigmáticos del Siglo de Oro», *Archivo de Arte Valenciano*, Nº. 96, 2015, pp. 315-340.

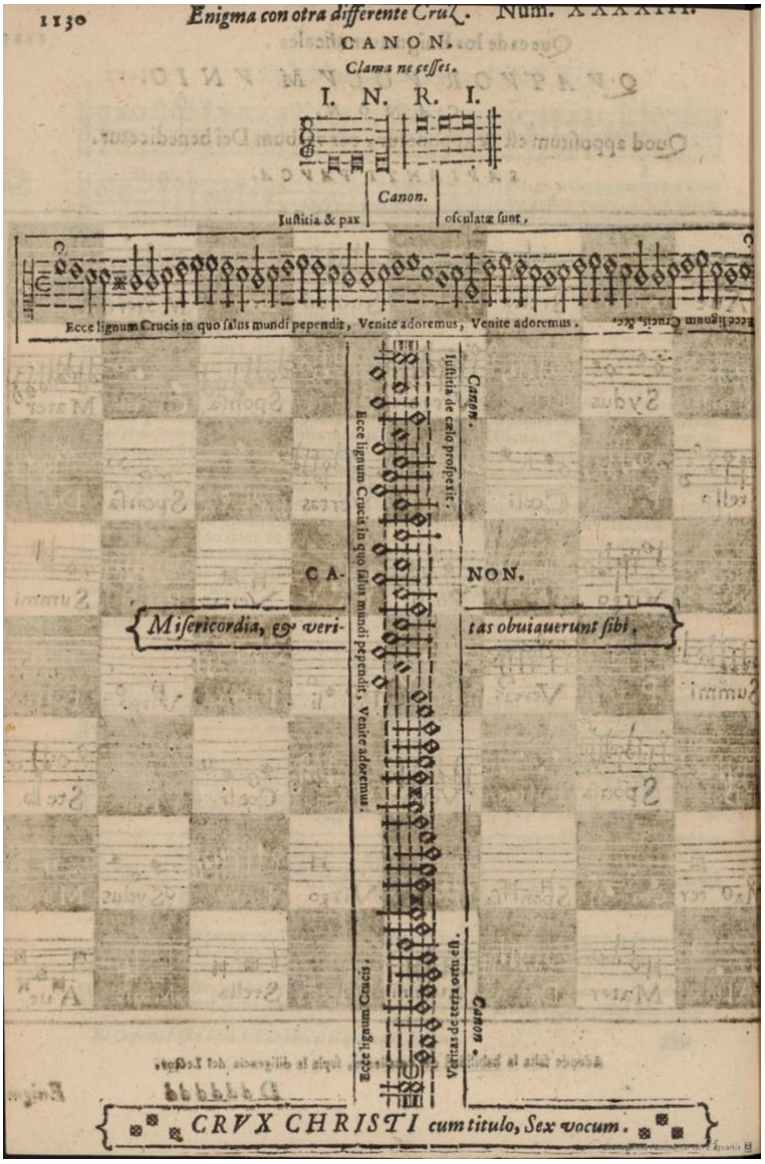


Figura 8. Enigma musical/programa icónico-musical, «Enigma con diferente cruz», Pedro Cerone, *El melopeo y maestro*. Libro XXII, 1613. España. Biblioteca Nacional de España, R/9274, p. 1130.

La icnografía musical *The Magic Circle of Infinity (Moto Perpetuo) [Symbol] Leo* [Fig. 9] [125] del compositor estadounidense George Crumb, de 1973, tiene un carácter primordialmente musical en cuanto a su contenido primario, aunque también incorpora un lema emblemático o canon con instrucciones anotadas en el plano perceptivo: *«Joyously, like a cosmic clock-work; with mechanically precise rhythm»* («Con alegría, como un mecanismo cósmico de relojería; con ritmo mecánicamente preciso»).

[125] Se trata de doce piezas de fantasía inspiradas en el zodiaco para piano amplificado.

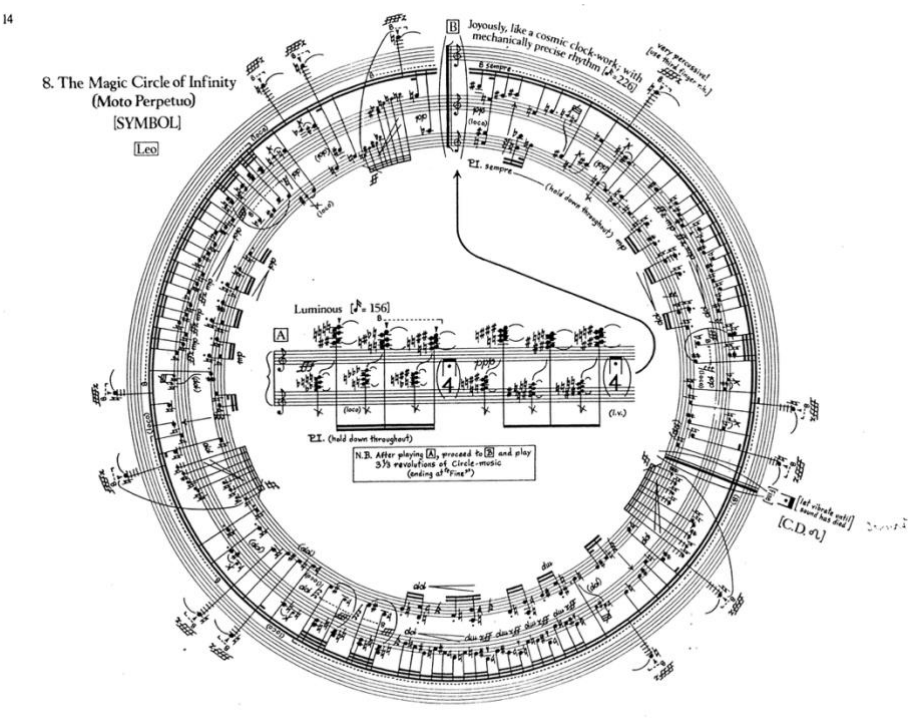


Figura 9. Icnografía musical/programa icónico-musical, George Crumb, *Makrokosmos*, vol I, *«The Magic Circle of Infinity (Moto Perpetuo) [Symbol] Leo»*, 1973. Nueva York: C. F. Peters Corporation, EP 66539A, p. 14.

En el programa visual la partitura se vuelve icónica mostrándose como un gran círculo habitador en los confines de la imagen gráfica. Un pentagrama horizontal se sitúa en el centro del clípeo siguiendo los esquemas compositivos de sus precedentes enigmas musicales como, por ejemplo, el canon *«Me exi fones»* (1614) de Grammazio Metallo, o «El peregrino» (1677-1679) de Juan de Vado; serán abordados en adelante. El espacio interior del círculo ha sido siempre sugerente de henchir con, o bien, grafía musical, o con imágenes o, también, con un epigrama o un *motto*.

En los programas visuales de los siguientes dos ejemplos, «*Mundo et musice…»* y *«Crux Christi - Quator evangelistae»*, domina formalmente tanto el componente de la imagen gráfica como el componente musical que aparecen equilibrados sobre el medio o plano.

Un cancionero de época de Lorenzo el Magnífico contiene un frontispicio donde se muestra un canon enigmático circular iluminado conocido como «*Mundo et musice et totus concentus Bartholomeus Ramis»* [Fig. 10] (1492-1493, Florencia, BNCF, MS Banco Rari 229, fol. 3v)[126] del teórico musical español Ramos de Pareja.[127]

[126] Otros identificadores en DIAMM: RISM: I-Fn 229; CCM: FlorBN BR 229; olim (Former shelfmark): Magl. XIX. 59.

[127] El músico español Ramos de Pareja instalado en Bolonia publicó: RAMOS DE PAREJA, Bartolomé. *De musica tractatus. Bartholomei Rami de Pareia Hispani*. Bolonia: Baltasar de Hiriberia, 1482. (1482, Museo internacionale e Biblioteca della música, Bologna, A 60, fol. 70-72) en el que declara en el capítulo cuarto *«in*

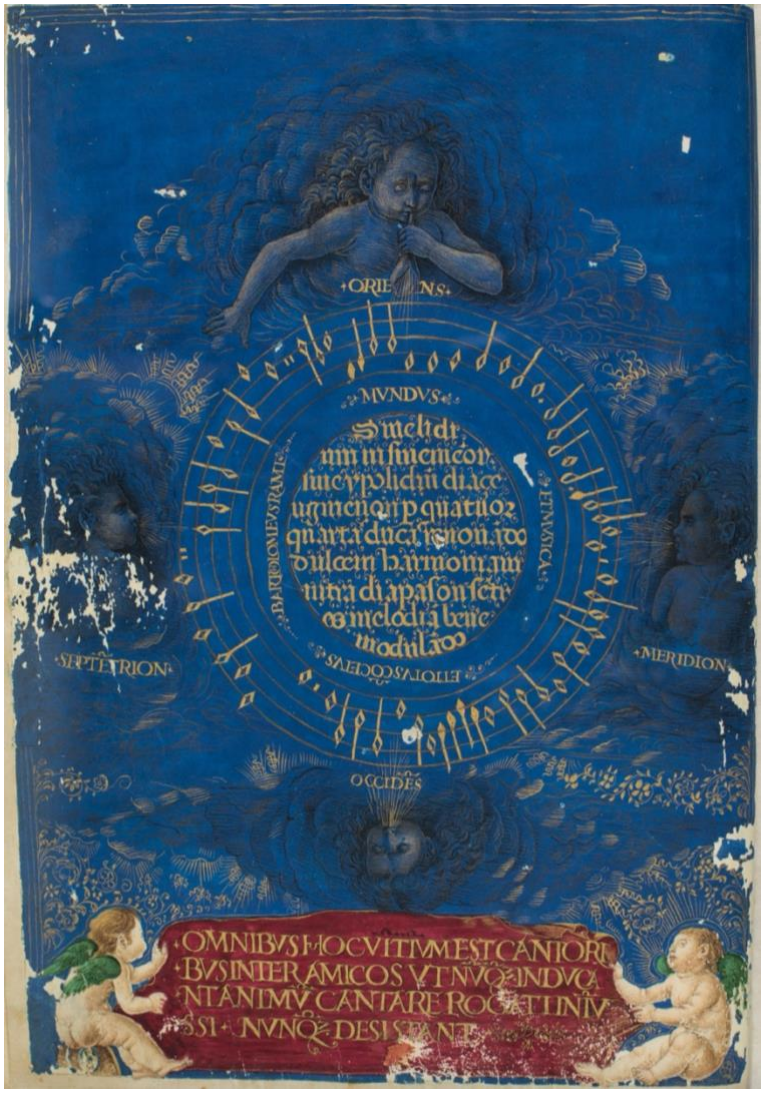


Figura 10. Arqueemblema/programa pictórico-musical, Ramos de Pareja, *«Mundo et musice et totus concentus…»,* Cancionero de tiempos de Lorenzo el Magnífico, 1492-1493. Italia. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, MS Banco Rari 229, fol. 3v.

En este ejemplo, la partitura modula icónica mostrando el canon clípeo protagonista, el cual precisa de la imagen de los cuatro vientos (*Oriens*, *Occidents*, *Septentrion* y *Meridion*)[128] para la *resolutio* de la imitación de la voz principal, ya que las figuras de los cuatro se posicionan como los *signa congruentia* que insuflan cada nota desde donde comienza la entrada de los *comites*.

quo canone subscriptiones subtiliter declarantur» («en el que con sutileza se declaran cánones y subcripciones»). Ramos de Pareja es el primero en rechazar la afinación pitagórica proponiendo una división de la octava con terceras y sextas puras.

[128] Sobre su decoración DIAMM precisa: «Todos los folios tienen iniciales iluminadas; los folios pergamino al principio y al final tienen elaboradas iluminaciones colocadas sobre un fondo sólido y azul profundo, incluyendo un retrato que es probablemente el de Alessandro Braccesi, el propietario del manuscrito (Howard M. Brown); miniaturas e iniciales atribuidas a los hermanos Gherardo y Monte de Giovanni del Fora, que trabajaban en Florencia entre 1470 y 1495 (BragardM); ParisBNF 15123 también fue decorada por el mismo taller. Los bordes de los folios son de oro pintado y oso diseños equipados».

El sustrato emblemático de Adam Gumpelzhaimer, *Crux Christi – Quator evangelistae* [Fig. 11] (1611, Múnich, BSB, 2 Mus.pr. 156-16/20)[129] presenta el tipo iconográfico de la oración de Jesús en el huerto de Getsemaní.[130]

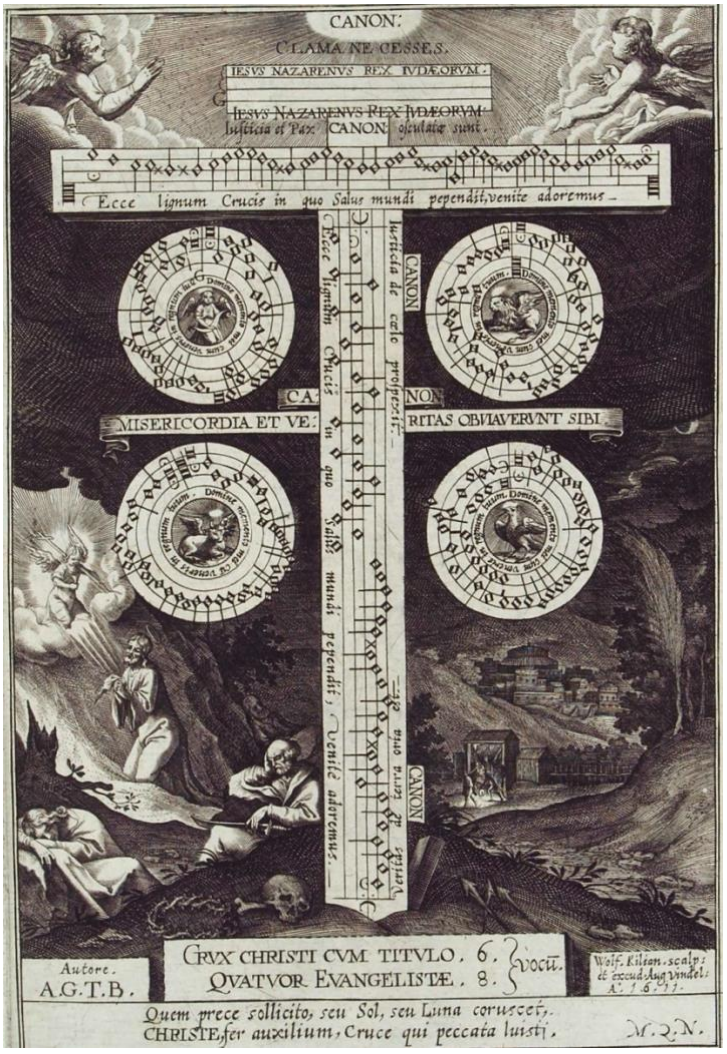


Figura 11. Sustrato emblemático/programa pictórico-musical, Adam Gumpelzhaimer, *«Crux Christi – Quator evangelistae»*, 1611. Alemania. Bayerische Staatsbibliothek, 156-16/20.

[129] RISM A I, G 5142. También pude verse en (1611, Alemania, HAUM 24.1 Geom. 2° (5-14)).

[130] Los tipos iconográficos de la pasión de Cristo han sido ampliamente estudiados por: SARRIÓ ANDRÉS, Pau M. «'¿Quid est veritas?' Los tipos iconográficos de la Pasión de Cristo: de Getsemaní a la sentencia de Pilato». Tesis doctoral. Dirigida por Rafael García Mahíques. Universitat de València. 2025, pp. 92-95. Profundizando en el tipo icnográfico de la oración de Jesús en el huerto de Getsemaní, la noche del Jueves Santo acabada la última cena, Sarrió Andrés analiza una variante del tipo –como la que podemos ver en el programa visual del grabado *Crux Christi– Quator evangelistae*- de origen bajomedieval en la que sumó al paisaje evangélico original una lectura sacramental, en el calor de la devoción eucarística derivada del IV concilio de Letrán. Si en la imagen Cristo lleva un paño de pureza en las manos –a semejanza de la liturgia eucarística– es porque de inmediato recibirá, de manos del emisario divino, el cáliz que el Padre le ofrece, según la expresión usada por el Evangelio de san Lucas. Como afirma, además, el autor, no es nada habitual que sea Cristo quien lleve el humeral eucarístico entre las manos. En las pocas oraciones donde aparece este ornamento litúrgico, este lo lleva el ángel, que es quien traslada desde el cielo el cáliz de la Salvación. Quiero agradecer al Dr. Pau M. Sarrió Andrés las orientaciones sobre las tipologías de la pasión de Cristo, así como su siempre prestada ayuda.

Xilografías previas a los grabados de la obra anteriores a la edición de 1611 no muestran en la escena evangélica la particularidad del atributo que porta Cristo en las manos (1604, Alemania, HAUM AMair AB 3.2).

En este caso, la partitura se adapta al palo y al travesaño conformando el signo de la Cruz[131] que cantará la forma canónica *«Crux Christi»* para seis voces. Alrededor del segundo travesaño se distribuyen cuatro partituras circulares reservadas para el canon *«Crux Christi»* para seis voces; en cada intra-clípeo están representados los tetramorfos como símbolo de los cuatro evangelistas; el *dux* de cada discípulo obtendrá su *resolutio* en retrogradación, por tanto, la iconicidad de las partituras juega un papel importante en la significación con el supuesto movimiento circular. Es relevante resaltar que cada voz que compone las seis del *«Crux Christi»* va precedida por un lema evangélico intitulado a la vez, cada uno de ellos, por la palabra *«canon»* entendida como lema o *motto*, cual función emblemática.[132] Por ejemplo, el más elevado, más allá de la cúspide de la cruz, emerge del rompimiento de la gloria celestial y reza: *«CANON: Clama ne cesses».*[133] Sobre el *titulus* se coloca el texto en las líneas y espacios del pentagrama representando gráficamente la altura del sonido de las notas tenidas que sustentan el canto.

Estos programas de la visualidad de la música implican siempre un componente gráfico-notacional, no obstante, y como se ha mostrado en la taxonomización de los emblemas relativos al arte del sonido, existen los programas visuales que tratan sobre música, es decir, los que se manifiestan sin necesidad de que se muestre el código sígnico de la música, y que habitualmente son abordados por los estudios de iconografía musical de la que se hablará más adelante.

---

131 La cruz será una de las representaciones más recurrentes para la forma de canon enigmático. Para Katelijne Schiltz la obra de Ludwing Senf, «Crux fidelis», es la primera en mostrar este signo en las composiciones. SCHILTZ, Katelijne. «Visual pictorialism in Renaissance Musical Riddles», *Journal of the Alamire Foundation* 4, 2012, pp. 204-221.

132 W. Dekker explica cómo el canon adquiere una significación fuera de ser entendido solo como una forma estructural-musical. *«Aus obengenannten Definitionen ergibt sich, daß man im 15. und 16. Jahrhundert unter einem Kanon eine Vorschrift, eine Devise, ein „Rätsel" verstand, durch dessen Lösung man Zugang zu der Komposition erhielt. Außerdem darf man keinesfalls die Möglichkeit ausschließen, daß diese Rätselkanons als eine Art Geheimschrift ausgedacht wurden, die nur für Eingeweihte verständlich war»* «De las definiciones antes mencionadas se desprende que en los siglos XV y XVI se entendía por canon una regla, un lema, un 'enigma' mediante cuya solución se accedía a la composición. Además, no se debe descartar en modo alguno la posibilidad de que estos cánones enigmas fueran concebidos como una especie de cifra que solo podían entender los iniciados». Trad. de la autora. DEKEL, Wil. «Ein Karfreitagsrätselkanon aus Adam Gumpelzhaimers „Compendium musicae" (1632)», *Die Musikforschung*, 27. Jahrg., H. 3, 1974, pp. 323-332, p 326. Para más información sobre este canon puede verse: SCHILTZ, Katelijne. *Music and Riddle Culture in the Renaissance*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2017. CHARTERIS, Richard. «New light on two canons by Adam Gumpelzhaimer», *Musik in Bayern* LXXXII/LXXXIII, 2017–2018, pp. 112-155.

133 «Clama sin tregua, bien fuerte; levanta tu voz como trompeta y denuncia a mi pueblo su rebeldía, a la Casa de Jacob sus pecados». (Is 58,1).

Por tanto, al haber tanta riqueza en las maneras de habitar la música en el reino de la imagen, los Estudios de la visualidad de la Música ven necesaria la alineación del método iconográfico e iconológico para la interpretación de la fuente musical. Para ello se deberá adaptar la sistematización metodológica de arraigo panofskiano, según las necesidades. También es preciso advertir en este punto que, en ocasiones, no es posible la adecuación total del método, sobre todo en los programas estrictamente musicales, en los cuales el método servirá de soporte y de guía en todos los pasos que puedan ser respetados.

En líneas generales, las fases de las que se sirve la Historia del Arte para la explicación de la obra de arte a través del análisis de la imagen son las siguientes: localización, análisis formal y aproximación al significado. Dichas fases están basadas en los estudios que Panofsky hizo en su libro *Estudios sobre iconología* donde introduce los términos iconografía e iconología, y distingue entre contenido temático natural o primario, contenido secundario o convencional y contenido intrínseco o contenido.[134] Este estudio doctoral se fundamentará en la metodología expuesta por García Mahíques,[135] enraizada en la de Panofsky. Se debe tener presente que todos estos análisis están aplicados a la música visual por lo que parten del estudio de la imagen y su aplicación metodológica, y no pretende, en ningún caso, contraponer la rigurosidad y excepcionalidad del análisis musical propiamente dicho.[136]

5.5.2. Proceso analítico y sintético para la interpretación de la fuente musical visual

Como se ha mencionado anteriormente, las fuentes musicales visuales que sean predominantemente gráfico-notacionales, con marcada iconicidad en la partitura o con leve presencia de una imagen gráfica, es decir los programas icónico-musicales, tendrán una adaptación diferente a las fuentes en las que predomine tanto la *pictura* (imagen gráfica) como la música, a saber, los programas pictórico-musicales. Para estos últimos se seguirá el

134 PANOFSKY, Erwin. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of Renaissance*. New York: Oxford University Press, 1939.

135 GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2009.

136 Cuestiones referidas al análisis musical pueden verse en tratados de referencia como el de Chailley: *«L'analyse qui en découlera ne será pas un sec exercice scolaire, mais le moyen efficace entre tous de repenser l'aeuvre écrite, donc de la comprendre en ses moindres détails, en retrouvant la mentalité même de l'auteur qui l'a écrite, inséparable de son époque, de ses tendances, –et c'est cela qui reste le but essentiel (d'où notre titre de traité historique)»* «El análisis resultante no será un árido ejercicio académico, sino el medio más eficaz para repensar la obra escrita y, por tanto, para comprenderla en sus más mínimos detalles, redescubriendo la mentalidad misma del autor que la escribió, inseparable de su época, de sus tendencias, – y esto es lo que sigue siendo el objetivo esencial (de ahí nuestro título de tratado histórico)». Trad. de la autora. CHAILLEY, Jacques. *Traité Historique d'Analyse Harmonique*. Paris: Alphonse Leduc, Preface a la nouvelle edition, 1977.

procedimiento habitual para el análisis de la imagen, pasando por todas las fases del método. Sin embargo, para la síntesis musical se podrá seguir la adaptación del método que en adelante se pronunciará. En los programas icónico-musicales la adecuación se llevará a cabo en todas las fases del método.

La tabla que a continuación se expone [Fig. 12] resume el proceso analítico y sintético para la interpretación de la fuente musical visual.

	Acto de interpretación	***Objeto de interpretación en la fuente musical visual***
LOCALIZACIÓN	Analítico-sintético	Identificación del autor y de la obra Localización geográfica Localización temporal
ANÁLISIS FORMAL	Análisis experimental	Materiales del documento o soporte Procedimiento técnico
	Análisis estilístico musical	Estilo por medio de su código musical Singularidades formales musicales Factores extramusicales Cualidades expresivas: gesto musical / gesto icónico-musical
APROXIMACIÓN AL SIGNIFICADO	Análisis hermenéutico	Cualidades expresivas y significantes Tradición musical convencionalizada
	Síntesis o interpretación	Relación de la obra con su contexto Ámbito conceptual e imaginario

Figura 12. Proceso analítico-sintético para la interpretación de la fuente musical visual. Elaboración propia.[137]

También hay que señalar que el método totalmente adaptado puede ser aplicado a programas visuales de la música fuera de la tipología expuesta. Es decir, es susceptible de aplicación en aquellas fuentes en las que la notación musical fuese la protagonista en el plano, pero esta no tuviese ningún tipo de iconicidad o mutación al ámbito de la imagen, pero sí incluyese en el programa visual imágenes gráficas relevantes para la interpretación de

[137] Proceso reelaborado sobre la formulación metodológica de GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2009.

significados. A estas se sugiere denominarlas fuentes musicales con grafía o imagen gráfica. Esta tipología puede ser analizada con el método completamente adaptado [Fig. 12]. Para ver esta circunstancia, se propone un ejemplo de aplicación, en algunos casos puntuales, por una parte, con la *chançon*[138] «*Quel fronte signorille in paradise*» de Guillaume Dufay (ca. 1428-1436, Italia, BLi, Canon. Misc. 213, fol. 73r)[139] y, por otro lado, con el motete «*Garrit gallus - In nova fert*», atribuido a Philippe de Vitry, del *Roman de Fauvel* (1318-1320, Francia, BnF Fr. 146, fol. 44v). Sendos ejemplos serán indicativos, siempre teniendo en cuenta que se pudiera profundizar su estudio mucho más en cada caso.

El motivo de abordar inicialmente el análisis con esta tipología de fuentes musicales con imagen gráfica responde, por una parte, al hecho de que el último capítulo de la tesis está dedicado principalmente al análisis de los programas icónico-musicales y los pictórico-musicales. Por otra parte, se escoge este tipo fontal para justificar la buena acogida del método iconográfico e iconológico para trabajar sobre la fuente musical en líneas generales. Asimismo, se parte de la convicción de que este tipo de fuentes musicales que incorporan elementos gráficos —como miniaturas, marginalia, estampaciones, entre otros— deben ser abordadas desde una perspectiva interdisciplinar. Ello implica considerar la fuente musical como una unidad integral y no como un simple contenedor de elementos aislados, tal como ocurre en ciertos enfoques tradicionales. De tal manera, cada elemento es susceptible de un análisis formal e interpretativo para la significación del conjunto de la obra.

Se explicará, en primer lugar, la modulación del método completo aplicable bien para un programa icónico-musical como para una fuente musical con grafía. Se tendrá en cuenta, también, que no se trata de exponer las fases de manera reexpositiva sino fluyente, aunque no se alterará el orden en las fases.

1. Localización

El primer punto a la hora de explicar una obra musical es su localización espaciotemporal, la identificación del autor y su localización *in situ*. La intención de este apartado es situar la obra musical en un lugar histórico preciso relacionado con el autor (si se conoce); en el caso de ser un atribucionismo debe reflejarse y enunciar según las

[138] *«Quel fronte signorille nel catalogo di Luetteken (MGG) sono inserti fra ii rondeaux con texto italiano, mentre per Planchart (Grove II) si trata di forme non chiare (musico-poetic form nuclear)»* «*Quel fronte signorille* del catálogo de Luetteken (MGG) se inserta entre los *rondeaux* con texto italiano, mientras que para Planchart (Grove II) son formas poco claras (forma músico-poética no clara)». Trad. de la autora. ROCCO ROSSI, Francesco. *Guillaume Du Fay*. Palermo: L'epos, 2008, p. 70.

[139] Medieval Manuscripts in Oxford Libraries, Summary Catalogue N°.: 19689.

observaciones de carácter estilístico. Si se trata de una identificación inédita es aquí donde se debe enunciar, para más adelante justificar su propuesta. Si el autor es anónimo también debe documentarse. También será importante la ubicación donde se encuentre actualmente la obra, en parte para poder acceder a la fuente primaria en el caso de que sea necesario su estudio para el investigador.

Todo lo que se enuncia en este apartado avanza aspectos de las siguientes fases con la finalidad de dar agilidad al método, por ejemplo, si se está exponiendo que se trata de una *chançon* se adelanta la forma de la pieza musical característica de una época.

Ejemplo sobre la obra de Guillaume Dufay [Fig. 13]:

La chançon Quel fronte signorille in paradiso pertenece al Canon. Misc. 213, fol. 73r ubicado en la biblioteca Bodleain, actualmente digitalizado en Digital Bodleain (Open Access). La obra fue compuesta por Guillaume DuFay (ca. 1397-1474) vinculado a la corte de Borgoña, autor relacionado con el estilo internacional del siglo XV que bebe de sus predecesores tanto italianos como franceses. La chançon está contenida como Songs and Himns (noted) y contiene música notada polifónica del siglo XV, según indica la propia biblioteca: «Música polifónica del siglo XV: 325 piezas seculares y religiosas. Algunas piezas anónimas, otras de 56 compositores nombradas, incluyendo c. 50 piezas de Guillaume Dufay. El repertorio está principalmente en francés, por compositores del norte, aunque el manuscrito en sí fue hecho en Italia, c. 1428-36. Nada de ilustraciones …».

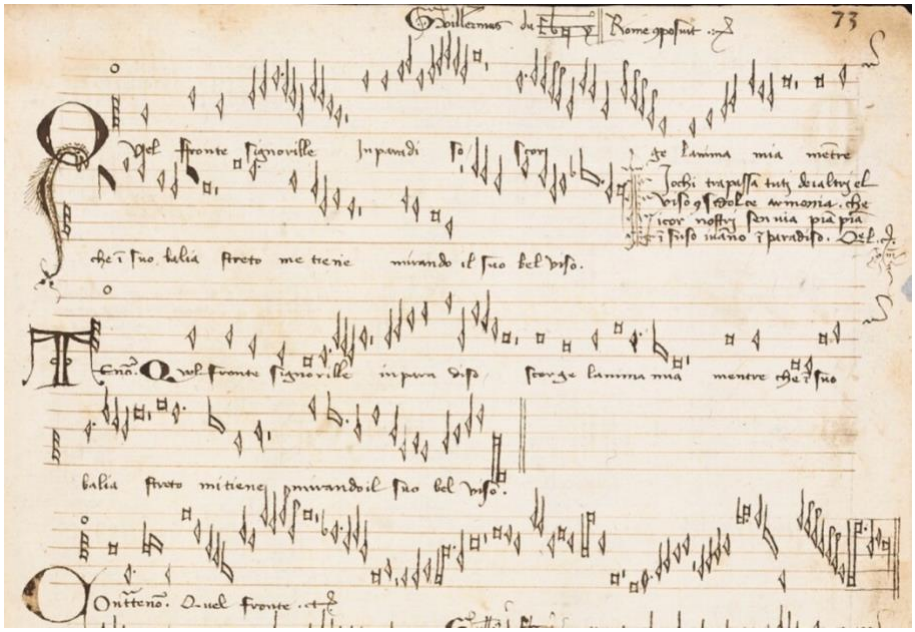


Figura 13. Fuente musical con imagen gráfica, Guillaume Dufay, *«Quel fronte signorille in paradiso»*, ca. 1428-1436. Oxford. Bodleian Library, MS Canonici misc. 213, fol. 73r.

2. ANÁLISIS FORMAL

En esta fase se procede a la descomposición de los elementos que conforman el programa icónico-musical o la fuente que trata sobre música. Serán, por una aparte, los materiales del documento en referencia al soporte, técnica, procedimiento, etc. Por otro lado, los estilísticos que se componen de: estilo por medio de su código musical; singularidades formales musicales; cualidades expresivas. Es el momento también de enunciar los factores extra musicales (en el caso de haberlos), es decir, aquellos elementos representados en la obra que no sean de contenido musical. En este sentido, es importante recordar que todos los elementos que conforman el programa visual deben ser objeto de análisis, dado que cada uno de ellos contribuye a la construcción del significado de la obra.

- ***Materiales del documento y procedimiento técnico***

Se continúa con el ejemplo siguiendo la obra de Dufay:

De medidas 29'8 x 21'5 cm, según la descripción facilitada, el códex está realizado con papel sobre el que se asienta con un ductus cuidado la notación manuscrita en tinta negra. Cada dos pentagramas, dibujados por un rastrum, son iniciadas las tres voces por una letra capital poco ornamentada, estas son; Q, T, A. […].

- ***Estilo por medio de su código musical***

El estilo musical viene definido por aquellos aspectos técnico-formales o rasgos expresivos que hacen posible la identificación de una obra musical en un contexto concreto sociocultural y temporal de la historia.

Que el estilo es un principio controlador del significado[140] ya fue advertido por Panofsky.[141] Meyer Saphiro define por estilo: «la forma constante que se da en el arte de un individuo o grupo. El término se aplica también a toda la actividad de un individuo o sociedad, como cuando se habla de un estilo de vida o civilización».[142] Saphiro interconecta tres aspectos del arte para entender el estilo, a saber, «elementos de forma o motivos, relaciones de forma, y cualidades (incluyendo una cualidad omniabarcadora que podemos

[140] GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2009, p. 166.
[141] «Mientras creemos identificar los motivos sobre la base de nuestra experiencia práctica, pura y simple, realmente desciframos 'lo que vemos' según la manera en que los objetos y las acciones eran expresados por las *formas*, *bajo condiciones históricas variables*. Al hacerlo así sujetamos nuestra experiencia práctica a un principio de control que puede llamarse la *historia del estilo*». PANOFSKY, Erwin, 2008, p. 20.
[142] SHAPIRO, Meyer. *Teoría y filosofía del arte*. Madrid: Tecnos, 1999, p. 71.

denominar expresión)».[143] Con respecto a las relaciones de forma, García Mahíques las vincula con el esquema compositivo, entendiendo por tal término el modo con el cual una configuración se dispone gráficamente en el plano, pudiendo funcionar como sinónimo la palabra motivo.[144] Un ejemplo al que se ha remitido anteriormente al explicar los programas icónico-musicales: «Enigma con diferente cruz» [Fig. 8] de Pedro Cerone argumentaba su discurso visual y su representación en el plano compartiendo el mismo esquema compositivo, pero con distinta concreción icónica, que la ilustración de la lámina de Adam Gumpelzhaimer [Fig. 11]. En el caso de la icnografía musical *«The Magic Circle»* de George Crumb [Fig. 9] su esquema compositivo se hallaba en programas visuales de épocas anteriores como el del canon *«Me exi fones»* [Fig. 14] de Grammazio Metallo (1614, Bolonia, MiBm T.119, p. 45)[145] o «El peregrino» [Fig. 15] (1667?, España, BNE M/1325, p. 124) de Juan de Vado.

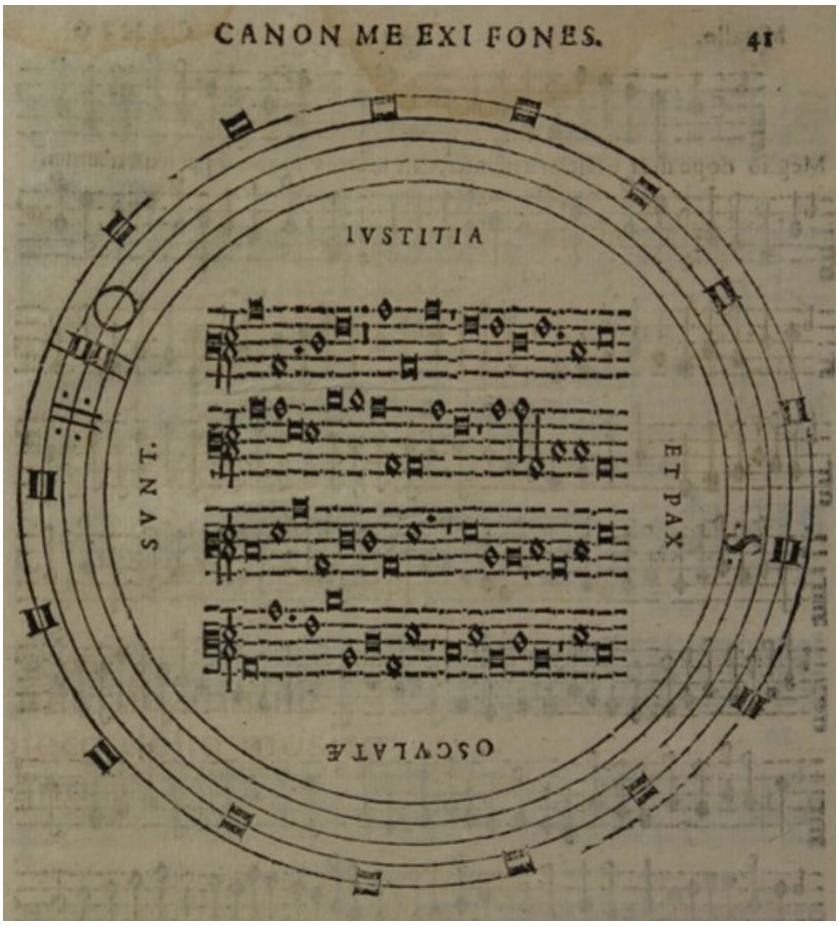


Figura 14. Programa icónico-musical, Grammazio Metallo, *«Canon me exi fones»*, *Del Metallo Ricercari a due voci,* 1614. Bolonia. Museo Internacionale e Biblioteca della Musica, T. 119, p. 45.

[143] SHAPIRO, Meyer, 1999, p. 74.
[144] GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2009, pp. 43-36, 164, 341.
[145] RISM A/I: M-2447.

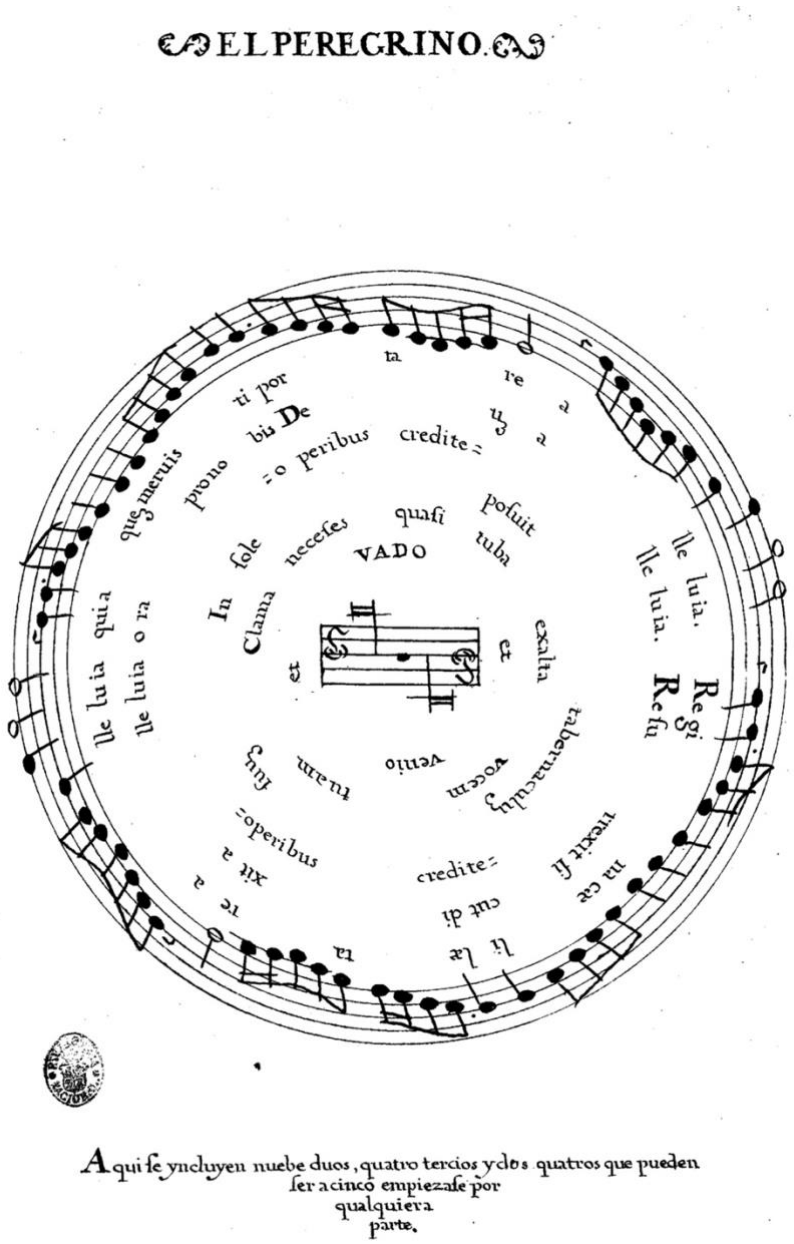


Figura 15. Programa icónico-musical, Juan del Vado, «El peregrino», *Misas de fassistor*…, ¿1667? España. Biblioteca Nacional de España, M/1325, p. 124.

Pero, también, otros ejemplos que formulan la continuidad del esquema compositivo son el del programa visual del anónimo *«Miraris mundum»* [Fig. 16] (1589, Praga, Strahov Library K05613, fol. 92r) que, aunque con diferente concreción icónica, la parte central preserva el esquema compositivo precedente. Otra muestra es la de *The Teares or lamentacions of sorrowfull soule* [Fig. 17] (1614, Londres, NYPL Drexel 4716, frontispicio).

En líneas generales, se advierte que la figura del círculo notacional con un elemento musical central es un motivo o esquema compositivo con continuidad en el tiempo. Por tanto, el esquema compositivo puede codificarse como modelo.

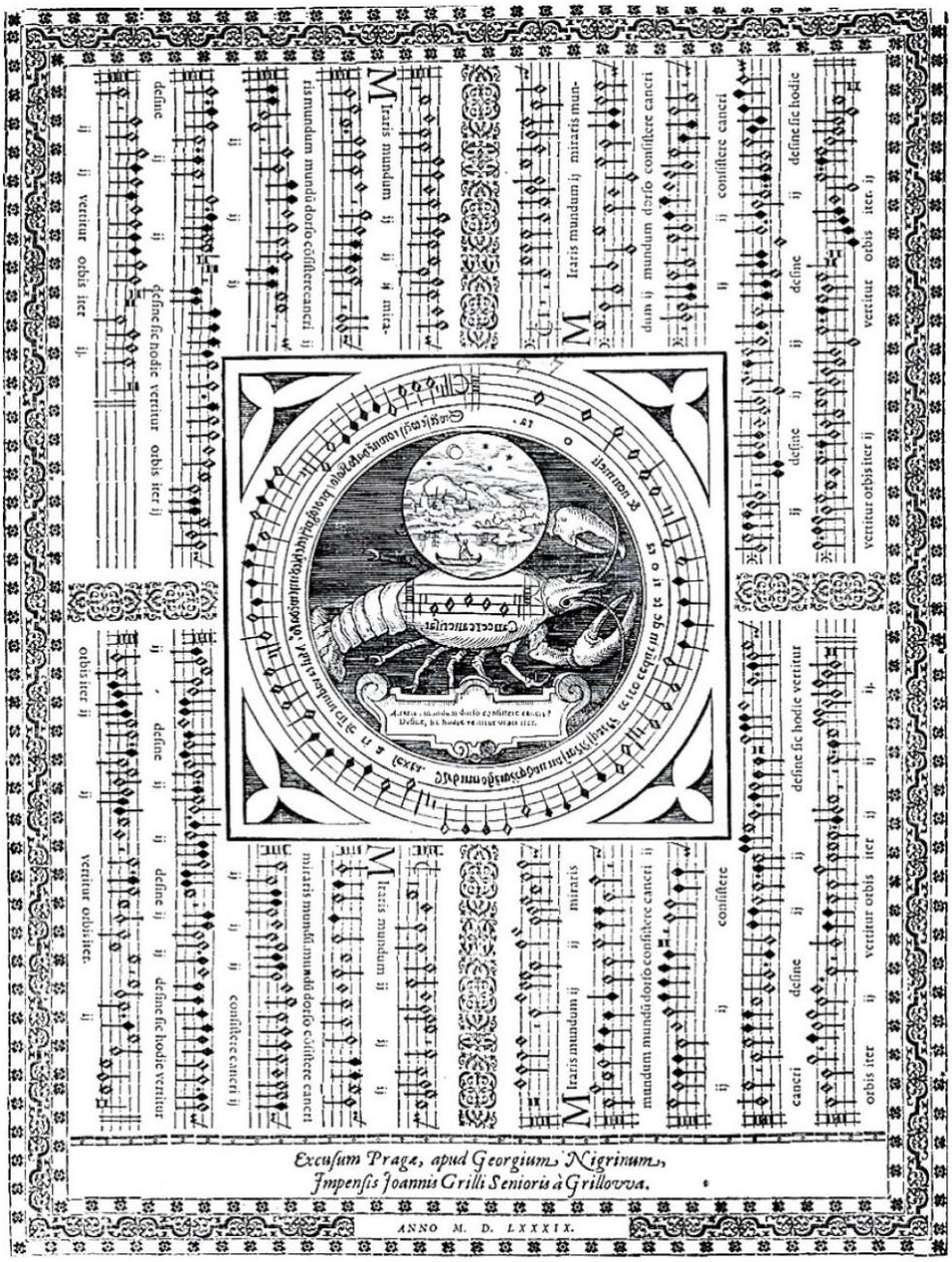


Figura 16. Programa pictórico-musical, anónimo, *«Miraris mundum dorso consistere cacri? Desine, sic hodie vertitur orbis iter...»*, 1589. Praga. Strahov Library, K05613, fol. 92r.



Figura 17. Programa icónico-musical, William Leighton*, «The Teares or lamentacions of sorrowfull soule»*, 1614. Londres. The New York Public Library Digital Collections, Drexel 4716, frontispicio.

Pero, también, como Jan Bialostocki reflexionó, los esquemas compositivos actúan como vehículos de significado, trasmitiendo paralelismos en la función y en el contexto espiritual,[146] refiriéndose al tema de encuadre.[147] Para el simbolismo cosmológico el círculo era una forma de perfección, de eternidad; el simbolismo teológico adoptó este signo para aludir a Dios.[148] La trasmisión del círculo notacional para ordenar el programa visual generando un esquema compositivo no sólo atiende a cuestiones formales sino también a un contenido cultural originario. Por tanto, el círculo de la icnografía musical de George Crumb no sólo adquiere el esquema compositivo, por ejemplo, de Grammazio Metallo, sino también

[146] BIALOSTOCKI, Jan. *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*. Köln/Graz: Böhlau Verlag, 1966. El volumen fue traducido al castellano: BIALOSTOCKI, Jan. *Estilo e Iconología. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona: Barral, 1987.

[147] El tema de encuadre ha sido ampliamente tratado en: GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2009, pp. 46-49, p. 347.

[148] «El círculo o la esfera, en la que todos los puntos están a la misma distancia del centro, que no tiene principio ni fin, representa a la Unidad ilimitada de Dios, Su Infinidad, Su Perfección […] el círculo es la forma del cielo, más en particular de la actividad del cielo, instrumento de la Actividad divina, que rige la vida en la tierra», HANI, Jean. *El simbolismo del templo cristiano*. Barcelona: José J. de Olañeta, 1997, pp. 26-27. «El círculo, forma perfecta para los filósofos, es empleado por la simbología cristiana para aludir a la perfección divina y la omnipresencia». GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. La visualidad del Logos*. Volumen 1. Madrid: Encuentro, 2015, p. 163.

el significado originario del signo circular referido, en sendos casos, a un significado en relación con la eternidad.

No obstante, hay esquemas compositivos que se repiten, pero difieren en sus significados. Al retomar el programa visual del «Enigma del tablero de ajedrez» de Cerone [Fig. 5] y *Chess Pieces* [Fig. 6] de Cage se puede apreciar que ambos comparten el mismo esquema compositivo, Cerone, además, se basó en el del compositor Ghiselino Dancherts.[149] El bergamasco presentaba un tablero de ajedrez formulado, con probabilidad, sobre una poderosa metáfora del *teatrum mundi*, sobre la *vanitas*, es decir, la vida representada en una partida de ajedrez.[150] Esta sensibilidad se corresponde con la retórica persuasiva del carácter del emblema histórico, tal y como se indicó anteriormente. No obstante, dicha significación intrínseca parece no trasmitirse en la obra de John Cage, ajedrecista *amateur* que creó la obra para complacer la demanda de otro gran aficionado de esta actividad intelectual, Marcel Duchamp, y, por tanto, la forma parece más inducir a una razón técnica sobre la resolución ingeniosa de la música, también presente en Cerone, sin duda. No obstante, parece alejarse totalmente de un significado sobre la caducidad de la vida, propio del pensamiento barroco. La ambigüedad sugerida entre un elemento que se define en los límites de lo objetivo y lo subjetivo se halla también en las cualidades como «elementos que se encuentran a medio camino entre la forma y el significado».[151] En el ámbito del pensamiento musical, de tal manera, las ideas de Leonard Meyer advierten en su teoría del estilo en la música cómo este tiene una dimensión cultural e ideológica. Meyer considera que el estilo no sólo está relacionado únicamente con la técnica formal, sino que es espejo de valores, ideología y condiciones socioculturales.[152]

El estilo de una obra musical viene definido por las características de su construcción, su forma[153] o estructura, o cualquier otro tipo de parámetro formal contenido en el código

---

[149] Puede verse un estudio en: WESTGEEST, Hans. «Ghiselin Danckerts' 'Ave Maris Stella': The Riddle Canon Solved». *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, N. º 46, 1986, pp. 66-79.

[150] El tablero de ajedrez como *vanitas* es tratado por RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. *Era melancolía. Figuras del imaginario barroco*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2007; VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis. *Vanitas. Retórica visual de la mirada*. Madrid: Encuentro, 2011.

[151] GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2009, p. 165.

[152] «Mi perspectiva disciplinar es semejante a la de la antropología cultural o la psicología social. Lo que espero entender y explicar son las elecciones compositivas realizadas por hombres y mujeres individuales que son miembros de alguna cultura. Estas elecciones crean lo que llamamos estilos musicales, y es a partir de cambios en las elecciones que construimos las historias de la música». MEYER, Leonard B. *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Ediciones Pirámide, 2000, p. 13.

[153] *«Form. The structure and design of a composition. Whereas in the 16th instr. comps. were usually very brief (e.g. a movt. in a kbd. suite of Byrd or Purcell), by the 19th cent. they were frequently long (e.g. a sonata or sym. movt. of the later Beethoven, Bruckner, and Mahler). This implies an enormous growth in the understanding of the principles of form and in mastery of the application of those principles»* «Forma. La estructura y diseño de una composición. Mientras que en los siglos XVI y XVII las composiciones instrumentales eran muy breves (por ejemplo, un movimiento en una suite para

de la notación.[154] Esas características definitorias transitan desde el reino de la forma hasta las orillas del significado. En ellas están contenidas los valores o las cualidades expresivas, los gestos de la música que pronto se abordarán.

Un análisis crítico de los rasgos formales/estructurales permite clasificar una obra dentro de un periodo musical, por tanto, de un estilo. En el ejemplo de Dufay, y en general en cualquier obra, se debe observar e indicar también los rasgos notacionales sin detenerse en excesivos descriptivismos para acceder a cuestiones estilísticas epocales, pues la notación musical, su evidencia paleográfica, es una gran reveladora del momento histórico de la obra, además de contenedora de significados culturales a los que podemos acceder a través de la visualidad de su signo gráfico. Hay que tener presente también, que, en ocasiones, puede haber un anacronismo en la grafía musical presentada en una fuente musical y no corresponderse la notación a la época de creación de la obra.

Se prosigue con el ejemplo de *Quel fronte signorille in Paradise*:

La chançon de Dufay pertenece al Ars nova francés, periodo de ruptura con la música del siglo anterior considerada música anticuada por los tratadistas franceses, de ahí su denominación dentro del periodo Ars antiqua o Ars vetus. Tratados como «Ars nove musice» de Johannes de Muris y «Ars nova» de Philippe de Vitry van a preocuparse de cuestiones puramente musicales como el tempus, la prolatio, etc., buscando la libertad rítmica que caracterizará este estilo. La pieza estudiada contiene una estructura ternaria (aab) formulada teniendo en cuenta el texto. La polifonía se distribuye en tres voces: cantus (clave de do en segunda línea), contratenor (clave de do en tercera línea) y tenor (clave de do en segunda línea). De textura contrapuntística, las melodías discurren, en su mayoría, por grados conjuntos en ritmos libres, primando las relaciones horizontales de las voces. La melodía es silábica con algunos melismas sobre la última sílaba acentuada de los versos. El ritmo es ternario, transcrito en 3/4, en él destacan los elementos sincopados algunos producidos por los puncti additioni, por ejemplo, en el c. 6 del tenor y c. 6 del contratenor, o c. 10 del

teclados de Byrd o Purcell), en el siglo XIX frecuentemente eran largas (por ejemplo, una sonata o movimiento sinfónico de los posteriores Beethoven, Bruckner y Mahler). Esto implica un enorme crecimiento en la comprensión de los principios de la forma y en el dominio de la aplicación de esos principios». Trad. de la autora. KENNEDY, Michael. *Concise Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 491. «La forma musical –el diseño acabado de una idea, de una parte de una pieza, de toda una composición o de una serie de composiciones– presupone el acto generador de dar forma. […] El modelado apunta a una relación y a una coherencia tanto de los detalles musicales como del conjunto. Porque el tipo de conformación depende de la noción que se tenga de la forma: en las diversas transformaciones de un compositor, la forma musical representa modos históricos de pensamiento». KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. España: SpanPress, 1989, p. 17. «La forma, estructura o arquitectura es asunto privativo del compositor: lo mismo puede crearla que adoptar una consagrada». ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de las formas musicales*. Barcelona: Idea Books, 2004, p. 3.

[154] «Solo el modelado consciente transforma una serie de notas en los más diversos tipos de manifestaciones inteligibles». KÜHN, Clemens, 1989, p. 17.

contratenor ofrecen a la pieza un alto grado de expresión, mientras que la voz del cantus se mantiene, en su mayoría ausente de sincopación. La relevancia de las síncopas (punctus additionis o punctus perfectionis –perfeccionaba a la semibreve -puntillo actual–) y algún compás de semínimas que varía y acelera el ritmo es característico de la notación francesa o Ars nova francés. Las grafías de notación corresponden a la notación mensural blanca (NMB), utilizada durante el siglo XV y XVI. Los signos gráficos que aparecen van en la línea convencional de la época, desde ligaduras, máxima, longa, breve, semibreve, mínima, semínima, punctus adittionis, punctus divisionis, coloración negra, silencios de longa, breve, semibreve, etc. En cuanto al signo de mensura, sobre los pentagramas iniciales de cada voz aparece un círculo que determina el tempus perfecto/prolación menor, que, como hemos indicado, se puede transcribir en 3/4; el tiempo perfecto se divide en tres semibreves y la prolación menor en dos semibreves. No existen barras de compás. También, aparecen signos subsidiarios como los custos, signos de congruencia característicos de esta notación que indican la altura de la primera nota que sigue renglón abajo. Efectivamente, tanto la letra del texto como la notación mensural blanca coinciden con los inicios del siglo XV que constata la propia unidad documental -biblioteca Bodleain, Digital Bodleain- donde se ubica la fuente. Los parámetros estéticos de la época configuran las voces del manuscrito en pentagramas adornados con letras capitales góticas. Los parámetros musicales que se han señalado líneas arriba como el tempus, prolatio, ritmos sincopados franceses, propincuidad de los grados conjuntos, textura contrapuntística, etc., ponen en relieve la persistencia estilística de los elementos formales constitutivos de la obra, codificados y repetidos en la tradición musical del siglo XV cuando los compositores utilizaban tanto principios de la notación francesa como de la italiana. DuFay había sido educado en la catedral de Cambrai, Francia, pero sus viajes fueron constantes como músico al servicio de las capillas de Italia y de Saboya.

- ***Singularidades formales musicales***

No obstante, no se trata solo de explicar los rasgos con los cuales podemos delimitar un estilo, sino que hay que tener en cuenta que pueden existir en la música ciertos aspectos particulares que le confieren singularidad. Por ejemplo, las largas codas empleadas en la estructura tripartita de la forma sonata en Beethoven, pasando a ser cuatripartita, significaron una superación del estilo precedente en las plantillas orquestales de las progenitoras obras sinfónicas de Haydn y Mozart.[155] El contravenir de la norma en Beethoven se sostenía, en

[155] «[…] las largas codas, sobre todo como fin del primer movimiento, permitían el desarrollo del material temático y la fluidez de la energía producida, de ahí la sensación de intensificación expresiva percibida a la audición de la sinfonía beethoveniana. Por tanto, el tradicional esquema tripartito de la forma sonata, ABA –con la correspondencia de las partes externas, exposición y recapitulación, y el contraste interno del desarrollo– se incrementó hasta un modelo cuatripartito ABAB, con la adhesión de una nueva sección final, una larga coda que hallaba su analogía, de manera igualitaria a las partes externas, con la sección central». VELA GONZÁLEZ, Marta. *Las nueve sinfonías de Beethoven*. Madrid: Fórcola, 2020, pp. 28-29.

general, sobre singularidades formales como esta con las que abandonaba el estilo clasicista de las formas puras, equilibradas y simétricas hacia la anárquica modernidad que lideraba su pensamiento.

Existen particularidades formales musicales que modernizan el código artístico desde la manifestación de células mínimas sígnicas de notación y que afecta a la estructura formando parte de esta. Para explicarlo se pone como ejemplo un fragmento del tenor[156] del motete «*Garrit gallus - In nova fert*» del *Roman de Fauvel* [Fig. 18].



Figura 18. Fuente musical con imagen gráfica, Philippe de Vitry, *Roman de Fauvel*, *«Garrit gallus - In nova fert»*,1318-1320. Francia. Bibliothèque Nationale de France, Fr. 146, fol. 44v .

[156] Del latín «*tenere»,* porque sostiene el canto.

Esta obra pertenece al Medioevo, a un periodo que la historiografía musical denomina *Ars nova*, un arte nuevo que avanzaba esperanzadamente hacia cuestiones estrictamente musicales, reflejado en la tratadística francesa. El uso de notas rojas en la voz del tenor se conoce como «coloración». El tenor tiene una alternancia entre notas perfectas que valen tres breves y notas imperfectas que valen dos breves. Con la coloración las notas son imperfectas. Esta cualidad formal en la que las ligaduras se tintan o colorean de rojo transgrede los modelos de notación hasta ahora vistos, sobrepasando aquello que es común en el tiempo, anunciando aspectos singulares que confieren modernidad al motete y caracterizándolo dentro del periodo del *Ars nova*.



Figura 19. Fuente musical con imagen gráfica, Philippe de Vitry, *Roman de Fauvel*, tenor, *«Garrit gallus - In nova fert»*,1318-1320. Francia. Bibliothèque Nationale de France, Fr. 146, fol. 44v

De hecho, se trata de uno de los primeros ejemplos de motete isorrítmico construidos a partir de la *talea* y el *color*.[157] Estos patrones fueron un recurso estructural para los compositores del Medioevo que los llevaron usualmente a la práctica, como pudiera ser, posteriormente, el *soggetto ostinato* para la estructura polifónica de las misas y motetes del XVI.

Hasta aquí se ha tratado la fase de análisis estilístico musical, estilo por medio de su código musical y las singulares formales musicales determinando diferentes cuestiones en las que todavía se podría profundizar mucho más. Sobre estas fases se han abordado cuestiones como la datación de la obra, el estilo musical imperante en el ámbito europeo en esos momentos; la obra en un estilo histórico-musical, así como la localización del origen del estilo; además de señalarse cuáles son las características propias de un estilo que permiten clasificar la obra de tal manera.

Se proseguiría realizando una descripción formal de la obra según las singularidades formales advertidas.

[157] Este motete se mostrará de nuevo en el primer capítulo de la tesis.

- Factores extramusicales

Será el momento también de describir los elementos gráficos que no pertenezcan al campo de la notación musical y que se encuentren en el programa visual. En el caso de obra de Dufay habría que indicar que la letra capital «Q» lleva un dibujo de una rémora que cuelga haciendo de palo de la virgulilla de la letra. Así como, en el ángulo superior derecho del folio se ha escrito *«Guillermus Du* [Fa] *y Rome composuit»* en un juego icónico, se trata de un *rebus* musical en el que se han utilizado las grafías musicales como pretexto para encriptar un nombre.

En el caso del motete de Philippe Vitry se debe hacer alusión a la miniatura correspondiente ilustrada.

- Cualidades expresivas: el gesto musical y el gesto icónico-musical

Las cualidades expresivas son «los recursos que sirven para dar forma a la expresión de acciones y emociones. El medio por excelencia es la gestualidad».[158] Ejercen de puente entre esta fase y la siguiente, comunicando la forma con el significado o contenido de la obra, el cual se trata en la aproximación al significado.

A continuación, se retoma el siguiente fragmento antes expuesto sobre la *chançon* de Dufay para explicar estas cuestiones:

El ritmo es ternario, transcrito en 3/4, en él destacan los elementos sincopados algunos producidos por los puncti additioni, por ejemplo, el c. 6 del tenor y c. 6 del contratenor, o c. 10 del contratenor ofrecen a la pieza un alto grado de expresión, mientras que la voz del cantus se mantiene, en su mayoría ausente de sincopación.

El contenido de este párrafo tiene gran relevancia pues en él se consideran las cualidades expresivas del estilo. Los elementos sincopados, aunque no dejan de ser determinantemente estilísticos, ayudan a modelar la expresión dando acción y emoción al discurso musical. Estos recursos musicales compositivos se pueden interpretar como gestos musicales o expresiones.

La noción sobre gesto musical ha alcanzado grandes deliberaciones en el ámbito musical traducidas en diferentes propuestas de estudio.[159] De tal manera, esta tendencia ha

[158] GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2009, p. 113.

[159] Existen numerosos estudios de los que podemos destacar algunos como: AGAWU, Kofi. *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012. BEN-TAL, Oded.

generado cierto panorama de ambigüedad en el empleo del término y su definición. En líneas generales, se suele relacionar con una manifestación física, una acción corporal en la interpretación; o como una representación cognitiva y perceptual que interviene en la expresión y en la comunicación en el evento sonoro. Pero también, el gesto musical como cualidad expresiva está constituido por una estructura formal, es decir, está contenido formalmente en el cuerpo de la música, inscrito en ella, revestido por su signo gráfico y, por tanto, pertenece no sólo al campo de la percepción audible y sensorial sino también al ámbito de la visualidad.

Durante el discurso musical, los gestos se caracterizan por ser contenedores de cierta idiosincrasia con respecto al resto del conjunto, distinguiéndose de los otros elementos de la composición, perteneciendo al plano de la *elocutio*[160] del mismo, interfiriendo, además, en la *dispositio* o planificación y organización de este. Por tanto, las ideas del compositor introducidas en la obra mediante la *inventio* –la búsqueda de la idea adecuada que responde a la creatividad artística–, la *dispositio* –la ordenación o administración del discurso–, y la *elocutio* –la expresividad del discurso musical según responda a la invención– implican una distinción entre la forma y la parte connotativa. La *elocutio* se refiere a cómo en la *dispositio* se ha organizado la estructuración interna para la expresión a través de distintos elementos como los parámetros del sonido: altura, intensidad, duración, timbre; indicaciones de interpretación, dinámica, agógica; indicaciones para el fraseo; la textura, el pulso, el acento, el ritmo, la melodía; o también prototipos sintácticos como periodos, frases o motivos mínimos. Los gestos musicales se manifiestan en la *elocutio* con la cualidad de *unicum* porque exaltan la expresión en puntos concretos de la obra de manera instructiva para el oyente; deleitando y conmoviendo en la emoción hacen más efectivo el discurso musical. Es decir, premeditados por el compositor en su acción para *docere*, *delectare et movere*, los gestos musicales son artificios retóricos que forman parte de aquellas operaciones estructurales de la música que en puntos concretos de la obra rompen la linealidad del discurso y distinguen la declamación.

«Characterising musical gestures», *Musicae Scientiae* 16, Nº. 3, 2012, pp. 247-261; COX, Arnie. «Hearing, Feeling, Grasping Gestures», en GRITTEN, Anthony y KING, Elaine (Eds.). *Music and Gesture*, Aldershot: Ashgate, 2006; DUDEQUE, Norton. «Gestos musicais na Peça para piano Op. 11, No 3 de Arnold Schoenberg», *Musica Hodie*, 13, Nº. 2, 2013, pp. 85-98; GRITTEN, Anthony y KING, Elaine. «Introduction», en GRITTEN, Anthony y KING, Elaine (Eds.). *Music and Gesture*. Farnham: Ashgate, 2006, pp. xix-xxv; HATTEN, Robert. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004; OLE, Kühl. «The semiotic gesture», en GRITTEN, Anthony y KING, Elaine (Eds.). *New Perspectives on Music and Gesture*. Farnham: Ashgate, 2011; MARTÍNEZ GARCÍA, Gonzalo. «Gesto, metáfora, significado», *Neuma* 8, vol. 2, 2015, pp. 158-181.

[160] Elocución o expresión. CARRERE, Alberto y SABORIT, José. *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2000, p. 186.

Existen, por tanto, diferentes artificios retóricos o modos virtuosos[161] de expresarse como son los gestos musicales. Estos se pueden adscribir a estilos y periodos concretos, pero también se codifican. El gesto se connota en la parte formal y se denota en la parte significativa. El gesto icónico-musical se distingue del gesto musical en que el primero, como su propia denominación indica, está basado en la mímesis, la imitación gráfica de aquello que representa, bien significativamente o se refuerzan, también, a través del texto que lo acompaña. Un gesto musical podría ser el motivo inicial de la quinta sinfonía de Beethoven que articula toda la estructuración de la obra,[162] cuya significación es más bien ambigua y reside en el imaginario del receptor o en el imaginario musical del autor quien se refirió a él como el destino que llama a la puerta. Sin embargo, los silencios de semimínima sobre el texto *sospira* imitan a través de la forma el llanto en el madrigal *Piangn'e e sospira* de Monteverdi sobre el texto de Tasso, *IV Libro de madrigales*, o, sobre el texto que reza *fuggon*, la notación se significa con furtivas *chromas* melismáticas,[163] son, por tanto, gestos icónico-musicales.

En las primeras obras del *stil nuovo* se emplearon recursos retóricos verbo-musicales llamados madrigalismos, es decir, giros musicales descriptivos,[164] lo que vienen a ser, algunos de ellos, gestos icónicos musicales. Estos eran representativos del nuevo pensamiento acórdico-armónico en el que la estructura de la monodia acompañada propiciaba la primacía del texto sobre la música. Bajo la proposición de la legibilidad, una sabia construcción fusionaba dos artes, música y texto, en relación análoga de significados, premisa de la ópera primitiva. Las pasiones del alma conquistaron los escenarios barrocos ataviadas del *delectare* del buen actor que, como buen orador, pronunciaba la retórica implícita en el texto poético-musical. Un fundamento principal en la música barroca estaba dirigido a la retórica formulada en la tratadística musical desde el siglo XVII al XVIII.

---

161 «Las *virtutes elocutionis*, virtudes de la expresión, comprenden la corrección léxica y gramatical; la claridad o perspicuidad y afecta a la comprensión del discurso; y el *ornatus* o belleza debida del adecuado empleo de medios y ornamentos». MORTARA GARAVELLI, Bice, 2019, p. 129.

162 «Buena parte del éxito atemporal de esta obra se debe al motivo inicial, de inercia extraordinaria, con un diseño de marcado contenido rítmico, que, concatenando todos los movimientos de la obra, desde el *allegro con brio* hasta el apoteósico *finale*, proporción una percepción prodigiosamente orgánica del conjunto, como ninguna obra sinfónica anterior». VELA GONZÁLEZ, Marta. *Las nueve sinfonías de Beethoven*. Madrid: Fórcola, 2020, p. 77.

163 KÜHN, Clemens, 1989, p. 49.

164 KÜHN, Clemens, 1989, p. 49. El madrigalismo ha tenido diferentes acepciones: «También llamado madrigalismo o *Word painting*, un figuralismo se da en todas aquellas situaciones en las que el compositor pretende representar directamente en música el significado literal de una o más palabras del texto». MARTÍN VALLE, Jorge. «Simbolismo en la música de Tomás Luis de Victoria», *Revista de Musicología*, vol. XXXV Nº. 1, 2012, pp. 221-243, p. 223.

Si antes otras autoridades ya habían hecho uso de establecer analogías entre el descenso melódico con el género clamoroso,[165] un peculiar patrón en la línea del bajo, lúcidamente audible, pero también claramente visual sobre la partitura, estructurado a partir del tetracordo menor descendente,[166] asociado al lamento,[167] tuvo una gran repercusión en el primitivo drama operístico. Monteverdi, gran exponente del género, primo hacedor de artificios retóricos como fueron los madrigalismos o giros icónico-musicales, se desvió de la norma renovando el código artístico no sólo con el empleo de estas soluciones compositivas sino con arriesgadas recurrencias que marcaban la expresión a través de tensiones rítmicas o armónicas no resueltas que frustraban la expectativa, bajo la presencia del solvente *basso continuo*. Quintiliano ya había advertido que el empleo de las figuras retóricas era un desvío de la norma en el discurso del orador utilizadas para exacerbar los afectos.[168] En realidad, eran entendidas con dos dualismos, por un lado, como cualquier forma de expresión del lenguaje; o, por otra parte, como una desviación, alteración o mutación[169] intencionada del mismo. Esta última apreciación imprimía un significado de *imago* al texto implícito en él sobre aquello que no se enuncia explícitamente. En la figura su única estructura se transforma en expresión tanto de la imagen del texto como de la forma del afecto que se quiera denotar.[170] Las figuras retórico-musicales, algunas de ellas gestos icónico-musicales, son artificios retóricos contenedores de un espíritu dual compuesto de forma y significado, dotados de una

---

165 *Hue me sydereo* de Josquin des Prez (muerto en 1521) desciende su línea melódica sobre *descendere jussit Olympo*. El compositor flanco-flamento Nicolás Gombert homenajeó el óbito de Josquin con un motete a seis voces, *Musae Jovis*, recurriendo a la misma estrategia constructiva para la frase *Josquinus ille occidit* en la que todas las voces, excepto el tenor, desescalan gradualmente. ELDERS, Willem. *Symbolic Scores. Studies in the Music-of the Renaissance*. Leiden, The Netherlands: E. J. Brill, 1994.

166 *«During the fourth and fifth decades of the seventeenth century, a particular bass-line pattern, the descending minor tetrachord, came to assume a quite specific function associated almost exclusively with a single expressive genre, the lament»* «Durante la cuarta y quinta década del siglo XVI, un patrón particular de línea de bajo, el tetracordo menor descendente, llegó a asumir una función bastante específica asociada casi exclusivamente con un único género expresivo, el lamento». Trad. de la autora. ROSAND, Ellen. «The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament», *The Musical Quarterly,* vol. 65, Nº. 3, 2015, pp. 346-359, p. 346.

167 Sobre Giovanni Felice Sances en su *Motetti a una, due, tre e quattro voci* en *Stabat Mater*: «El *ostinato* constante del tetracordo cromático permitirá concebir el lamento como la expresión de un desequilibrio emocional sobre un eje vertebral de profunda tristura». PASTOR COMÍN, Juan José. «El patrimonio histórico musical», *Revista de Musicología*, vol. 45, Nº. 1/2, 2022, pp. 283-313.

168 QUINTILIANO, Marco Fabio. *Instituciones oratorias*. Tomo II. Madrid: Librería de Perlado y Páez, 1916, p. 90.

169 «Por lo que en primer lugar ha de considerarse qué es lo que debemos entender por figura, pues de dos modos se explica: por el primero entendemos cualquiera forma del concepto, como sucede en los cuerpos, los cuales, cualquiera que sea su composición, tienen seguramente alguna figura. El segundo, que propiamente se llama *esquema*, quiere decir una mutación razonable en el sentido ó en las palabras del modo vulgar y sencillo, como; nosotros nos sentamos, nos recostamos, miramos. Y así cuando alguno viene á concluir continuamente ó con demasiada frecuencia en unos mismos casos, tiempos ó números ó pies, solemos darle por regla que deben variarse las figuras para evitar esta uniformidad». QUINTILIANO, Marco Fabio, 1916, p. 84.

170 BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica. Musicall-rhetorical figures in german baroque music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997, p. 69.

cualidad expresiva y una cualidad significante. La figura de la *catabasis*[171] o línea melódica descendente fue clasificada en los tratados retórico-musicales a partir del Barroco. El primero en nombrarla fue el jesuita, polímata, Athanasius Kircher.[172] El alemán subraya en el *descensus* la importancia no sólo de la precisión de la expresión en el texto, sino también la de los afectos asociados. El frontispicio anteriormente expuesto de la obra «*The Teares or lamentacions of sorrowfull soule»* [Fig. 17] muestra en la parte central del círculo del esquema compositivo el descendimiento *lamentoso* en la línea melódica del *bassus*. La hipotiposis de Joachim Burmeister[173] debía dar presencialidad al texto y a los acontecimientos. Johannes Walter en su *Musicalisches lexicon* de 1732 añade al término la característica del descendimiento cromático o *subjectum catabum*,[174] coincidiendo con la descripción del *passus diriusculus* de Bernhard.[175] En

171 *«The catabasis is used to depict musically either a descender or a lowly image supplied by the text, thereby creating the implied affection»* «La catábasis se utiliza para representar musicalmente un descenso o una imagen humilde proporcionada por el texto, creando así el afecto implícito». Trad. de la autora. BARTEL, Dietrich, 1997, p. 214. «Catabasis. Línea melódica descendente». LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. Barcelona: Amalgama edicions, 2011, p. 137; *«Contrario di anabasi, è altra figura di puro efetto visivo, Dove i suoni si inabissano nei testi pervasi dai toni cupi dell'inferno o degli affetti più deprimenti (umiltà, servitù, umiliazione, malattia) che sono richiamo, per definizione, ad atteggiamenti dimessi, anzi, sottomessi»* «Al contrario de la anábasis, se trata de otra figura de puro efecto visual, donde los sonidos se hunden en los textos impregnados de los tonos oscuros del infierno o de los afectos más deprimentes (humildad, servidumbre, humillación, enfermedad) que recuerdan, por definición, actitudes resignadas, incluso sumisas». Trad. de la autora. CIVRA, Ferruccio. *Musica poética. Retorica e musica nel periodo della Riforma*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2019, p. 174.

172 *«Catabasis sive descensus periodus harmónica est, qua oppositos priori affectus pronunciamus servitutis, humilitatis, depressionis affectibus, atque infimis rebus exprimendes, ut illud Massaini: Ego autem humiliatus sum nimis, & illud Massentii: descenderunt in infernum viventes»* «La catabasis, o descenso, es un período armónico, en el que pronunciamos emociones opuestas a las anteriores, sentimientos de servidumbre, humildad y depresión, y las expresamos con las cosas más bajas, como la de Massaini: pero estoy muy humillado, y la de Massencio: descendieron a los infiernos viviendo». Trad. de la autora. KIRCHER, Athanasius. *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta*. Lib VIII. Roma: Francisci Corbelletti, 1650, p. 145.

173 BURMEISTER, Joachim. *Hypomnematum musicae poeticae*. Rostock: Myliander, 1599; *Musica autoschediastike*. Rostok: C. Reusner, 1601. *«XIV. De l'hypotypose. L'hypotypose est ce fameux ornement par lequel la signification d'un texte sort tout à coup de l'ombre de telle manière que ce qui se cache dans le texte et y est dépourvu de vie et d'âme, paraît doué de vie. Cet ornement est extrêmement utilisé par les artistes dignes de ce nom. Il serait à souhaiter que tous les compositeurs l'emploient avec la même habileté. On en trouve un exemple chez Orlando dans la deuxième partie du Benedicam Dominum, sur les mots 'et laetentur'; dans le Confitemini, deuxième partie, sur les mots 'laetetur cor'; dans les Deus qui sedes sur les mots 'laborem et dolorem'; dans le Sicut mater, etc., à cinq voix sur les mots 'et gaudebit cor vestrum'»* «XIV. Hipotiposis. La hipotiposis es ese famoso adorno mediante el cual el significado de un texto emerge repentinamente de las sombras de tal manera que lo que está oculto en el texto y está desprovisto de vida y alma, aparece dotado de vida. Este adorno es muy utilizado por artistas dignos de ese nombre. Se esperaría que todos los compositores lo utilizaran con la misma habilidad. Un ejemplo de esto lo encontramos en Orlando en la segunda parte del *Benedicam Dominum*, sobre las palabras 'et laetentur'; en los Confitemini, segunda parte, sobre los términos «laetetur cor»; en el Deus qui sedes sobre las palabras 'laborem et dolorem'; en el *Sicut mater*, etc., a cinco voces sobre las palabras 'et gaudebit cor vestrum'». Trad. de la autora. BURMEISTER, Joachim. *Poétique musicale*. Suivi de David Chytraeus – De la Musique. Traduction, introduction, notes et lexique par Agathe Sueur et Pascal Dubreuil. Paris: Rhuthmos, 2017, p. 177.

174 *«Daher heisset auch ein Ton-Weise, oder auch durch Semitonia ordentlich, und ohne einigen Sprung herunterwerts steigendes thema, ein Subjectum Catabum»* «Por eso, un modo tonal o un tema que asciende de manera regular a través de semitonías y sin ningún salto descendente, se llama sujectum catabum». Trad. de la autora. WALTER, Johannes G. *Musicalisches Lexicon*. Leipzig: Johann G. Bärenreiter, 1732, p. 148.

175 BARTEL, Dietrich, 1997, p. 2014. *«Passus duriusculus, einer Stimmen gegen sich selbst, ist, wenn eine Stimme ein Semitonium minus steiget, oder fället. Welcherley Gänge einige für chromatische Art Sätze gehalten, mit was vor Gründe aber, solches mögen sie ausfechten. Oder wenn der Gang zur Secunde allzu groß oder zur Tertie zu klein, oder zur Quarta und Quinta*

el devenir de los siglos, incluso actualmente, esta estructura de la representación persiste en el imaginario del compositor, pero también en la memoria receptiva del espectador operando en la cognición.[176]

Por tanto, la supervivencia del lamento fundamentó su estrategia a través de la codificación cultural de un gesto icónico-musical, audible y visual, por la inflexión semitonal descendente de la línea melódica, fruto de una operación retórica basada en la mímesis.

En el caso de reconocer esta estructura musical con estas características concretas en la fase del análisis estilístico se denotaría como cualidad expresiva, como un gesto articulado desde la *pronuntatio* icónica, reconocido por su particular forma construida por la línea descendente cromática. Seguidamente, en la continua fase al reconocer en dicho patrón la cualidad expresiva y significante, llegados a la aproximación al significado, se identificará la acción del gesto musical y su significación, tristeza o lamento, para seguidamente desarrollar cuáles son los orígenes culturales de este, cuándo comienza a mostrarse, su continuación en el tiempo y su codificación cultural, cuestiones que se tratan en el ámbito de la tradición cultural convencionalizada, que se verá más adelante. Todo esto sería atendiendo a un análisis mínimo de la obra musical, de una percepción concreta que ha servido de ejemplo, teniendo en cuenta que esta forma parte de un conjunto y que la obra en sí tiene un significado más amplio e intrínseco determinado por muchísimas otras apreciaciones.

Prosiguiendo con el discurso sobre el ejemplo de Dufay, quedarían así reconocidas algunas de las cualidades expresivas del estilo (se retoma de nuevo el párrafo), por ejemplo, en las sincopaciones u hoquetus.

El ritmo es ternario, transcrito en 3/4, en él destacan los elementos sincopados algunos producidos por los puncti additioni, por ejemplo, el c. 6 del tenor y c. 6 del contratenor, o c. 10 del contratenor ofrecen a la pieza un alto grado de expresión, mientras que la voz del cantus se mantiene, en su mayoría ausente de sincopación. La relevancia de las síncopas (punctus additionis o punctus perfectionis porque perfeccionaba a la semibreve -puntillo actual-) y algún compás de semínimas que varía y acelera el ritmo es característico de la notación francesa o Ars nova francés. Las grafías de notación corresponden a la notación mensural blanca (NMB), característica del siglo XV y XVI. Estas síncopas, junto a las síncopas-desplazadas como la del compás 5-6 del cantus, junto al tímido hoquetus del compás 10 del contratenor resaltan las partes descriptivas

zu groß oder zu klein ist». BERNHARD, Christoph. *Tractatus compositionis augmentatus*. Online Edition Bernhard Lang. Cap XXIX, III, 1660.

[176] Un ejemplo lo encontramos en *«While my guitar gently weeps»*, de The Beatles, donde se formula el bajo lacrimoso de la *guitarra que llora*: (Am, Am/G, D/F#, F) (Am, G, D, E).

y amplifican el carácter expresivo. Al igual, la prolatio imperfecta, debida a la extensión de los valores de longa a mínima, es característico de la notación francesa. Sin embargo, la aparición de punctus divisionnis, por ejemplo, en el c. 10 del tenor o en el c. 1 del contratenor es ejemplo de la notación italiana, la cual utilizaba los puntos para separar las semibreves, precedente de la notación petronia (Petrus de Cruce). La textura a tres voces, característica de la canción profana, añade la voz del contratenor como puente intermedio entre las dos voces, confiriendo equilibrio entre tres planos bien diferenciados, a la vez que, gracias a su introducción, el tenor refuerza su sustento armónico. En este caso la voz del contratenor va más libre, mientras que la voz del tenor va asociada a la del cantus con células rítmicas muy similares que se desarrollan a partir de un patrón inicial de tres semibreves (tres negras).

En cuanto a la persuasión del discurso musical, aunque no se reconozca estar ante un periodo de incentivación de las figuras retóricas en la música, pues hasta 1599 no se va a publicar el primer tratado sobre música poética de Burmeister, sí se puede percibir un gesto musical, es decir, un artificio retórico expresivo inmerso en la pieza y revestido con la notación. La *chançon* de Dufay al inicio del segundo verso de la voz del *cantus*, concretamente en el compás 13, c. 14 y c. 15 hace uso de la coloración con tinta negra en las ligaduras. Esta cuestión se enuncia en este punto intermedio entre fases y será atendida en la siguiente.

A partir de aquí se iniciaría la fase del contenido de la obra musical.

3. APROXIMACIÓN AL SIGNIFICADO DE LA OBRA

- ***Cualidades expresivas y significantes***

La finalidad de este método es poder conectar y profundizar en el significado de la obra artístico-musical estableciendo correspondencias entre ella y el contexto cultural o histórico, teniendo en cuenta también el ámbito de la mirada epocal, es decir, implicando también la visión social para averiguar la función que tuvo la fuente musical en su tiempo.

No obstante, el análisis iconográfico, como es lógico, no se aplicará a un plano donde no hay imagen gráfica *per se* como protagonista del discurso visual. Este análisis atañe, para la Historia del Arte, a otros derroteros especializados como es la historia de los tipos iconográficos[177] y su relación con las fuentes literarias. Este estudio doctoral podría establecer temas y tipos, tal vez, a través de los temas expuestos en la literatura que pudiese participar

[177] Sobre los estudios de los tipos iconográficos véase el proyecto sobre los mismos presentada en la colección de diversos volúmenes: GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*. Madrid: Encuentro.

en la obra musical, pero, por ahora, es una cuestión que no se abordará. Queda así abierta la posibilidad de formular nuevos estudios a partir de este punto.

Para esta fase se proseguirá con la ejemplificación de la *chançon* de Dufay. En cuanto a la cualidad expresiva denotada en la fase anterior, ahora toman paso las cualidades significantes. Las sincopaciones, por ejemplo, se entendían como cualidades expresivas en cuanto que los *punctus additionis* y los compases de semimínimas denotaban que la aceleración del ritmo era característico del *Ars nova* francés, a saber, un avance en el desarrollo de la notación desde una apreciación de estilo. Pero a la vez, las cualidades significantes están connotando una expresión que bien se puede entender como una agitación del estado del alma del enamorado.

Pero también, se podría destacar la siguiente consideración sobre otra apreciación implicando a la vez los factores extramusicales del programa visual enunciados en la fase anterior señalados sobre la figura de una rémora en la letra capital «Q» [Fig. 20]:

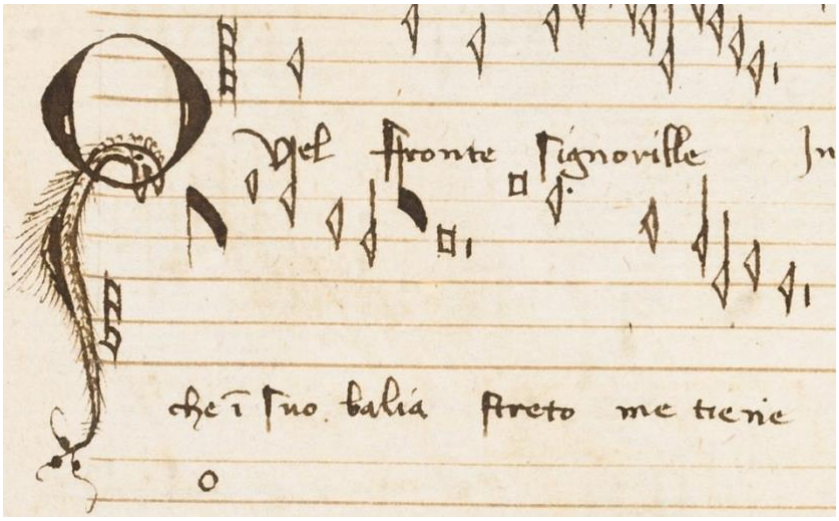


Figura 20. Fuente musical con imagen gráfica, Guillaume Dufay, *«Quel fronte signorille in paradiso»,* detalle del *cantus,* ca. 1428-1436. Oxford. Bodleian Library, MS Canonici misc. 213, fol. 73r.

La chançon de Du Fay contiene un artificio retórico, un gesto icónico-musical, al inicio del segundo verso de la voz del cantus manifestado a través de las únicas dos ligaduras de la pieza en las que se hace uso de la coloración en tinta negra. La sincopación o el desplazamiento del acento conseguido con las ligaduras coloradas del compás 14 y el compás 15 se produce junto en el comienzo del verso «mentre che suo balia», «mientras estás a su merced [de la dama]», casualmente en el lugar que ocupa una especie de misteriosa rémora haciendo el papel de virgulilla de la letra capital Q, lo cual se podría interpretar como un momento importante en el discurso musical y significativo del texto italiano, cuando el amante se rinde ante la dama. Los bestiarios del Medioevo reconocen a la rémora por la zona de succión sobre su dorso capaz de adherirse

a otros cuerpos moviendo a su antojo a los demás.[178] *Tal vez, la dama ejerza tal sujeción sobre su amado que pueda dominar todas sus pasiones, provocando la actitud irracional de rendición por parte de él en un movimiento además rítmico agitado por la música. De hecho, para Plinio el Viejo (IX 25, 51) la remora significaba el encanto del amor y sus pasiones.*[179] *Con toda esta significación se aprecia cómo el sentido caballeresco medieval es evocado en el género musical de las formes fixes a través de una de las formas musicales predilectas, la chançon, durante el Medioevo y el Renacimiento para la temática amorosa entroncando con la tradición cultural imperante en ese momento en Europa.*

Estas interpretaciones serían insatisfactorias si no se sospechara del ingenio del autor, además del interés en la época por la cultura de lo enigmático,[180] *en general, pero también para los compositores, corroborado en el rebus*[181] *o acertijo gráfico que encierra la firma del autor en el registro superior derecho del folio enunciando: «Guillermus Dufay» [Fig. 21].*[182]

178 «Y debes oír aún otro prodigio. Una nave grandísima, y según todas las apariencias extraordinariamente marinera, con sus velas amplias y totalmente desplegadas manteniendo firme su curso contra el viento, es fácilmente detenida por un pececillo llamado *echeneis*. Su nombre denota al que para a un barco, y lo retiene durante largo tiempo, de forma que no puede moverse de su sitio. Y con esto puedes imaginar un gran barco con todo su velamen desplegado, como si estuviese atado y enralzado en la mar. […] El Fisiólogo nos cuenta que hay un pez en el mar de la India, al que llaman *essinus*. Este pez no llega a un pie de longitud. Y tiene la gran propiedad de que no encuentra nave demasiado grande ni demasiado rápida, si se aferra a ella, como para no inmovilizarla, de forma que no pueda avanzar ni retroceder». MALAXECHEVERRÍA, Ignacio. *Bestiario medieval*. Madrid: Siruela, 1986, p. 64.

179 «Hay un pez sumamente pequeño, que acostumbra a estar en las rocas, llamado rémora. Cuando éste se adhiere a las quillas, se cree que las naves van más lentas; de ahí el nombre que se le ha dado. Por esta razón también tiene la mala fama de servir para los filtros amorosos y las demoras de las sentencias y los pleitos, defectos éstos que compensa con una única cualidad, ya que retiene en el útero las pérdidas de las hembras preñadas y sujeta a la criatura hasta el parto». PLINIO. *Historia natural*. Libros VII-XI. Madrid: Gredos, 2003, pp. 278-279.

180 *Aenigmata of Symphosius* fue una colección de cien enigmas poetizados en seis hexámetros en los que se incluye su resolución, contenidos en el *codex salmasianus* de gran repercusión en el Medioevo. RIESE, Alexandre (ed). *Anthologia Latina* vol. I (2 vols.). Leipzig: Teubner, 1894, pp. 221-246. Se puede encontrar una relación de ubicación de la obra en distintas unidades documentales en Digital Archives for Medieval Culture, MIRABILE. «Celio Firmianus Symposius, poeta latino de época incierta, pero que se cree anterior al siglo de Augusto, escribió bajo el nombre de *Aenigmata*, cien enigmas sobre cosas antiguas, cada uno de ellos compuesto de tres versos exámetros. Esta obra se publicó primeramente con los *Dichos de los siete sabios de Grecia*, en París (1553, en 8º); […] en la Edad Media fueron muy aceptados los enigmas; pero cuando más se generalizaron fue desde fines de ésta y principios de la Edad Moderna, no ya con el carácter misterioso, ni dándoles importancia y trascendencia que tuvieron en los antiguos pueblos de Oriente, sino como tan solo como mero pasatiempo y como medio de ejercitar el ingenio». CARBONERO Y SOL Y MERÁS, León María. *Esfuerzos del ingenio literario*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1890, pp. 19-20. Sobre la cultura del enigma desde la Antigüedad hasta el Renacimiento véase el capítulo titulado *The culture of enigmatic Classical Antiquity to the Renaissance* en: SCHILTZ, Katelijne, 2017.

181 «Tuvo su origen en Francia el Rebus [de la región de Picardía, añade más adelante], palabra tomada del ablativo del plural de la latina *res*, *rei* (cosa). Con ella se designa una composición ingeniosa, que consiste en expresar un pensamiento por medio de cierta combinación de palabras, sílabas, imágenes o figuras, objeto, cifras, etc., coordinado todo de tal manera, que por su colocación, tamaño y formas de sus componentes, dé la significación de lo que se oculta y propone, ú. ofrezca al oído una semejanza con las frases que se quieren expresar». CARBONERO Y SOL Y MERÁS, León María, 1890, p. 435.

182 Schiltz plantea que tal vez que Dufay firmase habitualmente a través de un *rebus* (incluso aparece en su lápida) tuviese algo de relación con la proximidad de Cambrai a Picardía. SCHILTZ, Katelijne, 2017, nota 138, pp. 344. *«Composers too –or in some cases their scribes– such as Guillaume Dufay, Arnold de Latins, Pierre de la Rue, Alexander Agricola and Matthaeus Pipelare incorporated rebus-like elements in their signature by substituting parts of it with solmization*

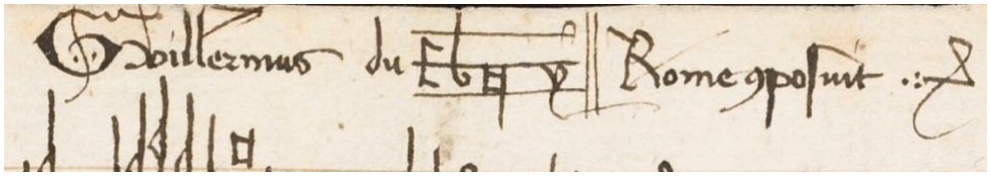


Figura 21. Fuente musical con imagen gráfica, Guillaume Dufay, *«Quel fronte signorille in paradiso», rebus* musical, ca. 1428-1436. Oxford. Bodleian Library, MS Canonici misc. 213, fol. 73r.

La descripción que el repositorio institucional formula sobre la obra se recuerda a continuación: *«[…] Algunas piezas anónimas, otras de 56 compositores nombradas, incluyendo c. 50 piezas de Guillaume Dufay. El repertorio está principalmente en francés, por compositores del norte, aunque el manuscrito en sí fue hecho en Italia, c. 1428-36. Nada de ilustraciones».* A partir de esta última consideración por parte de la institución, y con base en el análisis previamente desarrollado, se sostiene lo siguiente: cualquier elemento inscrito en el programa visual forma parte de él y es susceptible de interpretación, pudiendo conducir a la apreciación de los significados culturales de la obra. Esto refuerza la idea previamente expuesta, según la cual no es posible abordar las distintas manifestaciones que intervienen en la conformación de un programa visual como compartimentos estancos. Por el contrario, todas las artes convergen en un mismo discurso visual, articuladas a través de la retórica en la búsqueda de un significado intrínseco común. Sería entonces el momento de abordar la tradición musical convencionalizada, el ámbito conceptual e imaginario, estableciendo como punto de partida la del género de les *formes fixes*, así como el papel que tuvo la obra en el contexto, la interpretación de la música en el ámbito palaciego sabiendo para dónde, para quien, y para qué fue compuesta. Es decir, desentrañar la función de la fuente musical para proceder a una aproximación a la cultura de alrededor de la obra.[183]

5.6. Breve aproximación a la organografía musical y a la iconografía musical como disciplinas de estudio

Las formulaciones visuales que ha adoptado la música para expresarse en el devenir de la historia pueden ser clasificadas para acceder a una mejor comprensión de estas, tal y como se va exponiendo en esta tesis como una manera efectiva de trabajo.

syllables» «También los compositores –o en algunos casos sus escribas– como Guillaume Dufay, Arnold de Latins, Pierre de la Rue, Alexander Agricola y Matthaeus Pipelare incorporaron elementos como el rebus en su firma, sustituyendo partes de ella por sílabas de solmización». Trad. de la autora. SCHILTZ, Katelijne, 2017, pp. 343-345.

[183] GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2009, p. 277.

Los modos de habitar de la música a través de la visualidad pueden ser diversos, motivo por el cual se aportarán diferentes terminologías de clasificación propias. Por un lado, la música, es decir, su código, puede adoptar los sistemas de representación de la imagen gráfica, estos son los programas icónico-musicales o, por otra parte, también, la música puede integrase en un mismo discurso visual como un elemento más de un espacio interdisciplinar, donde las distintas artes aunadas por la retórica se interconectan hacia la consecución de un mismo significado. En dicho discurso la música puede mostrarse con su código explícito, estos son los programas pictórico-musicales, o puede estar representada por una imagen gráfica sin necesidad de que aparezca grafía musical en el programa visual pero sí un componente que represente a la música, a saber, estos son los programas que tratan sobre música. En todos los casos, la retórica visual de la música es la estrategia de comunicación por excelencia del arte del sonido que persuade a través de los recursos visuales para construir un significado común.

La manifestación visual de la música que se estudia en esta tesis doctoral es aquella que está inscrita en un soporte material o medio que permite su exposición, es decir, aquella fijada en un programa visual sobre un medio destinado a la escritura o al registro de la información, como el papel o el pergamino. No obstante, como se examinará en el capítulo siguiente, también se analizarán ejemplos sobre otros soportes, como la piedra o la tela. En estas fuentes visuales de la música, como se está viendo, puede intervenir el código musical de las presuntas maneras que puede hacerlo, según la taxonomización presentada en la metodología de este estudio, esto es, básicamente, en los programas icónico-musicales y los programas pictórico-musicales o las fuentes musicales con imagen gráfica.

Por otra parte, existe una importante manifestación de la visualidad de la música que gira en torno a los programas visuales que tratan sobre música o hacen uso de esta para la elaboración del contenido. La principal diferencia entre estos y los anteriormente nombrados es el tipo de discurso que los caracteriza. En los programas icónico-musicales, los programas pictórico-musicales o las fuentes musicales con imagen gráfica se constituye, por lo general, un discurso verbo-visual-musical en cuanto a su parte denotativa. Es decir, un mismo programa visual muestra los tres códigos que identifican cada arte: el textual o verbal; el de la imagen gráfica; y el código del signo musical o grafía de notación musical. No obstante, en los programas visuales que tratan sobre música o hacen uso de ella en la *dispositio,* la construcción de su programa visual incide en la denotación visual de sus componentes (verbo-visual si incorporara texto). Aunque esté implícita la música en el desarrollo del contenido formal e intrínseco, esta, por lo general, suele expresarse desde los dominios de la

imagen gráfica sin que intervenga el código que caracteriza al arte del sonido. Por ejemplo, en el *Juicio final* de Michelangelo Buonarotti (1537-1541) de la Capilla Sixtina, la música del cielo es representada por siete ángeles trompeteros del Apocalipsis, por lo que la música está presente a través del componente de la imagen gráfica; no hay inscrita ninguna notación musical o signo gráfico musical. Es, por tanto, un programa visual que hace empleo de la música para la elaboración del contenido general de la obra.

Tanto los programas que tratan sobre música, así como los programas pictórico-musicales contienen una fuerte impronta del dominio de la imagen gráfica. En realidad, son dos manifestaciones de la visualidad de la música que no se diferencian demasiado entre ellas y pueden ser trabajadas de manera similar, al menos desde una concreción metodológica parecida. Los programas visuales que tratan sobre música, por lo general, son predominantemente organográficos, es decir, muestran instrumentos musicales. No obstante, en los programas pictórico-musicales, aunque esté implícita la grafía de notación, puede también formularse la imagen gráfica de uno o varios instrumentos musicales, pues esto no intercede en su carácter (verbo)-visual-musical.

Los Estudios de la visualidad de la Música abarcan la investigación de cualquier manifestación cultural o social del arte del sonido, sea artística o esté ausente de toda implicación estética. Acogen, por tanto, a los programas visuales que tratan sobre música o la emplean en su proceso de comunicación, y son susceptibles de ser abordados desde la perspectiva metodológica de la iconografía e iconología de arraigo panofskiano –este estudio está basado en la reformulación de García Mahíques–,[184] de la que se vale la Historia del Arte para la interpretación de las imágenes.

Los actuales estudios de iconografía musical atienden a las imágenes artísticas de la música, razón por la cual se hará, a continuación, un breve *excursus* sobre la fundación y desarrollo de estos estudios que blindan cientificidad a la Música.

En sus inicios, la iconografía musical fue un terreno incierto y desafiante debido a, por un lado, la dificultad de los musicólogos para delimitar claramente el campo de estudio y, por otra parte, a la ausencia de una reflexión metodológica adecuada. En un primer momento, los estudiosos se centraron en época medieval, en los instrumentos musicales aisladamente como objeto de estudio clarificados desde la organografía y el descriptivismo.[185]

---

[184] GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2009.

[185] Destacan estudios como los de: BOTTËE DE TOULMON, Auguste. «Dissertation sur les instruments de musique employés au Moyen-Age», *Annales Archéologiques*, 1844, pp. 60-168; COUSSEMAKER, Charles Edmond Henri. «Essai sur les instruments de musique au Moyen Age», *Annales Archéologiques*, III-XV, 1845-1851; COUSSEMAKER, Charles Edmond Henri. *Mémoire sur Hucbald et sur ses traités de musique suivi de recherches*

Tras la Segunda Guerra Mundial, la iconografía musical comenzó a difundirse y a ampliar sus inquietudes preocupándose por las formas en las que los instrumentos interactuaban con el intérprete, por ejemplo, las formas de tañer los mismos y de los conjuntos instrumentales,[186] encontrando la organografía musical una posición privilegiada como disciplina auxiliar de la Historia de la música del Medioevo y el Renacimiento.[187] Esas fructíferas investigaciones acabaron en cierto agotamiento cuando la iconografía quedaba relegada al análisis sistemático de clasificación organográfica, es decir, como un estudio de objetos musicales aislados de la propia imagen donde se representaban.[188] A mitad de los años 60 se comienzan a publicar los volúmenes *Musikgeschichte in Bildern,* dirigidos por Heinrich Besseler[189] y Marius Schneider,[190] que si bien cada volumen era interpretado por especialistas en cada materia, aportaban resultados desde la línea organográfica como también caminaban hacia el próspero análisis iconográfico. Con la aparición del método propuesto por Erwin Panofsky en su obra *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*,[191] y, por ende, todo el pensamiento warburgiano, se amplía el trasfondo analítico de las imágenes de la música encaminado, cada vez más, hacia la iconografía. Es el caso de pioneros como Albert Pomme de Mirimonde[192] quien aportó en el ámbito francés un enfoque interdisciplinar en sus

sur la notation et sur les instruments de musique. Paris: J. Techener, 1841; KINSKY, Georg. *Geschichte der Musik in Bildern*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1929. En el ámbito nacional destaca: RIAÑO, Juan Facundo. *Critical and Bibliographical Notes on Early Spanish Music*. London: Bernard Quanten, 1887; SERRANO FATIGATI, Enrique. *Instrumentos músicos en las miniaturas de los códices españoles*, *siglos X al XIII*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1901; PEDRELL, Felipe. *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española*. Barcelona: Juan Gili Librero, 1901.

186 Algunos estudios destacables son: BOWLES, Edmund A. «Musikleben im 15. Jahrhundert», *Musikgeschichte in Bildern* III/8, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1977; COHEN, H. Robert. «Les Gravures Musicales dans Illustration de 1843 à 1899: Une expérience dans le traitement de sources iconographiques», *Revue de Musicologie,* 62, 1976, pp. 125-130; LEPPERT, Richard. «Concert in a House: Musical Iconography and Musical Thought», *Early Music,* 7, 1979, pp. 3-24; LEPPERT, Richard. «Johann Georg Plazer: Music and Visual Allegory», en *Music East and West: Essays in Honor of Walter Kaufmann*. New York: Thomas Noblitt, 1981, pp. 209-224.

187 GUIDOBALDI, Nicoletta. *Prospettive di Iconografia musicale*. Milano: Mimesis. Le immagini della musica, 2007, p. 8.

188 *«I limiti di quell'approccio, basato sulla ricerca di oggetti nelle raffigurazioni, ci sembrano, oggi, evidenti: quegli studi, sviluppati nella maggior parte dei casi senza tener conto delle peculiarità del linguaggio figurativo, finivano spesso per esaurirsi in un inventario di particolari musicali idealmente ritagliati dal contesto e analizzati come se fossero delle riproduzioni dal vero di cui valutare, di volta in volta, la 'fedeltà' rispetto al modelo»* «Los límites de aquel enfoque, basado en la búsqueda de objetos en las representaciones, nos parecen hoy evidentes: aquellos estudios, desarrollados en la mayoría de los casos sin tener en cuenta las peculiaridades del lenguaje figurativo, acababan a menudo agotándose en un inventario de detalles musicales idealmente recortados del contexto y analizados como si se tratara de reproducciones del natural cuya 'fidelidad' al modelo era evaluada de vez en cuando». Trad. de la autora. GUIDOBALDI, Nicoletta, 2007, p. 8.

189 BESSELER, Heinrich y SCHNEIDER, Max. (Ed.). *Musikgeschichte in Bildern*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1961.

190 SCHNEIDER, Max. *Arnold Böcklin: ein Maler aus dem Geiste der Musik*. Basel: Holbein-Verlag, 1943.

191 PANOFSKY, Edwin, 1939.

192 MIRIMONDE, Albert Pomme de. «Les anges musiciens chez Memling», *Jaarbock von het Koninjklijk Museum voor Schone Kunsten.* Antwerp, 1962-63; «Les instruments musicales chez Watteau», *Gazette des Beaux Arts,* 1961; *L'Iconographie musicale sous les rois Bourbons. La musique dans les arts plastiques (XVIIe-XVIIIe siècles)*. Paris: Éditions

investigaciones conectando la organología con los estudios iconográficos iniciados, hacia 1930, por Émile Mâle; o el imprescindible trabajo, hacia 1970, de Emanuel Wirternitz,[193] conservador de la colección de instrumentos musicales de The Metropolitan Museum of Art (MET) desde 1941, en torno a reflexiones sobre la propia disciplina y su enfoque dando importancia a la interdisciplinariedad, el autor entró en un terreno hasta entonces desconocido en los estudios de la imagen de la música, el aspecto simbólico de los instrumentos musicales;[194] también destacó, François Lesure quien aportó una visión social al estudio de la música en *Musicà e società*[195] y sus diversos volúmenes titulados *Iconographie musicale*, el último dedicado a Claude Debussy. El rumbo musicológico hacia el análisis

A. & J. Picard, Volumen I, 1975; Volumen II, 1976. En la actualidad el Institut Nationale d'Histoire de l'Art de Francia (INHA) recupera el repertorio de obras publicadas por Miremonde en su sección *Iconographie musicale: répertoire d'œuvres d'art à sujets musicaux publiées par Albert Pomme de Mirimonde*.

193 WINTERNITZ, Emanuel. «The Visual Arts as a Source for the Historian of Music», *Report of the eight Congress International Musicological Society*. Bärenreiter: Kassel-New York, vol. I, 1961, pp. 109-120; «The Visual Arts as a Source for the Historian of Music», *Report of the eight Congress International Musicological Society*. Bärenreiter: Kassel-New York, vol. II, 1962, pp. 84-87; «Iconology of Music: Potentials and Pitfalls», en BROOK, Barry S.; DOWNES, Edward; VAN SOLKEMA, Sherman. *Perspectives in Musicology*. New York: W. W. Norton, 1975, pp. 80-90. Sobre Winternitz véase: ESTRINE, Robert. «Emanuel Winternitz*:* books*,* articles, and reviews since. 1940», *Imago Musicae, International Yearbook of Musical Iconography*, vol. 1, 1987, pp. 9-17.

194 El autor en el prólogo del libro justifica la búsqueda del carácter simbólico en los instrumentos tras su experiencia en el museo: *«In this age of intense interest in iconology, art historians seek information about instruments as traditional attributes of allegorical figures, as integral elements of mythical and religious beliefs and images, and as telling tools of social customs and traditions. In trying to answer these questions, it was necessary to view the instruments as objects invested with symbolic meaning beyond their musical significance. Music historians, in turn, having become increasingly familiar with the wealth of pictorial representations, have sought equivalent information for their purposes: more precise information about the nature of ensembles, playing methods, and practices of performance in general, in those many instances in which the answers could not be provided by surviving instruments»* «En esta época de intenso interés por la iconología, los historiadores del arte buscan información sobre los instrumentos como atributos tradicionales de figuras alegóricas, como elementos integrales de creencias e imágenes míticas y religiosas, y como herramientas reveladoras de costumbres y tradiciones sociales. Al intentar responder a estas preguntas, era necesario ver los instrumentos como objetos dotados de un significado simbólico más allá de su significado musical. Los historiadores de la música, a su vez, cada vez más familiarizados con la riqueza de las representaciones pictóricas, han buscado información equivalente para sus propósitos: información más precisa sobre la naturaleza de los conjuntos, los métodos de interpretación y las prácticas de interpretación en general, en aquellos muchos casos en los que los instrumentos supervivientes no podían proporcionar las respuestas». Trad. de la autora. WINTERNITZ, Emanuel. *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*. Yale: University Press, 1979, preface.

195 LESURE, François. *Musik und Gesellschaft im Bild. Zeugnisse der Malerei aus sechs Jahrhunderten*. Bärenreiter: Kassel, 1966. La versión inglesa: *Music and Art in Society*. Pennsylvania State University: University Park, 1968. *«[…] a collection of shortly commented images with musical subjects, published in 1966. The text was translated from the French original by Claudio Sartori, and the preface was provided by the famous art historian, and the founder of the sociology of art in France, Pierre Francastel, lluminating the taxonomy of the book devoted to the social conditions of musicians and how it was represented. The included chapters were: connoisseurs, consumers, users (the patron and artists), and the musicians of God»* «[…] una colección de imágenes brevemente comentadas con temas musicales, publicada en 1966. El texto fue traducido del original francés por Claudio Sartori, y el prefacio fue proporcionado por el famoso historiador del arte y fundador de la sociología del arte en Francia, Pierre Francastel, iluminando la taxonomía del libro dedicado a las condiciones sociales de los músicos y su representación. Los capítulos incluidos fueron: entendidos, consumidores, usuarios (el mecenas y artistas) y los músicos de Dios». Trad. de la autora. GÉTREAU, Florence. «Three Founders of Music Iconography in France: Geneviève Thibault de Chambure, Albert Pomme de Mirimonde, and François Lesure», en KNYSAK, Benjamin y BLAŽEKOVIĆ, Zdravko. *Musical History as seen through contemporary eyes. Essays in Honor of H. Robert Cohen*. Viena: Verlag Hollitzer, 2021, pp. 381-412, p. 408.

iconográfico fue bien allegado en el ámbito historiográfico alemán por investigaciones que prestaban su atención a la sociología de la música,[196] como la de Werner Bachmann[197] o Walter Salmen, en 1980,[198] cuyos enfoques se vieron culminados por autores como Reinhold Hammerstein[199] o Tilman Seebass.[200] Este último mostró un ejemplo temprano de Guillaume Andreu Volloteau quien en su *Description de l'Egypte* (1810-1828)[201] utilizó para el estudio instrumentos escogidos *in situ*, literatura y monumentos con relieves.[202] Según Baldassarre[203] la investigación en iconografía musical se desarrolló con la fundación del Répertoire International d'Iconographie Musicales por iniciativa de Barry S. Brook, en 1997, en el Congreso de la IAML de 1971 en St. Gall, Suiza.[204]

Actualmente, la iconografía está inserta en los estudios musicológicos, de hecho, el *New Grove's Dictionary of Music and Musicians* incluye la entrada *Iconography of Music*[205] escrita por

196 GUIDOBALDI, Nicoletta, 2007, p. 10.

197 BACHMANN, Werner. *Die Anfänge des Streichinstrumenten-Spiels*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1964. Bachmann fue el continuador de *Musikgeschichte in Bildern*.

198 SALMEN, Walter. «The Value of Iconographical Sources in Musical Research» en OLLESON, Edward. *Modem Musical Scholarship*. Oxford: Oxford University Press, 1980, pp. 206-214. Otro estudio: *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*. Kassel: Hinnenthal, 1960.

199 HAMMERSTEIN, Reinhold. *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*. München: Francke Verlag, 1962.

200 SEEBASS, Tilman. «Introduzione all'iconografia musicale», en ZIINO, Agostino; SEEBASS, Tilman; BIGGI, Francis; BROEGG, Adolfo; FRATINI, Corrado; DELLA PORTA, Pier Maurizio y GENOVESI, Ezio. *Iconografia musicale in Umbria nel XV secolo*. Assisi: Laboratorio medievale. Arte, Musica, Teatro, 1987, pp. 9-15; *Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter*. Berna: Francke Verlag, 1973; «Prospettive dell'iconografia musicale. Considerazioni di un medievalista», *Rivista italiana di musicologia*, Vol. XVIII, N.º 1, 1983, pp. 67-86. Tilman Seebass dirige actualmente la revista *Imago Musicae* editada en la Libreria Musicale Italiana (LIM).

201 *Description de l'Égypte, ou, Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'éxpédition de l'armée française*. Paris: De l'Imprimerie impériale, 1809. Musée du Louvre, Dist. GrandPalaisRmn / Christian Décamps, 17-616530. Véase su estudio en: SEEBASS, Tilman. «La contribution des chercheurs français à l'histoire de l'iconographie musicale», *Musique-Images-Instruments*, Nº. 1, 1995, pp. 8-21.

202 GÉTREAU, Florence. «L'iconographie musicale: définition, constitution de corpus et outils d'exploitation». *A portée de notes. Musique et mémoire*. Colloque de Grenoble. 14-15 octobre 2003. Mois du patrimoine écrit 2003. France: Grenoble, 2004, pp. 87-101, p. 2.

203 BALDASSARRE, Antonio. «Reflections on Methods and Methodology in Music Iconography», *Music in Art*, vol. XXV, Nº. 1–2, 2000, pp. 33–38, p. 33.

204 BLAŽEKOVIĆ, Zdravko, «Remembering Barry S. Brook», *RIdIM/RCMI Newsletter* XXII/1, 1997, pp. 1-35, p. 3.

205 *«The musical iconographer cannot be content merely to identify the instruments in a painting, sculpture, miniature, print or whatever, nor can he be satisfied merely to describe the performers, the conditions of performance or the musical symbols. Only after analysing the subject matter of the work of art, and hence evaluating it as evidence, can he begin to understand what the work of art can reveal about the history of instruments, musical style or performing practice, or about cultural or intellectual history»* «El iconógrafo musical no puede contentarse simplemente con identificar los instrumentos en una pintura, escultura, miniatura, grabado o cualquier otra cosa, ni puede contentarse simplemente con describir a los intérpretes, las condiciones de interpretación o los símbolos musicales. Sólo después de analizar el tema de la obra de arte y, por tanto, evaluarlo como evidencia, puede comenzar a comprender lo que la obra de arte puede revelar sobre la historia de los instrumentos, el estilo musical o la práctica interpretativa, o sobre la historia cultural o intelectual». Trad. de la autora. MAYER BROWN, Howard. «Iconography of Music», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, t.9, 1980, pp. 11-18. Otros trabajos relevantes del autor: MAYER BROWN, Howard y LASCELE, Joan. Musical Iconography: *A Manual for Cataloguing Musical Subjects in Western Art Before 1800*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

Howard Mayer Brown.[206] Antonio Baldassarre objeta que reducir la iconografía musical al estudio de las fuentes musicales asociadas exclusivamente a objetos de alta cultura resulta limitado, aunque reconoce que dicha delimitación responde a razones históricas y prácticas.

Históricamente, la iconografía musical surge en relación con el desarrollo de la investigación de la Historia de la música en un tiempo en el que dominaban las obras de arte musicales occidentales y los apliques metodológicos. En la praxis, las colecciones de museo y colecciones de arte albergaban gran cantidad de fuentes accesibles para su investigación.[207] Sin embargo, un motivo importante para que los estudios se centren en la artisticidad de la obra de arte es que la gran mayoría de la producción creativa musical occidental gira en torno al desarrollo de los focos históricos donde se crea, se cultiva y se difunde la cultura.

Actualmente, la iconografía musical es un tema candente en las investigaciones culturales de la música[208] que sugieren cada vez más asuntos, perspectivas y avances en la iconología musical.[209] Como señalaba Baldassarre, la iconografía musical vacila entre dos horizontes de análisis, en primer lugar, aquel que partiendo de la tradición de los iniciales estudios trabaja el campo organográfico y las prácticas asociadas a la representación instrumental; y, por otra parte, la recurrencia a una interpretación sociocultural del contenido musical heredada de la tradición warburgiana y su escuela, desde Panofsky, Fritz Saxl o Edgar Wind.[210] Ambas sugerencias interpretativas de la fuente musical pueden confluir en intereses, como muestra de un gran atisbo de virtud.[211] Nicoletta Guidobaldi señala la importancia del análisis iconográfico entendido como un filtro para la comprensión de los aspectos significativos de la vida y de las concepciones musicales de quien produjo la obra. La autora hace hincapié en adoptar una metodología adecuada según la fuente y sus diferentes contenidos.[212] No obstante, y como señalaba Baldassarre,[213] la tendencia actual en los estudios

[206] GUIDOBALDI, Nicoletta, 2007, p. 11.
[207] BALDASSARRE, Antonio. «Music Iconography: What is it all about? Some remarks and considerations with a selected Bibliography», *ICTUS Periódico de PPGMUS-UFBA/ICTUS Music Journal*, Vol. 9, Nº. 2, 2009, pp. 69-114; «Quo vadis music iconography? The Répertoire International d'Iconographie Musicale as a case study», *Fontes artis musicae* 54(2), 2007, pp. 440-452.
[208] BLAŽEKOVIĆ, Zdravko. «Music and Iconography», en STURMAN, Janet (ed.). *The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture*. Arizona: Sage Publishing, 2019, pp. 1-5.
[209] Ejemplo del interés en los avances en estas cuestiones es el Congreso Internacional que se celebra anualmente promovido por la asociación cultural *II Saggiatore musicale*. El último encuentro fue el *Ventottesimo Colloquio di Musicologia del Saggiatore Musicale* celebrado en Bologna entre el 22 y 24 de noviembre de 2024, en colaboración de DAMSLab del Departamenti delle Arti, Alma Mater Studiorum.
[210] BALDASSARRE, Antonio, 2000.
[211] ZAVALA ARNAL, Carmen M. «La Iconografía musical como materia interdisciplinar. Su presencia en los estudios musicales universitarios en España», *European Scientific Journal*, vol.16, Nº. 13, 2020, pp. 43-53.
[212] GUIDOBALDI, Nicoletta, 2007, pp. 18-19
[213] *«The crucial issue of research in methodology of music iconography should be approached despite the declining interest in methods and methodology for an increasing number of humanities scholars»* «La cuestión crucial de la investigación en metodología de la iconografía musical debe abordarse a pesar del interés cada vez menor en los métodos y la metodología

científicos hibrida las metodologías o hasta incluso pueden prescindir de ellas, cuestión que debe preocupar a las ciencias humanísticas.

En el ámbito nacional son destacados los centros dedicados con interés a la iconografía musical, estos han sido señalados, junto a los internacionales, en el apartado metodológico de esta tesis. Trabajos iniciales bajo el enfoque de la iconografía musical son los de Carmen Rodríguez Suso,[214] Rosario Álvarez,[215] Cristina Bordás[216], Jordi Ballester,[217] entre otros. Como se ha señalado, es cierto que una gran mayoría de los vestigios encontrados en las fuentes visuales artísticas competen a la Organografía, rama de la Musicología, empero, ambos estudios deben diferenciarse bien, sin resentimientos entre los dos,[218] como ya señalaron varios autores, entre ellos Rosario Álvarez,[219] pues en ocasiones se ha llegado a

por parte de un número cada vez mayor de estudiosos de las humanidades». Trad. de la autora. BALDASSARRE, Antonio, 2000, p. 33.

214 RODRÍGUEZ SUSO, Carmen. «Un ejemplo de iconología musical: *Maria Lactans* y los ángeles en la Cataluña bajomedieval», *Musiker: cuadernos de música*, Nº. 4, 1988, pp. 7-34.

215 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario. «Las pinturas con instrumentos musicales del techo de la catedral de Teruel, documento iconográfico coetáneo de los códices de las Cantigas», *Revista de Musicología*, vol. 11, Nº. 1, 1988, pp. 31-64; «La Iconografía musical del Medioevo en el Monasterio de Santo Domingo de Silos», *Revista de Musicología*, vol. 15, Nº. 2-3, 1992a, pp. 579-624; «La música en las imágenes procesionales del arte barroco hispano», *Anuario Musical. Revista de Musicología del CSIC*, Nº. 50, 1995, pp. 87-148; «La Iconografía musical latinoamericana en el Renacimiento y en el Barroco: su importancia y pautas para su estudio/ *Latin American musical iconography in the Renaissance and in the baroque period: its importance and guidelines for its study*», Washington: Secretaría General de la Organización de Estados Americanos (OEA) y Secretaría General Permanente del Consejo Interamericano de Música (CIDEM), colección *INTERAMER*, Nº. 26, 1993a; «La iconografía musical de los Beatos de los siglos X y XI y su procedencia», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Nº. 5, 1993b, pp. 201-218; «La iconografía en la investigación musicológica», *Revista Musical de Venezuela*, 30-31, 1992b, pp. 143-154; «La iconografía musical de la escultura románica a la luz de los procedimientos de trabajo. I: Jaca, puerta de las Platerías de Santiago de Compostela y San Isidoro de León», *Revista de Musicología*, Vol. 26, Nº. 1, 2003, pp. 77-126.

216 BORDAS IBÁÑEZ, Cristina. «Musical iconography in Spain», *Early Music*, vol. XXV/2, 1997, pp. 335-336; «Bibliografía sobre iconografía musical española», *AEDOM, Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, vol. 1, Nº. 1, 1994, pp. 9-56; «VIII Encuentro del Study Group for Musical Iconography», *Revista de Musicología*, vol. 19, Nº. 1-2, 1996, pp. 411-414; «Iconografía Musical. Proyecto RIdIM en España», *Boletín DM*, año 11, 2007, pp. 53-55; BORDAS, Cristina y DE VICENTE, Alfonso. «Recopilación bibliográfica de iconografía musical española», *Music in Art* XXX/1-2, 2005, pp. 205-227; BORDAS IBÁÑEZ, Cristina y ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario (eds). *IMAGENesMUSICA. Recursos para la catalogación y estudio de fuentes de Iconografía Musical en España y Portugal.* Madrid: AEDOM, 2012.

217 BALLESTER I GIBERT, Jordi. «Iconografía musical en la pintura gótica catalano-aragonesa», *Revista de musicología*, vol. 16, 1993, Nº. 6, pp. 3263-3277; «Past and present of music iconography in Spain», *Music in Art* XXVII/1-2, 2002, pp. 7-11; «Iconografía musical: una disciplina entre la musicología y la historia del arte», *Edades* 10, 2002, pp. 147-156.

218 «La iconografía musical se dedica al estudio de las representaciones de la música en las artes visuales, mientras que la organología estudia los instrumentos musicales y su clasificación –lo que no impide, claro está, que ambas materias puedan enriquecerse mutuamente y que en ocasiones puedan incluso complementarse–». BALLESTER, Jordi. «Organología e Iconología», *Revista de Musicología*, Nº. XXXII, 2, 2009, pp. 167-180, p. 167.

219 «Durante casi un siglo la Iconografía musical se ha identificado con la Organología, por lo que muchos de los errores que se han originado en este terreno se deben a organólogos. Esta falsa interpretación proviene del hecho de que una gran mayoría de los testimonios musicales que aparecen en las artes visuales son músicos instrumentistas; de ahí que la Organología haya sido la rama de la Musicología que más se haya beneficiado de la Iconografía. Esta tendencia se inició a mediados del siglo pasado en Francia […]». ÁLVAREZ MARTÍNEZ,

confundir la iconografía musical con la organografía, pesquisa que ha querido aclarar la Musicología[220] en los últimos años. La autora citada indica una diferencia importante en el análisis de la obra de arte con estas características al discrepar con autores que señalan la iconografía musical como una rama de la Historia de la música,[221] dado que Álvarez considera la iconografía musical como un campo de la Historia del Arte y, por tanto, como afirma «las imágenes musicales en cada obra tienen un significado predeterminado por su temática, y ésta es fruto del pensamiento y de las creencias de un grupo social, y de una época».[222] Álvarez puntualiza que la obra es realizada por un artista plástico y no por un músico.

La iconografía musical, como señalaba Baldassarre y como se ha observado en este breve *excursus*, puede entenderse, por una parte, como una disciplina con carácter interdisciplinario que articula la colaboración entre la Musicología, la Organografía y la Historia del Arte; o, por otro lado, como una disciplina autónoma con un estatus propio. Diferentes autoridades sobre el tema en cuestión la definen como el objeto de estudio de una comunidad científica interesada en el análisis e interpretación del contenido musical.[223]

5.7. El enfoque metodológico para los programas pictórico-musicales o los programas visuales que tratan sobre música

5.7.1 Precisión terminológica: la iconología musical

Hoy en día parece bastante aceptada la implicación de sobreponer al análisis de los programas pictórico-musicales o los programas visuales que tratan sobre música hipótesis reflexivas y exegéticas de aproximación al marco sociocultural circunscrito al objeto de estudio. Está bastante asimilado el uso de la metodología de raíz panofskiana para abordar estas dos tipologías –formuladas en esta tesis– en relación con los programas visuales de la

Rosario. «Iconografía musical y organología: un estado de la cuestión», *Revista de Musicología*, vol. XX, N.º 2, enero-diciembre 1997, pp. 767-782, p. 767.

220 Algunos ejemplos pueden ser: GÓMEZ MUNTANÉ, Mari Carmen. «Algunas reflexiones sobre el caso de la Musicología», *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, vol. 22, Nº. 1, 2006, pp. 739-740; FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. «De la Historia del Arte a la Musicología. Sobre la iconografía musical en las representaciones artísticas medievales», en ZALAMA, Miguel Ángel; CANO-CORTÉS, Pilar Mogollón y ORDAX, Salvador Andrés. *Alma ars: estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, 2013, pp. 189-193.; «La Musicología y el patrimonio musical en España», *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, vol. 9, Nº. 2, 1993, pp. 105-111. ROUBINA, Eugenia. «¿Una imagen vale más...?: pautas para el estudio de las evidencias organológicas en la iconografía musical novohispana», *Cátedra de Artes*, 13, 2013, pp. 40-69.

221 Se refiere a Howard Meyer Brown.

222 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, 1987, p. 774.

223 MAYER BROWN, Howard, 1980; WINTERNITZ, Emanuel, 1961; BALDASSARRE, Antonio, 2000; GUDOBALDI, Nicoletta, 2007.

música. Sin embargo, estas implicaciones ontológicas no se manifiestan claramente en la etimología del término empleado, donde la dimensión interpretativa-cultural queda relegada, es decir, el étimo «icono» es el sufijo que atañe a la parte inteligible, «logos», se refiere a la interpretación histórica de la expresión del pensamiento humano. Esto es debido a que frecuentemente iconografía e iconología son empleados como sinónimos por la comunidad científica.[224] El enfoque iconográfico-iconológico es la estrategia del método para el análisis e interpretación de la imagen dentro del campo disciplinar académicamente constituido de la Historia del Arte.[225] La adaptación del discurso analítico-sintético para el caso de la música puede proceder igualmente de manera sistemática, por lo que, en correspondencia, podríamos determinar un microcontenido en el que se identifica un análisis iconográfico-iconológico musical, el cual está implícito dentro del macrocontenido del método musical general. Si se acepta en la práctica la enunciación terminológica «iconología musical»[226] en lugar de emplear como se hace comúnmente «iconografía musical», la primera implicaría un cuerpo científico de conocimiento en el que se integra la previa descripción de las imágenes de la música en el orden sistemático del contenido primario, es decir, se trataría de abordar las cuestiones en cuanto a la iconografía musical para la primera parte del discurso analítico, para seguidamente abordar, en segunda instancia, la interpretación, síntesis o aproximación iconológica musical; siendo ambas partes conformantes de un único proceso metodológico musical.

El préstamo del método iconográfico-iconológico a la Musicología, estudio científico de la Teoría y de la Historia de la música, supone el establecimiento de un recorrido crítico riguroso y claramente definido para el investigador sobre contenido musical. La conjunción interdisciplinar enriquece la prospectiva de la investigación y puede conducir a la adopción de una metodología independiente que supla las necesidades propias del ámbito musicológico. Esa construcción puede partir de ese propio enfoque iconográfico-iconológico de la Historia del Arte para la interpretación de la imagen, debido a que como metodología empíricamente la iconología obtiene resultados fructíferos.

No obstante, formular el enfoque metodológico-musicológico o análisis iconológico musical con pretensión de autonomía es tarea ardua, ya que para estos propósitos debiera diferenciarse entre el objeto de estudio –que puede referirse al interés de una disciplina

[224] GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2009, p. 13.
[225] GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2008 y 2009.
[226] Emanuel Winternitz en su libro *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*. Yale: University Press, 1979, emplea el término «iconología musical»; la investigación abarca implicaciones culturales simbólicas, como él las denomina, que subyacen en los instrumentos culturales.

concreta implicada en la obra, por ejemplo, una partitura– y el tema de estudio –el asunto significativo que gobierna el significado de la obra, por ejemplo, el mensaje cultural implícito en esta–. Sin embargo, todo elemento implicado en un discurso visual es susceptible de interpretación y puede tener gran importancia en la plasmación como síntoma cultural, o intervenir en el significado general y definitorio de la obra.

Se ejemplificará esta diferenciación, aun siendo conscientes de que para ello pueda aparecer desordenado en algún momento el discurso del proceso para el análisis e interpretación de la imagen, obviamente por cuestiones relacionadas a justificar esa distensión de las diferencias enunciadas. Sobre estas cuestiones, en el último capítulo de esta tesis, se trabajará sobre obras con tipología de programa pictórico-musical y con la tipología de programa que trata sobre música.

5.7.2 Organología musical: el análisis organográfico y el análisis organológico musical como parte del método iconográfico-iconológico

En la práctica de la iconología musical confluyen varios marcos del saber debido a la conformación interdisciplinar a la que queda sometido un contenido musical dentro de una obra artística. Esta está significada por un tema y su concreción en un tipo iconográfico en el que se puede haber manifestado la visualidad de la música. En este caso, el arte del sonido se integra destacando con personalidad autónoma implicado en la determinación de la función cultural de la obra junto con las otras artes colegas del discurso visual.

El método iconográfico-iconológico del que se vale la Historia del Arte para el análisis de la imagen es el principio por el cual se articula un discurso crítico de la obra objeto de estudio. Esta organización narrativa es el orden metodológico para llevar adelante un análisis de un programa visual que trata sobre música o haga uso de esta para trasmitir ideas o conceptos. Como se ha subrayado, la iconografía y la iconología son enfoques propios de la Historia del Arte para analizar e interpretar las imágenes en virtud de la Historia cultural. Se trata, entonces, de alinear el componente musical dentro del discurso analítico de dicha metodología teniendo en cuenta las dos partes bien diferenciadas en una obra, la forma y el contenido, a saber: la iconografía, es decir, «la disciplina que nos permite conocer el contenido de una figuración en virtud de sus caracteres específicos y su relación con

determinadas fuentes»,[227] y la iconología, como «la comprensión de las imágenes como algo que se relaciona con situaciones y ambientes históricos en donde tales imágenes cumplieron una función cultural concreta; como documentos que permiten aproximarnos a una Historia cultural».[228]

Habría que distinguir primero qué elemento esclarecer en un programa visual con componente relacionado con música cuando se identifica representado, por ejemplo, un instrumento musical. Aquí tomaría parte la ciencia organológica. Según se ha estandarizado, en líneas generales, esta abarca el estudio de los instrumentos musicales y los artefactos sonoros tratando de identificarlos y clasificarlos según su morfología y cualidad acústica. Por tanto, funciona como una disciplina para la regularización sistemática de los instrumentos musicales muy útil para comprender la función de estos en un discurso artístico.

El sistema de clasificación de instrumentos aportado por Erich von Hornbostel y Curt Sachs, en 1914,[229] hoy en día está universalmente aceptado.[230] Esta taxonomización con un carácter prominentemente cuantitativo atiende a la denotación del instrumento según la producción del sonido.[231] Un sistema decimal permite la incorporación de subgrupos arrancando la clasificación con los grandes cuatro conjuntos bien conocidos: 1. Idiófonos; 2. Membranófonos. 3. Cordófonos y 4. Aerófonos,[232] y, a partir de aquí, se va ramificando numeralmente según especificaciones tipológicas.

---

227 GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2008, p. 21. Un estudio exhaustivo sobre la retroalimentación entre las artes visuales y las fuentes literarias puede verse en: GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. 4, Los Ángeles. III. La música del Cielo*. Madrid: Encuentro, 2018.

228 GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2008, p. 27.

229 HORNBOSTEL, Erich Moritz y SACHS, Curt. «Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch», *Zeitschrift für Ethnologie*, vol. 46, 4/5, 1914, pp. 553-590.

230 La versión castellana se encuentra en: JUAN i NEBOT, María Antonia, «Versión castellana de la clasificación de instrumentos musicales según Erich von Hornbostel y Curt Sachs (Galpin Society Journal XIV, 1961)», *Nassarre*, Nº. 14/1, 1998, pp. 365-387. También en: BORDAS IBÁÑEZ, Cristina y RODRÍGUEZ LÓPEZ, Isabel (eds.), IMAGENesMUSICA, Recursos para la catalogación y estudio de fuentes de Iconografía musical en España y Portugal [en línea], Madrid, AEDOM, 2012. https://www.dropbox.com/s/uli2qht26v3hx5a/Recursos.pdf?dl=0. Puede verse una tabla infográfica de la clasificación en: RODRÍGUEZ SUSO, Carmen. *Prontuario de musicología*. Barcelona: Clivis publicacions, 2002, pp. 138-140. Otro trabajo de clasificación interesante basado en Hornbostel y Sachs es: FORD, Terence. *Lista de instrumentos de música occidentales. Anotada desde un punto de vista iconográfico*. Traducida y adaptada al español por Koldo Ríos Álvaro. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, 1999.

231 MIMO (*Musical Instrument Museums Online*) propone una revisión de la clasificación Hornbostel y Sachs de los instrumentos musicales publicada en el CIMCIM en dos versiones. La organización ha creado un único punto de acceso al contenido digital y a la información sobre las colecciones de los instrumentos musicales preservadas en un consorcio de museos europeos. <https://mimo-international.com/MIMO/accueil-ermes.aspx>

232 Iniciales sistemas de clasificación como los de «Martin Agrícola *(Musica instrumentalis deudsch,* 1529), Pierre Trichet (*Traité des instruments de musique,* ca.1640, 1957) y del padre Marin Mersenne (*Traité de l'harmonie universelle,* 1627)» reconocen ya estas cuatro tipologías. PÉREZ DE ARCE, José y GILI, Francisca. «Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana», *Revista musical chilena*, vol. 67, Nº. 219, 2013, pp. 42-80. DOI: http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902013000100003.

La labor de esta ciencia ha sido indispensable para organizar el desarrollo de una parte importante constitutiva de la Historia de la música. Más teniendo en cuenta que los instrumentos musicales por su distintiva propiedad material física forman parte del patrimonio artístico perecedero y el factor tiempo ha relegado su preservación.[233] De tal manera, la figuración de los instrumentos en las obras de arte convierte a estas en uno de los medios por excelencia característico para la manifestación de la visualidad de la música, aportando una aproximación a la realidad musical de cada tiempo.

5.7.3. El análisis organográfico y el análisis organológico en los programas visuales que tratan sobre música

Los programas visuales que tratan sobre música suelen incorporar, por lo general, instrumentos musicales distinguiéndose estos como el contenido de información musical en la obra. Comúnmente, estos instrumentos suelen ser atributos definitorios dentro del discurso visual. Por ejemplo, la identificación del tipo iconográfico del dios mitológico Orfeo rodeado de animales se puede llevar a cabo a través de los atributos que lo caracterizan, a saber, entre ellos, y principal para su reconocimiento, se encuentra el instrumento musical, la lira o arpa, además de otros, como pueda ser la corona de laurel, o su singular gesto que lo presenta como tañedor, y a través del cual templa a los animales que acuden a deleitarse con la emisión de su sonido y lo circundan en un paraje peculiar al aire libre que lo hacen, si no más, inconfundible. En este último sentido, la lira es una metáfora visual que define al personaje mítico y que alude a las propiedades específicas del actor, persuasivo, encandilador y pacificador, cualidades que suele profesar Orfeo, de ahí que la tradición cristiana lo formule como tipo de Cristo, al igual que Apolo es a veces intercambiable por Orfeo.[234] Se trata de la retórica visual de la música ejercida a través de los atributos o instrumentos musicales que significan al personaje. Puede ser, también, una alegoría del buen hacer, de la armoniosa e inteligente política, ya que las alegorías son personificaciones formuladas a través de una serie de metáforas que visualmente se traducen como atributos. Por ejemplo, el retrato de *Federico II de Prusia tocando la flauta en Sanssouci* de Adolph von Menzel muestra cómo la práctica musical idealiza al monarca representado en la pintura como una alegoría del buen

[233] «En Europa no se conservan apenas instrumentos musicales completos que sean anteriores al siglo XVII. Los que se conservan presentan muchas modificaciones respecto a su estado original o están dañados porque proceden de restos arqueológico». RODRÍGUEZ SUSO, Carmen, 2002, p. 124.
[234] Sobre estas cuestiones véase: LÓPEZ-PELAEZ CASELLAS, M.ª Paz. «Mitología, música y emblemática». Tesis doctoral. Dirigida por Pedro A. Galera Andreu. Universidad de Jaén, 2006.

gobierno,[235] o la miniatura que contiene el retrato de la reina Isabel I tañendo el tipo organográfico[236] de laúd renacentista, obra del pintor Nicholas Hilliard, donde la soberana sedente en un trono en majestad tañe el cordófono de la concordia, formulando una alegoría del liderazgo ético.[237]

Como se ha comentado, la tipología de estas fuentes visuales de la música puede ser abordada desde la metodología iconográfica-iconológica de la Historia del Arte. El método iconográfico-iconológico es un proceso analítico-sintético organizado en tres partes que se resuelven correlativamente con la finalidad de elaborar un discurso crítico de la obra de arte. Estas, ampliamente conocidas, son: localización, análisis formal y aproximación al significado. Teniendo en cuenta esto, se distingue, siguiendo a Panofsky, según el objeto de interpretación, los diferentes tipos de contenidos. En este sentido un análisis iconográfico constituido por un contenido temático secundario es aquel en el cual se pone de manifiesto «el contenido de una figuración en virtud de sus caracteres específicos y su relación con determinadas fuentes literarias»[238]; mientras que, un análisis iconológico de contenido intrínseco conduce a «la comprensión histórica de las imágenes, es decir, la comprensión de éstas como algo que se relaciona con situaciones y ambientes históricos en donde tales imágenes cumplieron una función cultural concreta».[239] La diferenciación entre forma y contenido orienta al investigador dirigiéndolo a un proceso transitorio que comunica ambas partes, consecuente una de la otra anterior. Esto sugiere que cualquier elemento constitutivo de la obra, como documento visual en ella, sea abordado según esta organización discursiva.

Siguiendo estas premisas, se podría entonces diferenciar en un mismo proceso analítico entre un análisis organográfico y un análisis organológico, conformantes sendos de la ciencia organológica implicada interdisciplinarmente en el análisis de la obra, insertos ambos en fases concretas de la metodología. A continuación, se expone una infografía que simplifica estas propuestas [Fig. 22].[240]

---

235 VELA GONZÁLEZ, Marta. «Las musas. Guillermina y Ana Amalia de Prusia», *Ritmo*, 14/08/2022. <https://www.ritmo.es/actualidad/opinion-lasmusas-guillermina-y-ana-amalia-de-prusia-por-marta-vela>

236 Los tipos organográficos se explicarán más adelante.

237 El retrato en el ámbito del poder regio ha sido ampliamente estudiado en diversos trabajos por los autores que encabezan el siguiente estudio: RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada y MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. *El retrato de poder*. Castellón: Universitat Jaume I, 2019.

238 GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2009, p. 13.

239 GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2009, p. 16.

240 En *Syntagma musicum*, Michael Praetorius trata la organografía en el segundo volumen titulado *De Organographia*, publicado en 1619. Esta obra se centra en el estudio de los instrumentos musicales, especialmente el órgano. Felipe Pedrell explica cómo se utilizan varios términos para designar a la ciencia organológica: organografía, organología y orquesografía. «No tan usada como la voz organografía, aceptan otros musicógrafos la palabra organología, arte de averiguar, por medio del análisis de las partes constitutivas de los instrumentos, las leyes físicas que rigen en cada uno de ellos la producción del sonido. Finalmente, algún musicógrafo ha

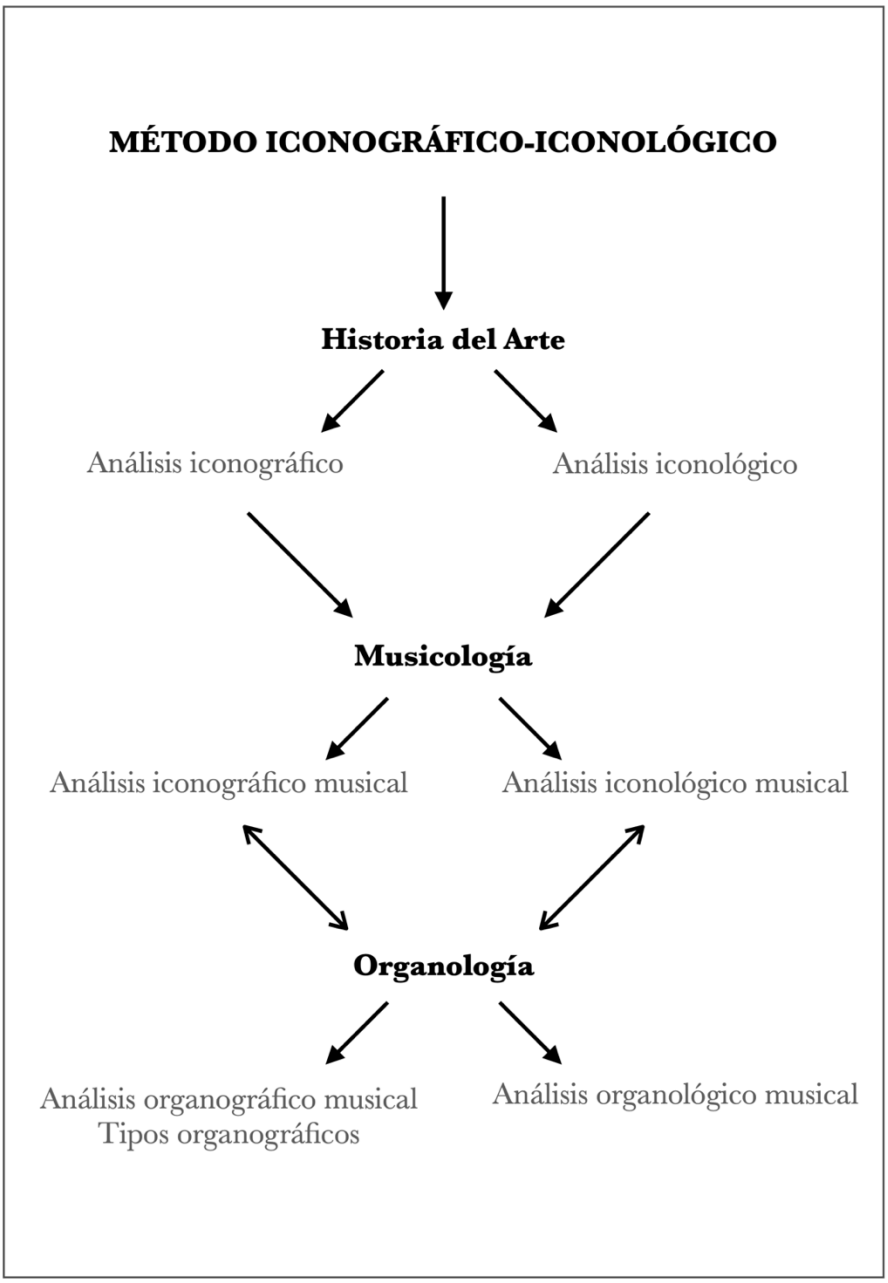


Figura 22. Síntesis metodológica para la fuente musical visual. Elaboración propia.

El análisis organográfico se articularía a raíz de la fase del análisis iconográfico musical proveniente del análisis iconográfico general del método, mientras que el análisis organológico formaría parte de la fase de aproximación al significado proveniente del análisis iconológico musical de la obra, este a su vez de análisis iconológico general. Atendiendo a

usado la voz orquesografía, haciendo caso omiso de su antiguo significado (arte de marcar los pasos y movimientos de la danza), hoy perdido y reemplazado por la voz correspondiente coreografía. […] Así, pues, entendemos por organografía musical el arte de describir los instrumentos de música, estudiar sus orígenes, construcción y sucesivas y progresivas transformaciones, é historiar el proceso técnico de sus acoplamientos polifónicos». PEDRELL, Felipe, 1901, p. 12.

las perspectivas de la Musicología y la Organografía, se trataría de insertar esta aplicación al proceso general del método iconográfico e iconológico del que se vale la Historia del Arte para el análisis e interpretación de las imágenes para obtener análisis específicos sobre el componente musical formulado en la obra, sin perder de vista el contenido temático principal de esta.

5.7.4 Análisis formal: análisis experimental y estilístico del instrumento musical

Durante el análisis formal general de la obra se realiza una descripción pre-iconográfica del instrumento musical teniendo en cuenta dos cuestiones: el material y el procedimiento técnico. Delimitar la constitución formal del instrumento en cuanto a su materialidad resultaría algo impreciso puesto que no es un objeto tangible y verazmente interpretable. Por ejemplo, en un caso que se expondrá en consiguientes capítulos, en un conjunto de instrumentos representados en los frisos de la balaustrada de un órgano monumental histórico, el órgano mayor que hubo en la catedral de Valencia antes de su desmontaje tras la Guerra Civil, de estilo renacentista, con gran variedad en la representación de instrumentos tallados en madera, no es posible una apreciación técnica del material de elaboración de cada uno de ellos, pues en sí la madera es el material que define la obra de arte y no el instrumento. Por otra parte, aun teniendo la certeza visual de que un instrumento sea de madera porque así haya sido pintado –como, por ejemplo, el violín del *Descanso* de Caravaggio (obra estudiada en el último capítulo de la tesis)–, no se podrá precisar qué tipos de madera lo definen y lo constituyen, lo cual es importante para su condición acústica, y, por ejemplo, su coste, y, en este último supuesto, podría ser un claro definitorio del ambiente sociocultural en el que se produce su ejecución o su pertenencia. Otro caso sería el del análisis de un instrumento musical tangible, donde él mismo sería el patrimonio analizable con su fisicidad material evidente. El problema del investigador ante un instrumento musical tangible es la conversión de este a objeto de estudio descontextualizado, cuando para su debida protección, preservación y difusión se transfiere al ámbito museístico.

En cuanto al procedimiento técnico que interviene en la construcción de un instrumento, por ejemplo, a veces es advertido en la representación de los cuerpos de algunos instrumentos cordófonos que estos han sido realizados en una sola pieza o su constitución

es diferenciable en partes visualmente apreciables.[241] Estas consideraciones son importantes, por ejemplo, para la actual práctica de la reconstrucción instrumental del patrimonio histórico-musical llevada a cabo por estudiosos en este ámbito, junto a otras conclusiones significantes como es el cotejo, no sólo con los instrumentos representados en fuentes coetáneas, sino en los que conciernen a las prácticas actuales de la música.

Atendiendo a la representación del contenido sobre música, existen rasgos morfológicos en el instrumento que los hace confluir hacia conceptos estilísticos de la propia obra. Pueden existir también singularidades formales en el instrumento que sean reveladoras de un rompimiento de la convención estilística, o, simplemente, haya cualidades en el instrumento que reafirmen en la obra el estilo artístico correspondiente a una época, con lo cual la morfología de un instrumento musical proporciona valiosa información interpretativa para el investigador. Por ejemplo, en la obra de Caravaggio el *Descanso*, algunos autores identificaron el violín tañido por el ángel de estilo barroco puesto que en su forma el mástil es más corto y grueso comparado con los de la actualidad.[242] En otros casos, por ejemplo, las fídulas que poseen un clavijero en forma de hoz, es decir, curvado hacia atrás en recto, hacen su aparición una vez entrado el siglo XV, a diferencia de los de siglos anteriores cuyos clavijeros planos resuelven con tipologías diversas excepto esta.[243] La variación en forma curvada o con cabezas talladas en forma humana o animal preceden el futuro de las *violas da*

---

[241] Por ejemplo, el arqueólogo musical Jota Martínez en su análisis para la reconstrucción del rabé morisco, rebâb o rabâb de la representación alfonsí argumenta una distinción apreciable en el cuerpo del instrumento definitoria para su reproducción. Martínez dice lo siguiente: «También hay algunos ejemplos entre ellos de puente frontal pegado en el que se anudan las cuerdas. Las tapas siguen mostrando la división y los dos materiales distintivos, menos en dos casos». MARTÍNEZ, Jota. *Instrumentarium musical alfonsí. Documentación, estudio, reconstrucción y praxis de los instrumentos musicales representados en la obra de Alfonso X*. España: La Imprenta CG, 2022, p. 166.

[242] *«In the sixteenth century Nicolò's grandfather Andrea Amati, his father, Girolamo, and his uncle, Antonio, defined the form of the Baroque violin. Baroque violins differ from modern ones chiefly in having shorter, thicker necks (protruding straight from the body rather than angled back), shorter fingerboards and flatter bridges, gut rather than steel strings, and lower string tension, resulting in a softer, less brilliant sound»* «En el siglo XVI, el abuelo de Nicolò, Andrea Amati, su padre, Girolamo, y su tío, Antonio, definieron la forma del violín barroco. Los violines barrocos se diferencian de los modernos principalmente por tener mástiles más cortos y gruesos (que sobresalen directamente del cuerpo en lugar de inclinarse hacia atrás), diapasones más cortos y puentes más planos, cuerdas de tripa en lugar de cuerdas de acero, y una tensión de cuerdas más baja, lo que resulta en un sonido más suave y menos brillante». Trad. de la autora. CHISTIANSEN, Keith. *A Caravaggio Rediscovered: The Lute Player*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1990, p. 62.

[243] Rosario Álvarez expone hasta nueve tipos de clavijeros antes del siglo XV, argumentando lo siguiente: «El clavijero, que era plano, adoptó, a lo largo de los seis primeros siglos de su historia, múltiples formas circular, oval, romboidal, de hoja, trilobulado, pentagonal, hexagonal, octogonal y de cono truncado. Las clavijas se insertaban en él de frente, algunas veces por la parte trasera […] En el s. XV aparece con cierta frecuencia el clavijero doblado hacia atrás, ya sea curvado como el de la mandora, o recto como el del laúd. En ambos las clavijas se insertaban lateralmente». ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario. «Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: Los cordófonos». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1981, pp. 1015-1016.

braccio y las violas de gamba características en el Renacimiento.[244] En cuanto a la vihuela de mano[245] su clavijero durante el siglo XV suele aparecer invertido,[246] ya sea curvado o en forma de hoz, combinándose con el recto de siglos precedentes, no obstante, llegado el XVI transita hacia su figuración en recto al mástil, tal y como se aprecia en el frontispicio de *El maestro* de Luis Milán, de 1536, o en *Los seys libros del Delphin* de Luis de Narváez, de 1538.

Estas consideraciones tipológicas junto a otras más suponen, en muchos casos, datos determinantes en la investigación y en los procesos de aproximación significativa a la obra partiendo desde el análisis formal. Los cambios morfológicos en los instrumentos y la incorporación de nuevas recurrencias formales en ellos son paralelos al desarrollo de los procesos culturales y científico-acústicos, y, por tanto, devienen de cambios en los gustos y las modas, pero también de las necesidades de interpretación del músico.

5.7.5. El enfoque metodológico organográfico musical. Los tipos organográficos musicales

Una vez emprendida la fase del análisis iconográfico de la obra se atenderá al análisis organográfico.

La historia cultural de los instrumentos musicales se manifiesta con gran impronta a través de la visualidad de la música en el arte. Pero el instrumento musical no se puede trabajar como un compartimento estanco dentro del programa visual, sino que este forma parte de todo un discurso artístico y, como se ha recalcado, es un conductor más en el

---

[244] ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, 1981, pp. 988-989; MARTÍNEZ, Jota, 2022, p. 155.

[245] «Por esta época [siglo XV] la vihuela se había convertido en un instrumento polifónico que en España suplantó al laúd, más cultivado en los países europeos. Para ejecutar la nueva música a varias voces, se suprimió el plectro, pulsándose las cuerdas directamente con los dedos, al igual que sucedió con el laúd en este mismo periodo. La vihuela se llamó entonces vihuela de mano, indicando claramente la nueva técnica. Era un instrumento apreciadísimo en las cortes y su ejecución requería una técnica muy amplia y cuidada». ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, 1981, pp. 858-859. Esta apreciación está también constatada por John Griffiths al comparar la vihuela de mano de la iglesia parroquial de Castelsardo en Cerdeña (ca 1500) y la mostrada en *Los seis libros del Delphin* de Narváez (1538): «La diferencia entre ambos es el clavijero en forma de hoz en el instrumento italiano, una característica de la viola de mano italiana». GRIFFITHS, John. «Las vihuelas en la época de Isabel la Católica», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 20, 2010, pp. 7-36, p. 18.

[246] *«The late fifteenth-century vihuela da mano often had a reverse pegbox like the lute's, a long, thin neck, and waists with corners. Its soundboard was decorated with the same sort of geometric motifs seen on lutes of the period»* «La vihuela da mano de finales del siglo XV solía tener un clavijero invertido, como el del laúd, un mástil largo y delgado, y cinturas con esquinas. Su tabla armónica estaba decorada con los mismos motivos geométricos que se observaban en los laúdes de la época». Trad. de la autora. SMITH, Douglas Alton. *A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance*. Canada: The Lute Society of America, Inc., 2002, p. 223.

contenido temático concretado en su «tipo organográfico»,[247] puede ser, por tanto, un atributo o un elemento significante del tema representado.

El discurso diacrónico de la visualidad artística conlleva una continuidad y variación en la historia de los tipos iconográficos de la tradición cristiana. En ese discurrir, los instrumentos musicales en las obras están presentes manteniendo o variando su morfología, incluso son los definitorios del tipo iconográfico, sobre todo si se trata de un personaje músico. En este último caso, el instrumento queda vinculado a la existencia de fuentes literarias sobre el tema donde se narra la implicación de un personaje con un instrumento musical que lo personaliza. Así, por ejemplo, el tipo iconográfico del rey David se formula de diversas maneras a través de la visualidad de la música.[248] El tipo del rey David como intérprete capaz de templar el alma por su virtuosidad en el tañido de un cordófono[249] muestra al personaje tocando su instrumento en semejante esquema compositivo que Orfeo tañedor y en igual tema de encuadre que el tracio. Es decir, la interpretación figurada de una música a través de un instrumento de cuerda como alegoría de la templanza para el «buen hacer» sería el tema de encuadre tanto del tipo iconográfico de Orfeo intérprete como del del rey David tañedor, pues ambos comparten no sólo el esquema compositivo sino el sentido significativo del contenido. En una de sus variantes el tipo iconográfico del rey David se muestra como penitente debido a que se despoja de los instrumentos, además de apartar también de sí su corona o cualquier otro atributo que lo dignifique como monarca. En ambos tipos iconográficos, el del rey David tañedor y el de penitente, el instrumento categoriza al tipo: el primero, como intérprete pues porta el arpa mientras la hace sonar; y el segundo, la aparta de sus manos, normalmente la deja en el suelo, en significación de penitencia. Además, en cuanto al tema de encuadre, ambos son prefiguraciones de Cristo, David, además, es ancestro en su linaje (Mt 1,1-17).

Otro ejemplo similar ocurre en la formulación tipológica de santa Cecilia llegada a concretar según su *Passio*. El culto a la santa romana se desencadena en diversos ciclos pictóricos a partir del siglo IX, sobre todo con la literatura hagiográfica de la *Leyenda dorada*.[250]

---

[247] Salvando las distancias que pueden existir entre la terminología «tipo iconográfico», el «tipo organográfico» hace referencia a la clasificación sistemática de los instrumentos según su morfología o tipología teniendo en cuenta la continuidad y variación del instrumento según responda esto a los cambios en cuestiones de avance físico-acústico y las necesidades, funciones y usos de representación vinculadas al entorno cultural que suscribe la representación.

[248] El tipo iconográfico del rey David ha sido estudiado por: DONET DONET, Leonardo. «Iconografía del rey David». Tesis doctoral. Dirigida por Rafael García Mahíques. Universitat de València, 2018.

[249] «Cuando el espíritu de Dios asaltaba a Saúl, tomaba David la cítara y la tocaba. Entonces Saúl recobraba la calma y el bienestar, y el espíritu malo se apartaba de él» (1S 16,23).

[250] Para el estudio tipológico de santa Cecilia en la visualidad artística véase: PERPIÑÁ GARCÍA, Candela. «Cecilia y su patronazgo musical», en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2018, pp. 586-613.

No obstante, el desarrollo del imaginario visual en relación con la mártir como protectora de la música la muestra, por lo general, a través del tipo iconográfico de santa Cecilia intérprete tañendo un órgano, aquí como en Orfeo y en el rey David, el instrumento formula el tipo. Pero, además, otra representación tipológica dependiente del instrumento es la del tipo iconográfico de santa Cecilia en éxtasis, ofrecida, por primera vez, por Rafaello Sanzio (1514 – 1516, Bolonia, PNa, 577). En esta el órgano categorizador no aparece siendo interpretado sino dócilmente relegado por la mártir virgen en el momento justo de desprenderse de él y caer al suelo, junto a los otros instrumentos sujetos a una construcción teológica que refiere a los instrumentos como símbolos de pretensiones banales-terrenales.

Por tanto, estos son casos de estudio concretos de enfoque organográfico en los que los instrumentos musicales intervienen en la configuración del tipo iconográfico de tradición cristiana. Por otra parte, es común encontrar a los instrumentos musicales conformantes del discurso visual artístico, pero exentos del poder tipológico mostrándose como actores dentro de la manifestación artística contribuyendo en la significación cultural de la obra.

Ahora bien, el enfoque organográfico musical inserto en el análisis iconográfico de la obra abordaría la identificación sistemática de los instrumentos musicales desde su morfología, de ahí que se proponga la adopción de la terminología metodológica: «tipo organográfico». Su forma, reconocida y puesta en relación con fuentes literarias, si las hay, o a través de cotejos desde otros programas visuales de la música o tradición cultural convencionalizada, se puede catalogar a través, por ejemplo, de la sintaxis de Hornbostel y Sachs, o reinterpretaciones de clasificación, o también fundamentada en referencias bibliográficas especializadas sobre el estudio de estos temas en cuestión. Todo esto dependerá de los ajustes que sean necesarios para la explicación del instrumento objeto de estudio.

El uso de una terminología adecuada al referirse a los tipos organográficos como patrones recurrentes con categorías reconocibles permite incorporar rigor académico a la metodología. En este sentido, la gran variedad de objetos patrimoniales instrumentales hace necesaria una calificación tipológica, lo cual, a su vez, les otorga una cualidad significativa. Al partir de su manifestación formal en el devenir histórico se advierte la continuidad y variación en sus morfologías, lo cual implica una interpretación cultural de los tipos organográficos.

La continuidad del tipo iconográfico de Orfeo rodeado de animales refiere a una codificación cultural, no obstante, el atributo puede sufrir una variación formal no solo leve, fruto de un gusto estético, sino más bien un cambio derivado de un desarrollo acústico-musical variando así el tipo organográfico del instrumento representado. Esto va a responder a una variación en el uso o función del instrumento, por tanto, lleva implícita una implicación

cultural, como decimos. Un ejemplo de esto es el antes citado sobre la lámina xilográfica de los folios iniciales del tratado de vihuela *El maestro* de Luis Milán [Fig. 23] (1536, BNE, R/14752 - R/928, fol. 6v).



Figura 23. Luis Milán, *El maestro*, 1536. Biblioteca Nacional de España, R/14752 - R/928, fol. 6v.

El volumen musical *El maestro* vio la luz en el centro neurálgico comercial de la ciudad del Turia, a las espaldas del actual Mercado Central de Valencia, en la que fue la afamada imprenta de Francisco Díaz Romano junto al *molí de na Rovella.*[251] Luis Milán, que para entonces formaba parte de la corte virreinal valenciana de los duques de Calabria, Germana de Foix y Fernando de Aragón, fue significado en el grabado por sus cualidades como el propio Orfeo, así lo justifica y reza el mote que circunda la imagen a modo de emblema: «El grande Orpheo/ primero inventor/ Por quien la vihuela/ paresce en el mundo / Si el fue primero / no fue sin segundo / Pues Dios es de todos / de todo hacedor».

[251] Díez Romano sustituye a partir de la década de 1530 a Joan Joffre muerto en 1530 utilizando material de este. OLIVER, Isabel. *Grabado en los libros valencianos del siglo XVI*. Valencia: Serie Minor. Generalitat Valenciana, 1992, p. 35, nota 38.

Milán fue un importante y reconocido interprete de vihuela,[252] tal y como refleja este tratado instrumental de influencia italianizante[253] destacado por su nomenclatura de música en cifra, el tratado más antiguo conservado sobre este instrumento que cautivó sin duda el deleite humanista. Es significativo el discurso visual de la xilografía, dado que tras la representación de Milán-Orfeo se muestra lo que parece ser un paisaje de los acaeceres históricos de la época expresados desde el punto de vista de la corriente humanista de la que bebe el autor. La estampa muestra, por un lado, en un primer plano idealizado el poder del tañedor con la formulación del tipo de Orfeo intérprete. Una temprana muestra en esta línea de correspondencias metafóricas de personalidades es la de Boecio, en *De institutione musica*. El programa visual representa al tratadista tañendo el tipo organográfico de monocordio sedente en trono coronado aludiendo al rey David intérprete [Fig. 24] (s. XII, Cambridge, CUL, MS. Li.3.12. fol. 61v). El epigrama también se expresa alrededor de la imagen Boecio-David.

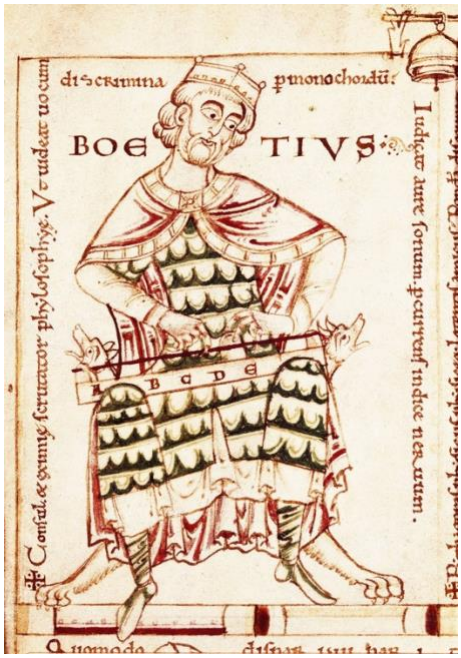


Figura 24. Boecio – rey David tañedor, s. XII. Cambridge, Cambridge University Library, MS. Li.3.12. fol. 61v.

[252] Sobre estas cuestiones véase el estudio: GRIFFITHS, John. «Semblanzas de compositores españoles: 14. Luis Milán. 1490/1510 – después de 1559», *Revista de la Fundación Juan March*, N.º 386, 2009, pp. 2-7.

[253] Vicent Josep Escartí destaca el italianismo en las obras de Milán –en el *Maestro* (1536), *El libro de motes de damas y cavalleros intitulado El juego de mandar* (1535) o en el *Libro intitulado el Cortesano* (1561) –, y lo relaciona con un periodo de formación en Roma debido a su parentesco con los Borja pues con probabilidad fuese natural de Xàtiva. ESCARTÍ, Vicent Josep. «Sobre la vida y las ideas de un cortesano renacentista: Luis Milán (1507? - 1559)», *eHumanista*, vol. 18, 2011, pp. 248-266. Se llegan a reconocer hasta tres personas en la Valencia renacentista que responden al nombre Luis Milán. Sobre estas cuestiones véase: VILLANUEVA SERRANO, Francesc. «Poemas inéditos del vihuelista y escritor Luis Milán y nuevas consideraciones sobre su identidad: el MS. 2050 de la Biblioteca de Catalunya», *Anuario Musical*, Nº. 66, 2011, pp. 61-118.

Al fondo de la imagen de Milán tañedor se formula un paisaje donde arde una ciudad amurallada. Esta representación pudiese significar la realidad religiosa contra la herejía en la forma moralizante de la destrucción de la judería de Valencia y huida de los judíos por el Turia en una retraída representación. Se pueden distinguir la imagen de tres personajes huyendo en barca de una ciudad amurallada que se prende por doquier. El grabado se puede encuadrar en un contexto nacional en el que el poder absoluto se encuentra en manos del gran emperador Carlos V, caballero renacentista, monarca autoritario y de acendrada religiosidad, con poder total sobre los jueces inquisitoriales y en guerra contra la amenaza que supone para los reinos cristianos el turco Solimán y la herejía del nuevo evangelio de Lutero y Calvino en el norte de Europa. El grabado de Milán fue realizado en el antiguo Reino de Valencia donde también el poder absoluto de la virreina doña Germana de Foix –que morirá ese año, casada en terceras nupcias con el duque de Calabria, con quien compartió virreinato, gran mecenas de las artes, fiel seguidora de los intereses del Emperador–, se ha dejado sentir con mano férrea al cercenar sin piedad las revueltas agermanadas en las que han intervenido los moriscos, también a las diversas pestes que asolan el Reino, y al peligro inminente que supone para sus costas la presencia del turco Barbarroja, almirante de Solimán. *El maestro* está dedicado al rey de Portugal, Juan III el Piadoso, nieto de los Reyes Católicos, humanista y mecenas de las artes, casado con la hermana del Emperador, Catalina de Austria. Este rige su reino con moral e ideología autoritaria y profunda religiosidad. Motivado por su fe, el monarca va a introducir la Inquisición y a la Compañía de Jesús en sus reinos en 1536.[254] Por último, sale a escena la presencia de la Inquisición cuyo poder todos temen y que juzga sin piedad según limpieza de sangre, valiéndose de la autoridad que se le ha otorgado al rey en los procesos inquisitoriales y motivo por lo que, finalmente, la corriente humanista temerosa irá debilitándose.

El programa visual de la xilografía de Milán muestra el tipo iconográfico de Orfeo rodeado de animales según el relato de Filóstrato el Joven que dice lo siguiente hacia la segunda mitad del siglo III d. C.:

> [...] Orfeo, hijo de la Musa, encantaba con su música incluso a las criaturas irracionales, y así también nos lo cuenta el pintor. En efecto, un león y un jabalí, situados junto a Orfeo, le están escuchando, igual que un ciervo y una liebre, que no huyen del ataque del león; del mismo modo, cuantos animales temen habitualmente a esta fiera se agrupan ahora

[254] FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel. *Felipe II y su tiempo*. Madrid: Espasa Calpe, 1998.

> junto a ella, ignorándose mutuamente. No dejes de fijarte en las aves, y no solo en las canoras, que tienen por costumbre llenar con sus trinos los bosques; repara también en el 'chillón arrendajo', en la 'graznadora corneja' y en el águila Zeus. Está manteniendo el equilibrio con sus dos alas, observa atentamente a Orfeo y no se preocupa para nada de la liebre que está a su lado, y todos los animales mantienen cerradas sus fauces –lobos mezclados con corderos–, estupefactos bajo el hechizo del encantador. La audacia de la artista llega aún más lejos: ha arrancado de raíz unos árboles y los ha colocado en el cuadro como oyentes de Orfeo, situándolos en torno suyo. El pino, el ciprés, el aliso, el chopo y todos los demás árboles se yerguen, juntando sus frondas como manos alrededor de Orfeo, y le delimitan así un teatro natural, sin artificio alguno, para que las aves puedan posarse en sus ramas y Orfeo toque música a su sombra. Ahí está, sentado, con un incipiente bozo asomándole en la mejilla, portando sobre su cabeza una tiara brillante como el oro, con la mirada tierna, pero viva, y poseído por la divinidad al tender su espíritu hacia lo divino (VI,1-3).[255]

La mayoría de los elementos descritos están presentes configurando la concreción del tipo, incluso en la estampa de Milán vemos el juego de pies que describe Filóstrato el Joven:

> […] de sus pies el izquierdo reposa sobre el suelo, soportando el peso de la cítara que descansa sobre su muslo, mientras que el derecho marca el ritmo, golpeando la tierra con la sandalia; en cuanto a las manos, la diestra asiendo firmemente el plectro, hace brotar con fuerza las notas, con el codo extendido y el puño inclinado hacia dentro, en tanto que la izquierda pulsa las cuerdas con los dedos rectos (VI,3).[256]

En la xilografía de *El maestro* en la que el músico se asemeja a Orfeo ya no es representada la lira tradicional que porta el tracio, sino que hay una variación del instrumento que responde a la tradición cultural. Se debe a un cambio en el instrumento relativo a su función y uso. La vihuela de mano, símbolo de modernidad, instrumento convencionalmente empleado en las cortes palatinas, es un instrumento de moda. El tipo organográfico es el de

[255] FILÓSTRATO el Joven. «Imágenes», en CUENCA Y PRADO, Luis Alberto de y ELVIRA BARBA, Miguel Ángel. *Voyeurs del Arte Grecorromano. Imágenes. Filóstrato el Viejo y Filóstrato el Joven. Descripciones. Calístrato*. Madrid: Reino de Cordella, 1993, pp. 285-286.
[256] FILÓSTRATO el Joven, 1993, p. 286.

una vihuela de seis órdenes dobles, con clavijero recto al mástil, típica del siglo XVI. La caja prácticamente guitarrística refiere una ornamentación anicónica con motivos geométricos propios del lenguaje decorativo y espiritual del arte islámico que denota el intercambio artístico. Cabe destacar que solo se aprecian cinco clavijas en el mástil a diferencia de las seis que se aprecian en la estampa de la vihuela que muestra la afinación mostrada folios posteriores,[257] tal vez debido a un error involuntario del dibujante.

Con respecto al tratado cabe destacar la reminiscencia hacia las formas de notación de la tablatura italiana para vihuela –hecho que asocia al autor a este entorno–, con la característica del empleo de la cifra cero para la cuerda al aire, aunque invirtiendo las líneas de los órdenes.[258]

Milán-Orfeo preside un paisaje en el que es capaz de templar con su música tanto a animales como el escenario desordenado de una ciudad devastada por el fuego, tal vez, formulando una alegoría del buen gobierno y sus virtuosas capacidades para la templanza. Futuros estudios pueden dar más luz interpretativa.

5.7.6. El enfoque metodológico organológico musical

La identificación del instrumento y la síntesis de sus características formales a través del estudio de su tipo organográfico pone en relación a este con la tradición cultural convencionalizada, es decir, cuando en lo referido al instrumento se establecen conexiones entre aquello representado y su correspondencia con lo que es habitual formular en el momento histórico donde cumple con una funcionalidad y uso.

La mirada del humanismo a la Antigüedad clásica rescataba las imágenes del pasado, muchas formuladas en los tratados de moda sobre medallas o numismática de época romana o griega. El tipo iconográfico de Orfeo rodeado de animales está presente en las medallas de la obra de Sebastiano Erizzo, *Discorso sopra le medaglie antiche, con la particular dichiaratione di molti*

---

257 Se muestra aquí el dibujo de una vihuela con la indicación de afinación de las cuerdas. MILÁN, Luis, 1536, fol. 4r.

258 *«Lluís del Milà, Lluís Milà, Luys Milán, Lusi Milán, Luys ed Milán, nel suo Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro (1536), ni assoluto il primo volume di musica per vihuela, rovescia al posizione dele linee rispeto alla intavolatura italiana, facendo sì che al linea superiore corrisponda al coro più acuto, mentre quela del canto è mesa in evidenza da figure di colore rosso, eda altri segni, quali punti, e uncini»* « «Lluís del Milà, Lluís Milà, Luys Milán, Lusi Milán, Luys ed Milán, en su libro de música de vihuela de mano titulado *El maestro* (1536), absolutamente el primer volumen de música para vihuela, invierte la posición de las líneas respecto a la tablatura italiana, procurando que la línea superior corresponda a la voz más aguda, mientras que la del canto está resaltado por figuras de color rojo, y otros signos, como puntos y vírgulas». Trad. de la autora. MOLININI, Domenico. *Suono, segno, suono. Elementi di semiologia, semiografia e storia della teoria musicale occidentale.* Bari: Florestano, 2015, p. 325.

riversi [Fig. 25] (1568, Los Angeles, Getty Research Institute, 9929660750001551, p. 480) tañendo, sedente y de perfil, el tipo organográfico de una lira cuadrada.

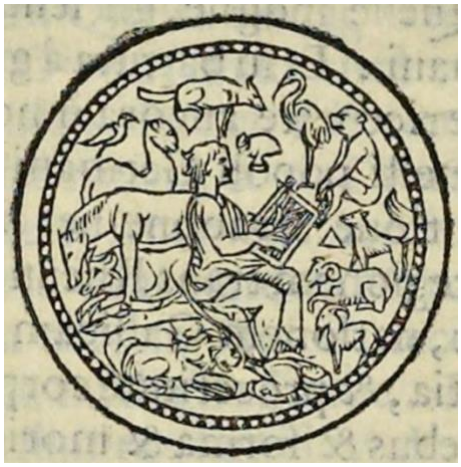


Figura 25. Sebastiano Erizzo, *Discorso sopra le medaglie…,* Orfeo intérprete, 1568. Los Angeles, Getty Research Institute, 9929660750001551, p. 480.

También, se puede apreciar en la obra impresa en 1564 de Joannes Sambucus, *Emblemata* [Fig. 26] (1564, Francia, BnF, 4-TE-25, p. 234), a Orfeo con el mismo esquema compositivo, pero con una lira griega.[259]



Figura 26. Joannes Sambucus, *Emblemata*, 1564. Francia, Bibliothèque Nationale de France, 4-TE-25, p. 234.

[259] El influyente tratado musical de Zarlino de 1558 decía en sus páginas: *«Et per non mi distendere più sopra di questo solamente dirò di conoscere alcuni i quali hanno veduto de i Cervi, che fermando il lorcorso se ne stavano attenti ad ascoltare il suono della Lira, & del Leuto: & medesimamente si vede ogni giorno gli ucelli vinti & ingannati dall'harmonia, iñ più delle volte restare presi dall'uccellatore»* «Y para no extenderme más en esto, sólo diré que conozco a algunos que han visto ciervos deteniéndose en su carrera y permaneciendo atentos al sonido de la lira y del laúd: y de la misma manera se ven todos los días los pájaros derrotados y engañados por la armonía, las más de las veces atrapados por el cazador». Trad. de la autora. ZARLINO, Gioseffo. *Le Institutioni Harmoniche*. Prima Parte. Francesco Senese: Venice, 1558, p. 7.

Pero no sólo tomaban prestados de la antigüedad clásica sus esquemas compositivos, sino que expresaban a la par el tema de encuadre que, como se ha puesto anteriormente en relieve en esta tesis, implicaba también su significación cultural. De tal manera, y entrando en el análisis organológico, en la tradición cultural convencionalizada del Renacimiento en adelante, Orfeo continuará siendo un personaje distinguido por sus cualidades virtuosas que trascenderán en los programas visuales del arte. Así es como la visualidad del tracio despierta de nuevo el interés de un ámbito conceptual que repercute e impregna en el artista a través de las composiciones metafóricas, pues los periodos convulsos políticamente podían ser resueltos a través de las artes puestas al servicio del poder, identificando la virtud en un personaje protagonista. Sólo quedaba asemejar este *exemplum* de vida al merecedor de esta, capaz de sosegar a un pueblo afligido. Orfeo va a representar metafóricamente al buen gobierno, y esa representación de la excelente gestión pública podía ser alegorizada a través del instrumento musical representado que a su vez siguiera en su tipología la tendencia organográfica del momento.

Otra de las cuestiones de implicación en la interpretación expuestas en el análisis organológico basado en el tipo organográfico (análisis organográfico) debe tener en cuenta el ámbito imaginario del autor en el que interviene el factor subjetivo. Objetando esta implicación en el proceso de creación, la veracidad de la plasmación formal de un instrumento debe pasar por un examen crítico para discernir entre la singularidad estilística y la poética subjetiva.[260] En este sentido, se desconoce, por lo general, si el artista copió desde la mímesis, es decir, del instrumento original plasmado *in situ*; si lo hizo desde la memoria, cual recurso podría llevar implícita la imprecisión formal del tipo organográfico; o si se basó en una imagen ilustrada en alguna lámina, práctica habitual, que podría producir cierto anacronismo en la representación del instrumento. De hecho, teniendo en cuenta la continuidad o variación de los tipos organográficos que se esté estudiando, hay que considerar el anacronismo instrumental debido a que suele estar manifiesto en la visualidad de la música. Un anacronismo en el tipo organográfico es, por ejemplo, la formulación del órgano portátil en los programas visuales del arte cristiano una vez adentrado el siglo XVI,

[260] *«The scholar using pictures as organological evidence must keep in mind that the instruments may not be correctly drawn and that even the most accurate pictures cannot tell certain details of construction, such as the material from which an instrument is made, the size and shape of a bore, the thickness of a soundboard, or the tension of a string»* «El investigador que utiliza imágenes como evidencia organológica debe tener presente que los instrumentos pueden no estar correctamente dibujados y que incluso las imágenes más precisas no pueden revelar ciertos detalles de su construcción, como el material del que está hecho, el tamaño y la forma del alma, el grosor de la tabla armónica o la tensión de las cuerdas». Trad. de la autora. MAYER BROWN, Howard y LASCELLE, Joan. *Musical Iconography. A Manual for Cataloguing Musical Subjects in West Art before 1800*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1972, p. 3.

cuando en realidad este instrumento había dejado paso a otros instrumentos en las prácticas musicales.[261] La persistencia en la representación organográfica, aun estando un instrumento fuera de su época común de interpretación, es debido, en parte, a la codificación cultural del tipo iconográfico al que se le asocia un instrumento concreto o varios, depende del programa visual al que el investigador se enfrente. Empero, por lo general, los programas visuales del arte son escenario para la exposición de los avances organográficos de cada periodo. Por ejemplo, en el arte de la Edad Moderna es común ver a Orfeo con instrumentos más plausibles a la interpretación del momento que reflejan la variación del tipo organográfico dentro de los códigos estilísticos del instrumento. Aunque todavía se mantiene la lira, Orfeo sustituye el ataque punteado por el tañido de un cordófono frotado, esto es debido al desarrollo de dichos instrumentos en aquella época. Por ejemplo, el grabado *Orpheus and Eurydice* de Agostino Carracci (1590-1595, Nueva York, MET, 17.37.170) muestra un instrumento de cuerda frotada tendido en el suelo. El tipo organográfico de *viola da braccio* se impuso junto a sus compañeras la *lira da braccio* o la *viola da gamba*, predilectas para los discursos visuales renacentistas sobre del tracio a partir del siglo XVI en Europa, pero con foco italiano, en un momento en el que comenzaba, incipientemente, a desarrollarse la ciencia de la Organología. Así, por ejemplo, pueden verse variadas muestras como *Orfeo y Eurídice* [Fig. 27] (1507-1511, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-11.940) de Marcantonio Raimondi donde se representa una *viola da braccio*; o en *Orfeo encanta a los animales con su música* (1565 – 1630, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-37.764(R)) de Antonio Tempesta donde el cordófono guarda similares características.

Como se ha visto en el programa visual de *El maestro*, de 1536, Orfeo/Milán como signo de modernidad incorpora como atributo el instrumento característico epocal del entorno peninsular y valenciano, sustituyendo a la clásica lira tañida por Orfeo. Es, por tanto, un tipo organográfico coetáneo codificado en la tradición cultural convencionalizada. La función que cumpla cada imagen es determinante de cada contexto en el que se ubica. Es decir, que se represente en *El maestro* a Orfeo con una vihuela de mano es el equivalente a la formulación de Orfeo en ámbito italiano con un instrumento de cuerda frotada, por ejemplo,

[261] Sí, es cierto que todavía se hace uso del órgano portátil sobre todo en las procesiones festivas de arraigo medieval. Tenemos el caso de la Corona de Aragón tal y como resalta Jordi Ballester en el estudio de los ángeles músicos de la bóveda del altar mayor de la catedral de Valencia: «Los documentos de la Casa Real de Aragón de finales del siglo XIV y principios del siglo XV citan con frecuencia los órganos *'de coll'* (de cuello –para llevar colgados con una correa) o *'petits orgens'* (pequeños órganos), lo que sugiere que tales instrumentos debieron ser realmente muy apreciados hasta finales de la Edad Media». BALLESTER, Jordi. «Los instrumentos musicales de los frescos de la Catedral de Valencia», en PÉREZ GARCÍA, Mª del Carmen (dir. y coord.). *Los ángeles músicos de la Catedral de Valencia. Estudios previos*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2006, pp. 347-368, p. 363.

una *viola da braccio*, debido a que para cada cual es el instrumento predilecto de aquella región y el convencional en las praxis de ese momento sociocultural. Insertando ya el análisis organológico, en el programa visual valenciano cumple, con probabilidad, con el ámbito conceptual de composiciones metafóricas en las que el arte es pretexto para expresar ideas políticas, en este caso del periodo marcado por la reconversión tras las guerras de las germanías.



Figura 27. Marcantonio Raimondi, *Orfeo y Eurídice*, 1507-1511. Ámsterdam. Rijksmuseum, RP-P-OB-11.940.

Otros ejemplos, aunque de un siglo después, de la continuidad del tipo iconográfico de Orfeo en época Moderna con su atributo musical basado en tipos organográficos anacrónicos son, por ejemplo, el frontispicio de *Harmonie universelle* de Marin Mersenne[262]

[262] *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique, où il est traité de la nature des sons, et des mouvements, des consonnances, des dissonances; des genres, des modes, de la composition, de la voix, des chants, et de toutes sortes d'instruments harmoniques, par F. Marin Mersenne de l'Ordre des Minimes.* Paris, chez Sebastien Cramoisy, Imprimeur ordinaire du Roy, rüe S. Jacques, aux Cicognes, 163*6*. RISM: B/VI, p. 573b.

(1636, Bolonia, MiBm, D.140/I-II, frontispicio) donde se muestra el tipo iconográfico de Orfeo rodeado de animales tañendo su habitual lira característica de la antigüedad clásica. De este mismo año, *Orfeo y Eurídice* de Peter Paul Rubens [Fig. 28] (1636-1638, España, MP, P001667) formula al tracio con el instrumento *per se* del entorno que lo vio nacer. En relación al ejemplo del tipo iconográfico de Orfeo rodeado de animales, que se identifique al tracio con su convencional atributo iconográfico, la lira, es debido a que es una propuesta visual inserta fuertemente en la tradición cultural.[263] En cualquier caso, no se precisa que sea una lira, para cumplir con su implementación alegórica, simplemente debe tratarse de un cordófono, pues la cualidad natural de esta tipología de instrumento produce el sonido mediante la vibración de una cuerda tensada entre dos puntos fijos identificándose en lo formal con la cualidad significante, con lo cual, si esta se destensa, en la cultura retórica, es símil de destemplanza humana, política o teológica.



Figura 28. Peter Paul Rubens, *Orfeo y Eurídice*, 1636-1638. España. Museo del Prado, P001667.

Los aspectos culturales de los instrumentos musicales implícitos en la visualidad de la música son interpretados en virtud de la Historia cultural, y considerados en el análisis organológico perteneciente al análisis iconológico o aproximación al significado de la obra.

[263] Sobre la definición de atributo véase: GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2009, p. 339.

En el discurso establecido hacia la connotación intrínseca general de la obra, el análisis organológico trataría de determinar qué función despeña el instrumento en la obra, y cómo contribuye a la significación de esta. Se trataría, entonces, de interpretar la función del componente musical en la creación artística dentro del espacio común que comparte con las otras artes, así como de determinar cómo el instrumento se relaciona con el contexto musical y con los aspectos socioculturales que lo rodean.

6

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Es común y razonablemente normal encontrar el estudio de la Emblemática abordado desde la Historia del Arte. El motivo principal es el apreciado por García Mahíques en cuanto a que esta es un exponente de la codificación icónico cultural, por tanto, se presta como fuente indiscutible para dicha disciplina.[264] Sin embargo, no hay apenas investigaciones que traten la Emblemática desde la perspectiva de los Estudios visuales, menos aún la Emblemática alrededor del arte del sonido.[265] Puesto que esta tesis doctoral sugiere la reflexión Emblemática como una Historia cultural de la visualidad de la Emblemática, proponiendo el inicio de los Estudios de la visualidad de la Música sobre ciertos puntos fundamentados en la perspectiva de los Estudios Visuales, se ve preciso abordar inicialmente un repaso por la constitución de este campo de estudio interdisciplinario y crítico.

Tras el recorrido bibliográfico, el estado de la cuestión mostrará el alcance de otros temas en relación con la Emblemática y el arte del sonido.

Los Estudios visuales o de la Cultura visual fueron ampliamente formulados por distintos autores tanto internacionales como nacionales. La aptitud básica de esta sensibilidad epistemológica proclamó como objeto de estudio no sólo la imagen artística sino aquella que desempeñaba la función de imagen y no precisamente, aun pudiendo serlo, estetizada. La sustancial aportación llegó de la mano de W.J.T. Mitchel quien, atraído por la idea de Richard Rorty[266] sobre aquello que reidentificó como «giro lingüístico», reformuló el pensamiento filológico proponiendo el «giro pictorial»,[267] «giro icónico» o *«the pictorial turn»*[268] como la manera en la que el pensamiento moderno había redefinido su estructura conceptual en función del paradigma emergente de la imagen independiente del lenguaje, cuestionando

[264] GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2009, p. 143.
[265] Se refiere a la Emblemática que trata sobre música, a la Emblemática musical y, por consiguiente, a los sustratos emblemáticos derivados de las antecesoras.
[266] RORTY, Richard, 1979. Rorty expresa en su historia crítica de la filosofía la estructuración triunfal del lenguaje sobre diversas identificaciones culturales.
[267] «La importancia del 'giro pictorial' reside en el hecho de que Mitchell no restringe el estudio de las imágenes a aquellas que tradicionalmente han sido privilegiadas gracias a su inclusión en la categoría de arte. Las obras de arte, cuyo estatus ha sido tradicionalmente garantizado por las nociones de valor estético, no son el único tipo de objetos visuales cuya presencia debe ser reconocida». MOXEY, Keith, 2015, p. 112.
[268] MITCHELL, W. J. T., 1995.

cualquier insinuación disciplinar de la Historia del Arte.[269] Los Estudios visuales reivindicaban el punto de vista del espectador o los «actos de ver»,[270] es decir, en palabras de Walter y Chaplin los «regímenes escópicos o modos de ver que han dado lugar a diferentes sistemas de representación».[271] El ojo del espectador, la mirada social de lo visual era constitucional en sus fundamentos, lo cual estaba totalmente ligado con el concepto de visualidad que transcendía más allá del de la visión, el enfoque fisiológico humano, la percepción separada de la historia de la representación –como bien distinguió Gombrich–[272], para conducir hacia su comprensión cultural. Los Estudios visuales abarcaban, entonces, el campo amplio de la Cultura visual, y en las teorías de sus autores se reflejaba la situación ambigua de estos con respecto a la Historia del Arte y la Estética. Podría tratarse de un eslabón subdisciplinar que uniera a los estudios de la imagen artística y la de los sentidos junto a la de las cuestiones alrededor de «los problemas de la luz, la óptica, el aparato y la experiencia visual, el ojo como órgano perceptivo, la pulsión escópica, etcétera».[273] De tal manera, la importancia del objeto como imagen de información o representación se entendía como una presencia que interaccionaba con la experiencia del espectador con su propio estatus, primacía que aunque ya había sido revelada por autores como Aby Warburg con conceptos como *Nachleben* (supervivencia) o *Pathosformeln*[274] (fórmula emotiva) o George Didi-Huberman[275] y sus formulaciones sobre anacronismo o desenvoltura temporal de la imagen, fue Mitchell quien reflexionó en profundidad sobre la vida de las imágenes después de su creación, independientes de la mano creadora y los significados intrínsecos en estas. James Elkins teorizó, en su libro *Visual Practices across the University* (2007), sobre el carácter y la importancia de las representaciones en la transferencia de información, imágenes no

[269] «Lo que quiera que sea el giro pictorial, debe quedar claro que no se trata de una vuelta a la *mímesis* ingenua, a teorías de representación como copia o correspondencia, ni de una renovación de la metafísica de la 'presencia' pictórica: se trata más bien de un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego de la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad». MITCHELL, W. J. T., 2009, p. 23. «El giro pictorial en la cultura contemporánea, la noción ampliamente compartida de que las imágenes visuales habían reemplazado a las palabras como el modo de expresión dominante de nuestro tiempo […] las imágenes sustituyen a las palabras». MITCHELL, W. J. T., 2020, p. 27.

[270] BREA, José Luis. *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2023, p. 12.

[271] WALTER, John A. y CHAPLIN, Sarah, 2002, p. 45. El término *«scopic regime»* fue acuñado por: METZ, Christian. *The imaginary signifier. Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1982, en relación con los estudios de cine y el psicoanálisis.

[272] «Examinaré con brevedad la evolución de nuestras ideas sobre el estilo y explicaré cómo la historia de la representación en el arte se confundió progresivamente con la psicología de la percepción». GOMBRICH, Ernst, 1998, p. 8.

[273] MITCHELL, W. J. T., 2020, pp. 420-421.

[274] WARBURG, Aby, 2005, p. 198.

[275] «Ante una imagen el presente no cesa jamás de reconfigurarse […]. La imagen a menudo tiene más memoria y más porvenir que el ser que la mira». DIDI-HUBERMAN, George. *Ante el tiempo. Historia del arte anacronismo de las imágenes*. Ciudad de Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2015, p. 32.

artísticas que interfieren en la recepción óptica. El investigador subrayaba el modo en que se empleaban los datos visuales en relación no sólo con las artes sino también con las ciencias. Los Estudios visuales detectaron que el espectador era el actor más importante porque proyectaba una mirada socializada. Norman Bryson, pionero en Estudios visuales, alertó de la imprenta de la Sociología en el arte como disciplina diferencial en la comprensión de los Estudios de Cultura visual, pues a través de la visión se interceptaban una red de significados provenientes del medio social.[276] Esta sociología de lo visual era lo que planteaban Walter y Chaplin sobre la distensión entre la fisionomía de los ojos y la mirada socializada.[277] La visión socializada era aquella en la que conciliaba una construcción social que, aunque no fuese mencionada por los autores, se emparentaba con la idea de mentalidad o «imaginario social»,[278] según la terminología de Cornelius Castoriadis estudiada por Olivier Fressard en *El imaginario social o la potencia de inventar pueblos* (2006). Siguiendo en esta línea, Brea, iniciador de los Estudios de Cultura visual en España,[279] proclamaba la epistemología política de la visualidad afirmando que «todo ver es, entonces, el resultado de una construcción cultural»,[280] afirmaba también que la visualidad nunca se da en estado puro, que no había visualidad pura sino actos de ver entendidos como la evidencia de una producción de significado cultural.[281] Dicho autor traslada en sus escritos una de las cuestiones teóricas que han acaparado los debates en los Estudios Visuales –no en todos ellos–,[282] la disolución de la Historia del Arte

[276] *«Between the subject and the world is inserted the entire sum of discourses which make up visuality, that cultural construct, and make visuality different from vision, the notion of unmediated visual experience. Between retina and world is inserted a screen of signs, a screen consisting of all the multiple discourses on vision built into the social arena»* «Entre el sujeto y el mundo se inserta toda la suma de discursos que componen la visualidad, esa construcción cultural, y la diferencian de la visión, la noción de experiencia visual inmediata. Entre la retina y el mundo se interpone una pantalla de signos, una pantalla que consta de todos los múltiples discursos sobre la visión integrados en el ámbito social». Trad. de la autora. BRYSON, Norman. «The Gaze in the Expanded Field» en FOSTER, Hal. *Vision and Visuality*. Seattle, Washington: Bay View Press/Dia Foundation, 1988, pp. 91-93.

[277] «Los teóricos han explicado que el primero se refiere a un proceso físico/fisiológico en que la luz impresiona los ojos, mientras que el segundo hace referencia a un proceso social: la visualidad es la visión socializada». WALTER, John A. y CHAPLIN, Sarah, 2002, p. 41. «Una cosa es la imagen tal y como nos la presentan los objetos artísticos, y otra todo lo que entra por el ojo y puede ser interpretado por el que mira, es decir el conjunto de lo visual». GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2009, pp. 31-32.

[278] GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2008, p. 454.

[279] Véase la revista *Estudios Visuales* dirigida por José Luis Brea inaugurada en 2003.

[280] BREA, José Luis. «Los Estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad», en BREA, José Luis. *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2023, p. 9.

[281] «No hay hechos –u objetos, o fenómenos, ni siquiera medios– de visualidad puros, sino actos de ver extremadamente complejos que resultan de la cristalización y amalgama de un espeso trenzado de operadores (textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, mnemónicos, mediáticos, técnicos, burocrático, institucionales…) y un no menos espeso trenzado de intereses de representación en liza: intereses de raza, género, clase, diferencia cultural, grupos de creencias o afinidades, etcétera». BREA, José Luis, 2023, pp. 8-9.

[282] «Algunos han visto los Estudios visuales como una amenaza substancial y consecuentemente han reaccionado de forma defensiva; otros les han dado la bienvenida como un soplo de aire fresco que proporcione los mecanismos para una ruptura decisiva con las prácticas restrictivas de la Historia del Arte». RAMPLEY, Matthew. «La amenaza fantasma: ¿La Cultura visual como fin de la Historia del arte?», en BREA, José Luis, 2023, p. 39.

en virtud de «una multiplicidad dispersa de la historia de las imágenes».[283] Esta perspectiva dentro de los Estudios visuales fue una reacción hacia la Historia del Arte como oligarquía disciplinaria que se había adueñado de un lugar genérico, la imagen, que pertenecía a un campo más interdisciplinar, pluralidad que ya había sido destacada por Mitchell como característica definitoria de los Estudios de la Cultura visual en su artículo *Interdisciplinarity and Visual Culture*.[284]

Michael Baxandall y T. J. Clark reprocharon a la Historia del Arte que desechara durante mucho tiempo las circunstancias sociales que envuelven la creación artística. Baxandall en sus estudios sobre el cuatrocientos, introdujo el concepto de «ojo de la época» para explicar cómo la percepción visual y la interpretación del arte están condicionadas por el contexto cultural e histórico en el que se sitúa el espectador.[285] Aun así, Baxandall es un historiador del arte que plantea interrelaciones entre la creación artística y la experiencia cotidiana. Al igual, T. J. Clark plantea una Historia del Arte con una perspectiva sociológica y marxista en la que analiza la obra de Gustave Courbet en el contexto de los cambios sociales y políticos de la revolución de 1848 en Francia,[286] argumentando que el arte no puede entenderse aisladamente, sino en relación con las condiciones económicas, ideológicas y de clase en las que se produce y se consume. Bryson, Holly y Moxey[287] opinaban que la Historia del Arte se ha representado siempre vinculada con nociones de autonomía artística y genio creador, lo que le imposibilita el análisis de contextos sociales e ideológicos, y defendieron la necesidad de un privilegio más interdisciplinario en la Historia del Arte, considerando a la Cultura visual no como una expansión en la Historia del Arte sino como un cambio de paradigma que retara sus límites tradicionales. Moxey argumentaba que la globalización había desafiado las nociones tradicionales de la Historia del Arte. La globalización traía consigo la necesidad de atender las diferentes prácticas visuales de las culturas que podían variar según el contexto cultural y temporal. De tal manera, explicaba que la Historia del Arte había claramente definido sus fronteras a través de marcos ideológicos con la aseveración de qué debe ser estudiado, por lo que planteaba que la disciplina repensara sus propios límites y

[283] BREA, José Luis. «Estudios visuales. Nota del editor», *Estudios Visuales* 1, 2003, pp. 5-7, p. 5.
[284] MITCHELL, W. J. T. «Interdisciplinarity and Visual Culture», *The Art Bulletin* 77, nº4, 1995, pp. 540-544.
[285] BAXANDALL, Michael. *Painting and Experience in Renaissance Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style.* Oxford: Clarendon, 1972.
[286] CLARK, Timothy James. *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution. London: Thames and Hudson*, 1985.
[287] BRYSON, Norman; HOLLY, Michael Ann; y MOXEY, Keith (eds.). *Visual Culture. Images and Interpretations*. Hanover: Wesleyan/University Press of New England, 1994.

metodologías,[288] planteándose la pregunta de si tras la época de la modernidad, donde el valor estético se caracterizaba como maleable y dependiente de las circunstancias históricas, existiese un posible diálogo entre las dos sensibilidades. A estas cuestiones García Mahíques resuelve que parece evidente que el interés de los Estudios visuales se centre en la visualidad creada a partir de la crisis de la modernidad, que reclamaba a su vez una función política o social.[289] Desde otra perspectiva, Rampley proclama que no habría tal prescindencia de la Historia del Arte puesto que eran evidentes los intereses discernientes entre ambas, pues la Historia del Arte no sólo se había sentido atraída por las imágenes. Anna María Guash distingue entre los historiadores del arte que adoptan prácticas más interdisciplinares al margen del análisis de estilo, la iconografía, y otros investigadores principalmente sociólogos.[290] Los desarrollados en esta nueva línea de investigación cultural los considera sobre todo estratégicos para la construcción de un nuevo discurso enriquecedor.[291] En su ensayo *Doce reglas para una nueva academia: la nueva Historia del arte y los Estudios Audiovisuales,*[292] Guash propone una serie de directrices para renovar la Historia del Arte, integrando los Estudios Visuales y adaptándose a las dinámicas culturales contemporáneas. Es decir, se pretende transformar la Historia del Arte en una disciplina más integradora, inclusiva y adaptada al mundo contemporáneo. La autora borda temas como la interdisciplinariedad para la colaboración entre disciplinas; la inclusión de obras y prácticas artísticas no consideradas dentro del canon occidental; la atención a la cultura popular, como la cultura de masas y su impacto en la sociedad; el estudio de la recepción; el análisis de producción y circulación de imágenes; considerar la tecnología en relación a los procesos de creación y percepción de imágenes; analizar las estructuras de poder e ideologías; comprender cómo las

[288] «Dado que la Historia del arte se constituyó sobre una noción de arte que nunca ha sido capaz de demarcar las fronteras de su propia actividad disciplinaria sin la ayuda de una *agenda* ideológica, la pregunta es cómo reacciona la institución ante el desarrollo de un campo de investigación más joven, el de los Estudios Visuales, que se niegan a considerar únicamente aquellos objetos que se han designado, hasta ahora, de interés estético». MOXEY, Keith. «Estética de la Cultura visual en el momento de la globalización», en BREA, José Luis. *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2023, p. 27.

[289] «Estos estudios se proyectan como medio de conocimiento cultural en la sociedad de la comunicación de masas y en el contexto de la globalización». GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2008, p. 452.

[290] «Los estudios visuales no reemplazarán a la Historia del arte, porque, a pesar de que existen puntos claros de intersección, se dedican a campos de objetos diferentes y tienen otro tipo de intereses». RAMPLEY, Matthew, 2023, p. 46.

[291] El doble sentido estratégico de los estudios visuales es el siguiente: «como disciplina académica renovadora del campo de la historia del arte usando teorías procedentes de distintos campos de las humanidades y enfatizando el proceso de 'ver' a través de distintas épocas y periodos, y como estrategia táctico-política con un mayor impacto en el ámbito de la política cultural». GUASH, Ana María. «Los estudios visuales. Un estado de la cuestión», *Estudios Visuales* 1, 2003, pp. 8-16, p. 16.

[292] «A partir de lo que hemos denominado Doce reglas a la Nueva Academia, unas reglas basadas en la hibridación, la inclusión y la alianza más que en la filiación; una formulación que debería ser tomada más como 'un experimento de laboratorio' que como un '*dictum*' dogmático o apriorístico». GUASH, Ana María, 2023, p. 62.

imágenes y prácticas visuales participan en la construcción de identidades y realidades sociales; refiere a la sensibilidad hacia la globalización; a construir una actitud crítica hacia las metodologías de la disciplina; alude a compromiso con la contemporaneidad; y a una ética de representación en la imagen.

Para García Mahíques la distensión que a veces ofrecen los Estudios de cultura visual con respecto a la Historia del Arte podría suponer un modo de transformación de la iconología tradicional, aunque la fuerza de esta se entiende, justamente, por pertenecer a un campo disciplinar bien definido y constituido como es la Historia del Arte.[293]

Como se advertía al inicio de este apartado, la Emblemática no ha sido apenas abordada desde la perspectiva de los Estudios visuales. Rodríguez de la Flor advirtió la posibilidad de ampliar el marco de los estudios de la Emblemática bajo esta perspectiva por pura justicia de adecuación a la actualidad cultural. En su artículo «Los estudios de emblemática hispana en la perspectiva del 'giro visual' en la posmodernidad» el autor analiza la Emblemática hispana desde la perspectiva del giro visual, argumentando que esta adquiere una nueva relevancia en el contexto posmoderno saturado de imágenes, donde la importancia de lo visual es de vital importancia en la constitución de nuevas narrativas. Rodríguez de la Flor considera la Emblemática no sólo como un fenómeno histórico sino como un modelo de comunicación aplicable a la era digital. El investigador se pregunta por qué la epistemología de este fenómeno ha sido receptora de tantas disciplinas que bien han enriquecido el estudio de la cultura histórica, por qué pasa de no formar parte de un saber específico, ni siquiera eran estudios reglados, a gozar de una suerte de centralidad que conecta con campos diferentes. El autor nos invita a reflexionar sobre la vinculación al desarrollo y a la expansión de lo que en la posmodernidad se conoce como Cultura visual abocada en la línea interdisciplinar y multidisciplinar.[294] Esta red crea, entonces, una trama alrededor de la «literatura simbólica ilustrada» que le garantiza la supervivencia, reivindicada, por ejemplo, en el modelo actual de la comunicación de masas como expresión de intercambio persuasivo

[293] «Un encuentro basado en la aproximación y la identidad entre iconología y Estudios visuales puede resultar prometedor. Al menos Historia del Arte y Estudios visuales están, en un futuro, obligados a entenderse». GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2008, p. 470.

[294] «Nuestros estudios, digámoslo de forma general, están asociados al crecimiento y expansión posmoderna de lo que se ha llamado cultura visual, y, por tanto, esta nuestra aparece como una de las pocas disciplinas y saberes que pueden hoy enfrentarse con éxito a lo que es la intelección de este mundo que ha girado (*picturial turn*), de ser plenamente constituido y vertebrado por lo textual, a estar regido y determinado por lo visual, ostentando quienes estudian la constitución mixta del objeto cultural una suerte de ventaja superior sobre lo que es la percepción de campos singulares y aislados». RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. «Los estudios de la emblemática hispánica en la perspectiva del giro visual en la postmodernidad», en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael y ZURIAGA SENENT, Vicent F. (Eds.), *Imagen y Cultura* (Vol. I), Valencia: Biblioteca Valenciana, 2008, pp. 519-530, p. 522.

basado en la disposición del emblema tripartito verbo-visivo. Así mismo, identifica el saber emblemático como constituyente del proceso de construcción del nuevo modelo de conocimiento que se ha desarrollado en la llamada posmodernidad. Tras un repaso a los estudios críticos iniciales sobre la Emblemática, y los más representativos de este saber, postula que la importancia de estos viene dada por la centralidad del tema, el universo de la imagen, hoy en día en boga en el espacio académico del mundo-imagen y de los Estudios de la cultura visual. Rodríguez de la Flor concluye que el estudio de la Emblemática hispana ofrece correspondencias con el mundo visual de nuestros tiempos caracterizado por la multiplicidad de significados, y que, sin duda, la Emblemática dará paso a los *Visual Studies*.[295]

Mitchell, uno de los teóricos contemporáneos más respetados sobre Estudios visuales, presentó un ensayo en 1984 sobre la teoría de la imagen contemporánea titulado *Picture Theory*: *Essays on Verbal and Visual Representation* fragmentado en diferentes artículos. En *Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and the Repression of Language* hace alusión a la Emblemática.[296] Su exposición está inicialmente centrada en el arte abstracto como una negación de la literatura, del discurso escrito o del propio lenguaje, en favor de una expresión visual autónoma o una forma puramente pictórica. En el análisis de un fragmento del texto de Rosalind Krauss, titulado *Grids* (Cuadrículas), Mitchell advierte cierta contradicción en el mensaje de la siguiente sentencia: *«the grid announces, among other things, modern art's will to silence, its hostility to literature, to narrantive, to discourse»*.[297] El autor utiliza el ejemplo de los emblemas para poner de manifiesto su idea sobre la relación entre imagen y palabra en la que pone en vilo la hipotética separación entre ambos medios de comunicación.[298] El fenómeno alciatano le sirve para ejemplificar y poner de relevancia la constante interacción entre la visualidad y la textualidad, además de la interdependencia existente entre ambas manifestaciones.

---

[295] «Esta disciplina abre paso a una superior que la engloba y que se llama Estudios visuales (*Visual Studies*, digámoslo en inglés para infundir más respeto), hacia la que sin duda tendemos por la propia lógica de ampliación de nuestro campo, en el que es previsible que, en futuras convenciones como ésta, ya no quepa hablar en un sentido reducido de Congreso sobre Emblemática Hispana, sino que se termine por imponer la fórmula generalista de Estudios de Cultura Visual Hispánica». RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, 2008, p. 530.

[296] El artículo fue publicado inicialmente bajo el mismo título en la revista: MITCHELL, W. J. T. «Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and the Repression of Language», *Critical Inquiry* 15, Nº. 2, 1989, pp. 384-371.

[297] «La cuadrícula anuncia, entre otras cosas, la voluntad de silencio del arte moderno, su hostilidad hacia la literatura, la narrativa y el discurso». Trad. de la autora. MITCHELL, W. J. T, 1995, p. 349. La cita sobre la que reflexiona Mitchell está extraída de KRAUSS, Rosalid. *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: M.I.T. Press, 1985, p. 9.

[298] *«Emblems, along with hieroglyphs, pictograms, and symbols, are the kinds of pictures that are traditionally regarded as being most contaminated by language; an emblem, in fact, is technically a composite visual-verbal form, an allegorical image accompanied by a textual gloss».* MITCHELL, W. J. T., 1995, p. 215. «Los emblemas, junto con los jeroglíficos, los pictogramas y los símbolos, son el tipo de imágenes que tradicionalmente se consideraban como más contaminadas por el lenguaje; de hecho, un emblema es una forma compuesta visual-verbal, una imagen alegórica acompañada de una explicación textual». MITCHELL, W. J. T., 2018, p. 189.

Otra investigación vinculada a las relaciones existentes entre Emblemática y Cultura visual es la llevada a cabo por Isabel Mellén en su artículo *Aproximaciones a una teoría del emblema: la imagen y el texto a la luz de los Visual Studies*. La autora plantea el estudio del emblema como algo relevante para la actualidad poniéndolo en relación con el análisis de formas contemporáneas de comunicación visual, como la publicidad o los medios digitales. Al igual que Rodríguez de la Flor, al que tiene presente en el inicio del discurso, pone de manifiesto la vigencia del emblema como un modelo de representación simbólica que se refleja en las formas de organizar y percibir la cultura visual moderna. La Emblemática se configura como un modelo clave que constata la atracción por la imagen y la perspectiva del mundo surgida entonces, demandando cada vez, con mayor urgencia, un enfoque teórico que explique su organización y su significado. Por ello, sería lógico establecer lazos entre el fenómeno emblemático y los Estudios visuales, por ambos compartir el nexo común de la imagen. Como Mellén afirma, el artículo fundamenta estas hipótesis en uno de los teóricos más representativos de esta tendencia epistemológica, W. J. T. Mitchell. Para ello, comenzará planteándose qué es una imagen desde los fundamentos del investigador explicando, a través de un diagrama o genealogía de la imagen extraída del estudio[299] de Mitchell, los diferentes tipos de imágenes que el autor propone de manifiesto en sus investigaciones, planteando, así, el desmembramiento del concepto de imagen. Los jeroglíficos son para el autor imágenes que hablan, *«speaking pictures»* que rompen las barreras entre imagen y lenguaje. La autora compara un emblema con un jeroglífico con su significado lingüístico y conceptual, ya que los emblemistas manifestaron siempre su gran interés por equilibrar las relaciones significantes de sendos elementos, idea sustancial para refundar el estudio emblemático desde la Cultura visual. El artículo hace también referencia al medio, tanto el tangible como el que entendemos como predispuesto para que la cultura haga posible la manifestación de la imagen, a saber, tradiciones, habilidades, etcétera. La expresión *image/text* es utilizada por Mitchell cuando hay ruptura entre los dos medios, sin embargo, *imagetext* es todo lo contrario, por lo que iría más en consonancia, según Mellén, con la Emblemática debido a la simbiosis y al equilibrio entre ambos,[300] armonía que defiende Mitchell en el texto fundacional de sus pensamientos, motivo por el cual los Estudios culturales sentarían una base para las

[299] MITCHELL, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology. Chicago/London*. University of Chicago, 1986, p. 10.

[300] «Los emblemas, al tratarse de jeroglíficos, se encuentran cercanos a esta misma concepción ya que, como hemos argumentado anteriormente, se trata de una simbiosis equilibrada entre lenguaje e imagen gráfica». MELLÉN, Isabel. «Aproximaciones a una teoría del emblema: la imagen y el texto a la luz de los *Visual Studies*», en BALLESTER MORELL, Blanca; BERNAT VISTARINI, Antonio y CULL, John T. *Encrucijada de las palabras y la imagen simbólicas. Estudios de emblemática*. Barcelona: J. J. de Olañeta Editor/Sociedad Española de Emblemática, 2017, pp. 467-480, p. 476.

perspectivas de la Emblemática según las relaciones de concordia establecidas entre texto e imagen[301] y que, además, han estado siempre vigentes en los debates del autor.

A continuación, expondremos los estudios críticos sobre Emblemática en relación con la música.

La historiadora del Arte H. M. E. de Jong publicó tempranamente, en 1969, un libro sobre la obra alquímica *Atalanta fugiens* (1618) del médico rosacruz Michael Maier, titulado: *Michael Maier's 'Atalanta Fugiens': Sources of an Alchemical Book of Emblems* centrándose en el estudio de las fuentes literarias que sirvieron de resorte a Maier. A pesar de contener el carácter propio de la Emblemática musical, con su corpus cuatripartito (*motto*, *pictura* –grabado en cobre–, epigrama y texto musical), la autora al final de la crítica reconoce que la investigación propiamente musical debiera estar en manos de un experto en materia.[302] El siguiente estudio sobre este tratado alquímico, *La fuga de Atalanta de Michael Maier*, quien debe su traducción del latín a Pilar Pedraza, tanto del título como de los epigramas, fue presentado por el pionero en temas relativos a la Emblemática en el contexto hispánico, ya mencionado en apartados anteriores de esta tesis, Santiago Sebastián quien reconoció de inmediato el valor y la complementación que tenía la música como instauradora de significados en el género emblemático, pudiendo, así, abordarlos en un capítulo específico en el libro titulado «Estudio musical», llevado a cabo por José María Sáez Almeida. Existe, además, una investigación publicada por el musicólogo F. H. Sawyer en 1961 titulada *The music in Atalanta Fugiens*.[303] El volumen *Atalanta fugiens*, impreso en los albores de la Guerra de los Treinta Años, en una de las casas más reconocidas en materia editorial, la de JohannTheodor de Bry, en Oppenheim, Alemania, era un libro hermético sobre la alquimia, resurgida en manos del humanismo renacentista. El despertar de la «filosofía oculta» volvió a suscitar el interés de diversos autores sobre los estudios en la ciencia hermética en busca del *lapis philosophorum* o la piedra filosofal. Maier emplearía la persuasión retórica de la Emblemática a través de la figura de la alegoría, habitualmente recurrida entre los escritores filósofos herméticos, basándose en la literatura clásica de la mitología, en este caso el mito de Atalanta narrado por Ovidio en su *Metamorfosis*. El objetivo era describir la unión de los metales, del azufre y el

[301] «Si la propia representación de la emblemática nos enlaza con el modo de pensar de una época, estaremos obligados a atender no solo a su contenido, sino también a su forma como herramienta explicativa. Así, la inserción de la emblemática en una encrucijada de medios, donde lenguaje, imagen plástica, imagen perceptual, jeroglífico e imagen mental se entrecruzan de forma indisoluble, nos informa de la mentalidad conceptista de una época […]». MELLÉN, Isabel, 2017, p. 478.

[302] «Una investigación del simbolismo oculto de las fugas de Maier, probablemente se encuentre más en el campo del musicólogo». DE JONG (1969), citado en SEBASTIÁN, Santiago, 1989, p. 7.

[303] SAWYER, Frederick H. «The music in 'Atalanta fugiens'», en READ, John. *Prelude to chemistry: an outline of alchemy, its literature and relationships*. New York: The Macmillan Company, 1937, pp. 281-289.

mercurio, el Rey y la Reina, una especie de casamiento impregnado de una intensa sensibilidad erótica que llevaría al nacimiento del oro filosófico, *Aurum*, llamado Sol por los alquimistas. El pensamiento alquímico siempre había tenido presente la música. Al inicio de la obra, Maier deja constancia de su interés por la música, de tal manera, elige la forma canónica y fuga las voces sobre bajo continuo, una práctica musical barroca, en la que el total de tres tesituras vocales se corresponderían, con probabilidad, a los tres principios de la alquimia o a los tres personajes principales. El complejo mundo intelectual de Maier se basaba en parte en las teorías musicales del también rosacruz Robert Fludd[304] fundamentadas en el macrocosmos, asociadas a la cosmología y al orden del universo, y sus correspondencias interválicas basadas en las teorías platónicas y boecianas sobre la división tripartita de la música, y, por ende, su asociación a la Tetrasomia, antigua teoría griega sobre los Cuatro Elementos. Así, Sebastián pone en contexto con la obra, con muchos datos más, el pensamiento musical de la época reflejando diversos tratados que circundaron el saber alquimista-musical. Sebastián no abandona en ningún momento la idea de mostrar a la música como una protagonista más en este libro de emblemas, y la comprende como en un sentido interrelacional, junto con el lenguaje o la imagen que consigue trasmitir enseñanzas alquímicas espirituales.

La edición de Joscelyn Godwin de *Atalanta fugiens*[305] ahonda en el aspecto musical proporcionando, además, la interpretación de las fugas por Ensemble Plus Ultra, bajo la dirección de Michael Noone. Una actual propuesta es *Furnace and Fugue*, una edición digital multimedia, interactiva y de *open acces* coordinada por Tara Nummedal y Dona Bilak donde se ha reunido un equipo interdisciplinar compuesto por especialistas en diversos campos del saber. Contiene acceso a los grabados en alta resolución, se puede reproducir la música incluso aislando cada voz, así la plataforma está provista de ocho extensos ensayos interactivos con carácter multidisciplinar. Por tanto, se puede apreciar un intento de acercar la Emblemática musical a la realidad digital actual, en un juego entre tradición y actualidad.

El ejercicio de investigación presentado por Fernando Rodríguez de la Flor: *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, hace mención, en su apartado dedicado a los *Teatros de la memoria artificial*, a la particular estructura del canon enigmático o enigma musical que surge de la moda emblemática. El autor alude a ellos como estructuras mnemotécnicas, como «máquinas semiológicas» compuestas de lemas inventados o extraídos de citas bíblicas donde

[304] Sobre Fludd y la música véase: ROBLEDO ESTAIRE, Luis. *Robert Fludd. Escritos sobre música*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2022.
[305] Se ha consultado la edición en castellano: GODWIN, Joscelyn. *Atalanta fugiens*. Girona: Atalanta, 2007.

la música es una «alternativa al lenguaje» en un mismo espacio representativo. De la Flor distingue en la obra del tratadista Pedro Cerone, *El melopeo y maestro* (1613), un ejemplo sustancial de esta tipología emblemática propia de la literatura musical del siglo XVII. También, expone como ejemplo los *Cánones enigmáticos* de Juan de Vado asemejándolos a los propios de la obra exotérica *Atalanta fugiens*.

El estudio de los cánones dedicados a Carlos II corresponde a Luis Robledo Estaire. En un primer acercamiento fueron presentados de forma más abreviada[306] para más tarde realizar una edición crítica completa de la obra.[307] Los emblemas musicales de Juan de Vado conservados en el Archivo del Palacio Real de Madrid, más los autógrafos que descansan en la Biblioteca Nacional de España (Madrid), fueron entregados, como Robledo Estaire indica, entre 1677 y 1679 para ser empleados en la capilla real donde Del Vado era maestro de capilla. El autor realiza un breve recorrido biográfico del músico para luego adentrarse en cada uno de los emblemas, ofreciendo una edición musical al final del libro precedida de unos criterios de edición.[308] A su vez, existe un estudio de máster[309] que hace un recorrido sustancial por los enigmas musicales de Juan de Vado analizando cada uno de ellos y relacionándolos con la realidad emblemática coetánea, así como contextualizando el discurso bajo el reinado de la casa dinástica de los Austrias. Al final de la maestría se incorpora un listado MIDI para la escucha de la música de cada emblema.

Años antes, Robledo Estaire presentaba un artículo en relación, en palabras del autor, a las «representaciones de motivos musicales en los libros de emblemas».[310] En este argumenta que la introducción de elementos musicales en los emblemas subraya la determinación de la música en el contexto intelectual de la época, bien pudiendo denotar un contexto ético-político que reflejaba los valores de la sociedad. De tal manera, el artículo

---

306 La relación concreta a esta obra se encuentra definida en el listado proporcionado por el grupo de Iconografía Musical de UCM en la entrada 103: «Luis ROBLEDO. 'Los cánones enigmáticos de Juan del Vado (¿Madrid?, ca.1625- Madrid, 1691). Noticias sobre su vida', *Revista de Musicología*, iii, 1-2 (1980), pp. 129-196. [Una versión resumida fue publicada en la revista *Poesía*, 9 (1980), p. 91-104; el mismo texto de *Poesía* fue reproducido en *Musica Antiqua,* 4 (octubre 1986), p. 3-9]». > https://www.imagenesmusica.es/iconografia-musical-relacionada-con-espana/<

307 ROBLEDO ESTAIRE, Luis. *Los emblemas musicales de Juan de Vado*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2009.

308 «Todos los emblemas de Juan de Vado son cánones circulares o infinitos, o, como dice él mismo, 'con laço de peremne movimiento'. […] Aunque están dentro de la tradición de los 'enigmas', lo cierto es que, para los seis primeros, Juan del Vado lo da todo hecho en las soluciones finales de los dos manuscritos: número de casos, clave, compás, entrada de cada voz, alteraciones, etc.». ROBLEDO, ESTAIRE, Luis, 2009, p. 43.

309 PADILLA MEDINA, Karen Arantza. «La emblemática musical y su recepción en el misal de Juan de Vado». Maestría en Investigaciones humanísticas y educativas. Universidad Autónoma de Zacatecas «Francisco García Salinas». Dirigida por María del Carmen Fernández Galán Montemayor y codirigida por Salvador Alejandro Lira Saucedo, Zacatecas, Zac, 2021.

310 ROBLEDO ESTAIRE, Luis. «El clamor silencioso: la imagen de la música en la literatura emblemática española», *Edad de Oro*, 2003, XXII, pp. 373-423, p. 373.

aborda las diferentes convergencias entre la música y el género emblemático, teniendo en cuenta diversas premisas: no sólo el papel de esta según el estamento social y sus prácticas musicales, también su vinculación con el plano político, así como la dimensión físico-acústica de la música. Para ello, Robledo Estaire hace un recorrido por abundantes fuentes emblemáticas españolas que considera vitales para comprender la transcendencia de estas cuestiones, analizando la emblemática de autoridades como Juan de Horozco y Covarrubias, Juan de Borja, Sebastián de Covarrubias, Juan de Solórzano Pereira, Diego Saavedra y Fajardo, Paolo Giovio, Diego López, Juan Francisco Villava, Juan Baños de Velasco y Acevedo, Francisco de Zárraga, Hernando de Soto, Juan de Rojas y Ausa, Lorenzo Ortiz, etcétera.

En *El cuerpo y la cruz como instrumentos musicales: iconografía y literatura a la sombra de San Agustín*[311], Robledo Estaire hace un estudio sobre un cuadro anónimo mexicano del siglo XVII, previamente advertido por Santiago Sebastián, donde se muestra a Cristo niño como tañedor de una cruz transformada en instrumento musical. El autor hace un riguroso repaso a las fuentes teológicas determinantes para comprender el paralelismo entre la cruz y el cuerpo de Cristo, entre ellos los Salmos de san Agustín y la identificación morfológica diferencial que se hace entre la cítara y el salterio. El autor asemeja la figura infantil de Jesús niño con la recurrencia en la Emblemática de la representación del Amor Divino en la colección de emblemas glosados *Amoris divini et humani anthipatia* (Amberes, 1629). Robledo Estaire dedica el apartado final del artículo al microcosmos de Juan de Borja identificando las enseñanzas de san Agustín en los emblemas del jesuita, analizando «*Interna suavissima*», «*Non impedire*» y «*Vita et harmonia ex contrariis*». Estas relaciones entre el orden del mundo y la música vuelven a interesar a Robledo Estaire en su artículo *Gemido del aire, nostalgia del centro: música, silencio y cosmos en la emblemática española de los Siglos de Oro* en el que explora las conexiones entre el silencio, la música y la cosmología en la España del Siglo de Oro.[312] El sonido y el silencio se presenta como binomio o metáfora de la armonía del cosmos en analogía a la filosófica y a la espiritual, un centro perdido que proclama la unidad celestial. En su aportación a los volúmenes de *Historia de la música en España e Hispanoamérica*,[313] titulada

311 ROBLEDO ESTAIRE, Luis. «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.

312 ROBLEDO ESTAIRE, Luis. «Gemido del aire, nostalgia del centro: música, silencio y cosmos en la emblemática española de los Siglos de Oro», en LÓPEZ POZA, Sagrario. *Florilegio de estudios de Emblemática.* Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies. A Coruña: Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2004, pp. 567-578.

313 ROBLEDO ESTAIRE, Luis. «Pensamiento musical y teoría de la música», en TORRENT, Álvaro. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Volumen 3. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 556-562.

Pensamiento musical y teoría de la música, uno de los apartados lo dedica a *La música en la filosofía moral. La emblemática*. El autor pone de manifiesto cómo la música es una herramienta educativa y moral, y analiza cómo esta aparece en diferentes dimensiones en la Emblemática, desde un contenido religioso-moral, político-moral o en referencia al componente físico-acústico.

Con *Emblemas cantados en la España del Barroco*,[314] Robledo Estaire hace alusión a una literatura que comporta un carácter emblemático que se adaptaba al arte del sonido. De tal manera, analiza el encuentro entre la música y la literatura emblemática durante el Barroco español focalizándose en ejemplificar cómo los emblemas fueron cantados en la época sin perder su propensión pedagógica moral, o también entendidos como meros divertimentos. El estudio refleja la armoniosa relación entre la literatura y la música. Un artículo con similares características es «Mariposa de sus rayos: un emblema amoroso en la cantada de José de Orejón y Aparicio»[315] de Carolina Sacristán Ramírez donde la autora analiza el emblema de la mariposa célebre en Época Moderna desde la cantata *Mariposa de sus rayos* de José de Orejón, recuperando el mito griego que da paso al emblema.

Existen otros estudios académicos cuya temática no está referida directamente a la Emblemática, pero sí encierran en ellos la atención a la tipología de enigmas musicales.

El volumen 74 de la colección «Monumentos de la Música Española» del Consejo Superior de Investigaciones Científicas está dedicado a la obra *El melopeo y maestro* de Pedro Cerone (1613), a cargo de Antonio Ezquerro Esteban. Presentado en 2018, es un estudio crítico imprescindible para aquel que quiera adentrarse en el saber de la teoría y práctica del arte del sonido en época renacentista y barroca. A través de una rigurosa investigación, presentada en dos volúmenes, un estudio de la obra y una edición facsímil de esta, el autor señala la relevancia y el interés que suscitó coetáneamente el tratado de Cerone, además de su buen recibimiento como obra de referencia en la pedagogía musical posterior. Ezquerro Esteban mece el estudio de la obra del bergamasco bajo la perspectiva del contexto sociocultural del que fuere músico en las capillas de Felipe II y Felipe III. Desde esta pesquisa, el autor, llegados al libro XXII dedicado a unos enigmas musicales algunos de propia autoría, otros de diversos autores especialmente franco-flamencos –como afirma Ezquerro–, refiere

[314] ROBLEDO ESTAIRE, Luis. «Emblemas cantados en la España Barroca», en CHAPARRO GÓMEZ, César; GARCÍA, José Julio y UREÑA, Jesús (Eds.). *La construcción de la imagen simbólica en Europa y América*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2008, pp. 375-394.
[315] SACRISTÁN RAMÍREZ, Carolina. «Mariposa de sus rayos: un emblema amoroso en la cantada de José de Orejón y Aparicio», *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, núm. 16, 2024, pp. 49-64.

a la procedencia emblemática[316] de estos, así como pone de manifiesto el gran despliegue del aparato visual en la tratadística de esta época, señalando posteriores autores de relevante contribución como el carmelita alemán F. Paschasius con su tratado en *Poesis artificiosa*, así como la obra del polímata madrileño Juan de Caramuel Lobkowitz o la del jesuita alemán Athanasius Kircher.[317]

Existen otros estudios alrededor de la figura de Cerone y sus cánones enigmáticos, aunque no se adentran en el fenómeno emblemático.[318]

Ezquerro Esteban con su colaboración en *Celebraciones y sonoridades en las catedrales novohispanas*, en su capítulo titulado *Lo atractivo del idioma*..., analiza cómo el empleo de recursos gráficos, el color y otros elementos visuales en la notación musical entre los siglos XV y XVIII, interfieren en la interpretación musical. El autor reflexiona sobre la capacidad de la música para generar significados, a través de otras semánticas, mediante el simbolismo

[316]«La exposición de los cánones enigmáticos que hace Don Pedro Zerone responde generalmente a un mismo esquema, generalmente moralizante, de acuerdo con la doctrina católica: se numera y da el título indicativo del cánon; se ofrece un 'letrero' (un lema o adagio), que esconde, a manera de pista o clave, el significado a descifrar del enigma -casi siempre de moraleja o lectura religiosa-; dicho letrero, viene generalmente en latín –lo que sin duda pudiera haber contribuido y contribuye aún hoy a su oscuridad para los no iniciados en dicha lengua–; a menudo, se incorpora un dibujo alusivo o ideograma, relacionado con el tema o naturaleza del cánon, lo que conforma al final del libro una estupenda y peculiar colección de grabados xilografiados que reproducen cruces, escaleras, soles, caduceos con serpientes, elefantes, dados, balanzas, etc., en la línea de los célebres emblemas renacentistas, de los que el modelo de A. Alciato fue sin duda el más extendido, particularmente a partir de la amplísima difusión de sus Emblemas». EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, 2007, p. 145.

[317] «*Poesis artificiosa: cum sibi praefixa perfacili manuductione ad Parnassum, tam veterum, quam recentiorum poetarum authoritate studiose elaborata».* Herbipoli: Zinck, 1668.

[318] Véase, por ejemplo, los estudios: STEVENSON, Robert. «Review of facs. of *El melopeo y maestro*», *Journal of the American Musicological Society*, XXI, 1971, pp. 477-85. STEVENSON, Robert. «Pedro Cerone (1566-1625): Impostor or defender of the faith», *Inter-American Music Review*, 16 (1), 1997, pp. 1-27. ARIAS, Enrique Albert. «Cerone and his enigmas», *Anuario Musical: revista de musicología del CSIC*, Nº. 44, 1989, pp. 85-114. FERNÁNDEZ CALVO, Diana y MOSCA, Julián. «Pietro Cerone: el melopeo y maestro 'Tractado de la música teórica y práctica', libro 22. Los enigmas musicales», *Revista del Instituto de investigación musicológica 'Carlos Vega'*, Año XXIV, Nº. 24, 2010, pp. 319-371.

musical,[319] y vuelve a hacer referencia a la Emblemática y a los cánones enigmáticos de Pedro Cerone destacando, también, el canon de Ramos de Pareja y los de Juan de Vado.[320]

En el ámbito internacional destaca la contribución de Laurence Wuidar en un libro dedicado a los cánones enigmáticos y los jeroglíficos musicales en la Italia del siglo XVII.[321] La autora hace un estudio exhaustivo que investiga la intersección entre la música y la filosofía hermética.[322] Para ello divide el estudio en tres capítulos. El primero, titulado *Les canons du monde*, explora la particularidad del canon como emblema del universo celestial y terrestre asemejado al orden del mundo y su narrativa constante circular, ejemplificado en autores de referencia como fueron Zacconi, Micheli y Valentini. El segundo capítulo *Les canons et sceaux sacrés* aborda las invocaciones canónicas a los mediadores celestes (*Ora pro nobis* y *Sancta Maria*), también el enigma en el corazón de san Pedro y toda la oleada surgida alrededor de esta práctica musical en la sede postridentina. El último capítulo reservado para el hermetismo y la hermenéutica musical dedica sus páginas a autoridades en enigmas musicales como fueron Pier Francesco Valentini Romano; el esoterismo musical y su exégesis alrededor

319 «En cuanto a los simbolismos musicales (emanados del viejo concepto platónico del *ethos*, es decir, de la música entendida como lenguaje de las pasiones del alma), estos eran bien conocidos y manejados con asiduidad por los compositores y maestros de capilla de ámbito hispánico, desde antiguo. Fuera del elemento musical y previo a él, la influyente obra emblemática del jurisconsulto y humanista italiano Andrea Alciato (1492-1550), así como muchas otras referidas a empresas morales y políticas –que incorporaban el elemento simbólico como elemento conductor de sus discursos–, fue conocida desde muy pronto en territorio peninsular, y muy concretamente en el contexto intelectual eclesiástico que pretendía sustituir la fábula pagana por la seguridad moral de la alegoría cristiana, retrotrayéndose a los jeroglíficos egipcios, la cábala hebraica, la mitología grecolatina y la exégesis bíblica derivada de la tradición judeocristiana, con vistas a difundir un nuevo mensaje de cultura religiosa y hagiográfica, católico, apostólico y romano (Alciato, 1531). Los enigmas musicales contarían también, de ese modo, con ejemplos hispánicos, al menos desde Bartolomé Ramos de Pareja, extendiéndose más tarde a casos tan destacados como los de Pedro Cerone o Juan del Vado». EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. «Lo atractivo del idioma el color y lo visual como apoyo enfático para una mejor interpretación musical», en KRUTITSKAYA, Anastasia y CALDERÓN ALCÁNTARA, Edgar Alejandro (coord.). *Celebraciones y sonoridades en las catedrales novohispanas*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, pp. 166-207, p. 175.

320 «Este libro (edición definitiva, en español, francés, italiano y latín en 1549; puede verse una edición contemporánea, traducida como *Emblemas*, 1975), que se difundió en numerosas ediciones, recogía diversos 'emblemas', formados por un lema o mote, una imagen gráfica de carácter alegórico o 'pictura' y un epigrama que servía como glosa y comentario, en un modelo que seguirían más tarde los citados enigmas musicales de Pedro Cerone o Juan del Vado». EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, 2017, p. 175, nota 4.

321 WUIDAR, Laurence. *Canons énigmes et hiéroglyphes musicaux dans l'Italie du 17 siècle*. Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2008.

322 *«L'herméneutique développée par les compositeurs eux-mêmes, élément aussi précieux que rare, déclare explicitement l'appartenance du canon énigme au monde de l'occulte, de sa dimension hiéroglypphique au pouvoir sacré qu'il renferme. Le canon est à la fois le réceptacle d'idées, d'idéologies et de symboles, et le lieu musical où les compositeurs se font théologiens et exégètes. La science musicale du contrepoint et la fascination des combinatoires infinies se conjuguent en des formes d'art total où dialoguent texte, musique et image»* «La hermenéutica desarrollada por los propios compositores, elemento tan precioso como raro, declara explícitamente la pertenencia del canon enigma al mundo de lo oculto, desde su dimensión jeroglífica hasta el poder sagrado que contiene. El canon es a la vez el receptáculo de ideas, ideologías y símbolos, y el lugar musical donde los compositores se convierten en teólogos y exégetas. La ciencia musical del contrapunto y la fascinación de la combinatoria infinita se combinan en formas de arte total donde interactúan texto, música e imagen». Trad. de la autora. WUIDAR, Laurence, 2008, p. 14.

de la figura de Romano Micheli presentando algunos cánones marianos; y los jeroglíficos musicales junto a «enigmas pictórico-musicales-literarios» –tal y como los denomina Wuidar– de Lodovico Zacconi. Para la autora todas estas consideraciones son testimonios excepcionales para entender el periodo barroco. Las relaciones entre música, texto e imagen, ejemplificadas en los cánones musicales son una fuente de interpretaciones tanto para comprender la naturaleza como las significaciones de esta forma musical, relacionados, a la vez, con el esoterismo de la música. Wuidar pone de relieve una nueva Edad de Oro para el canon en el siglo XVII, con el apogeo del artificio visual junto al triunfo de la monodia acompañada o *prima pratica*. Para la autora, el canon es un recurso simbólico, pero a la vez misterioso para llegar a Dios, como ocurría con los *Arcana dei* de Micheli, su infinita combinatoria y su especulación entre música y matemática le confieren también un carácter científico.

La autora vuelve a trabajar el componente emblemático en la música en su artículo *Princely Iconography and Musical Power in Renaissance Emblems.*[323] El objetivo del trabajo es elaborar un contexto cultural y teórico alrededor de la estructura del gobierno principesco o monárquico y sus ideales directamente relacionados con la literatura emblemática. El recorrido comienza con la empresa del silencio de Isabela del Este representada en el palacio ducal de Mantua vinculada con la virtud de la paciencia y la prudencia. El artículo estudia las analogías entre el poder de la música y el buen gobierno, idea reinterpretada en el Renacimiento y como tópico durante el siglo XVII.

Otro artículo donde explora el mundo emblemático en relación con la música es *De l'emblème au canon: étude iconographique et essai herméneutique de Kircher à Bach,* en el que Wuidar hace un estudio de algunas partituras que se asocian con imágenes religiosas abarcando desde el siglo XVI en Alemania hasta el siglo XVI en la Italia católica, como, por ejemplo, *Crux Christi – Quator evangelistae* de Adam Gumpelzhaimer y *Gaude Virgo* de Pier Francesco Valentini.[324]

Otro estudio muy significativo es el presentado por Katelijne Schiltz. El libro *Music and Riddle Culture in the Renaissance*[325] analiza los cruces culturales entre la música y la tradición

[323] WUIDAR, Laurence. «Princely Iconography and Musical Power in Renaissance Emblems», *Music in Art*, vol. 37, Nº. 1/2, 2012, pp. 35-44.
[324] WUIDAR, Laurence. «De l'emblème au canon: étude iconographique et essai herméneutique de Kircher à Bach», en DEKONINCK, Ralph y GUIDERDONI-BRUSLÉ, Agnès (eds.). *Emblemata sacra. Rhétorique et herméneutique du discours sacré dans la littérature en images.* Imago Figurata. Studies. Vol. 7. Bélgica: Brepols, 2007, pp. 441-454.
[325] Para este estudio doctoral se ha manejado la edición de 2017: SCHILTZ, Katelijne*,* 2017.

del enigma en la Europa del Renacimiento. Como la autora muestra, en una sociedad donde los acertijos formaban parte del divertimento, a la vez que fueron una herramienta de persuasión didáctica, la música desempeñó una gran labor en ese contexto con la construcción de enigmas, no sólo a través de cánones sino también con la ocultación de mensajes cifrados en la notación musical. No obstante, el *canon aenigma* se confiere como una de las principales manifestaciones de la impronta enigmática en el Renacimiento que requería de un conocimiento muy excelente del contrapunto. El libro de Schiltz se organiza en diversos capítulos. El primero de ellos trata los fundamentos de la cultura del enigma desde la Antigüedad hasta el Renacimiento, abordando el discurso sobre la oscuridad y su retórica, así como estableciendo correspondencias entre los acertijos textuales y los musicales. El segundo capítulo trata sobre la invención de acertijos musicales durante el Renacimiento. Schiltz analiza cómo se cifraba la notación enigmática y los códigos visuales escondidos en las partituras como práctica habitual en dicha época, procurando una suerte de juegos del ingenio, basados en las técnicas compositivas imperantes entonces, imprescindibles para poder interpretar correctamente la pieza en cuestión. El tercer episodio de este estudio trata la recepción de los enigmas en la teoría musical recopilando los fundamentos de las principales autoridades en el tema, desde Hermann Flinck, Pedro Cerone o Lodovico Zacconi, entre otros más. En el apartado cuarto, y último del volumen, se reflexiona sobre los acertijos visualizados dividiendo el estudio según perceptivas de organización del discurso musical, con la figura geométrica del círculo presente en, por ejemplo, *Ecce quam bonum* de Ulrich Brätel, *Tout par compas suy composé* de Baude Cordier o el anónimo que da imagen a la portada *Miraris mundum*; el símbolo religioso de la cruz, con *Crux Christi – Quator evangelistae* de Adam Gumpelzhaimer, *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* de Thomas Morley, etc.; la música y la naturaleza, desde su perspectiva lunar, la cual pone de ejemplo en el *Enigma de la escalera* de Cerone; y, se tratan, también, los *rebus* y la criptografía musical. El libro cierra con una conclusión acerca de la recepción y el legado de esta práctica musical, junto a dos apéndices, unos sobre la notación mensural; y, el último, con un catálogo de inscripciones canónicas enigmáticas. En resumen, Schiltz propone un estudio en loor de la Historia cultural donde se muestra cómo la complejidad intelectual del pensamiento renacentista se refleja en el ámbito musical.

Por otra parte, quien presenta esta tesis doctoral publicó ciertos estudios sobre el tema en cuestión, la Emblemática en relación con el arte del sonido, que no serán tratados aquí sino más bien de manera representativa se enunciarán, para ser abarcados algunos luego

como estudios de la visualidad de la Música en el último capítulo de la tesis o en el primer capítulo de esta.

El emblema musical de la vanitas en el tratado instrumental de Luis Venegas de Henestrosa (1557) trata la visualidad de la música desde el género de la *vanitas* en un emblema musical que aparece en los folios iniciales de uno de los tratados instrumentales más importantes del siglo XVI en España.[326] El estudio propone un criterio taxonómico para la Emblemática relativa al arte del sonido dividiéndolo en dos tipologías, además de aportar una perspectiva interdisciplinar en el estudio del emblema. Dicha diversificación multidisciplinar aparece registrada en una publicación colectiva donde se amplía el estudio de este emblema tratado desde el registro literario de los versos dantescos de *Comedia*, estableciendo una relación de proximidad entre los mismos y la persuasión retórica de Emblemática, aliada en el despliegue del principio prudencia-moralidad velada en los versos del poeta.[327] Otro trabajo propio abarca un caso de prospectiva formal emblemática. En *El emblema musical del rey David dedicado a María Ana de Baviera: música, devoción y política en la corte de Witelsbach*, presentado en el primer capítulo de la tesis, se hace un estudio del grabado de Johan Sadeler, dedicado a la futura esposa de Fernando II de Habsburgo, María Ana de Baviera, reconociéndolo en su contenido formal como estructura o sustrato emblemáticos. Otra construcción emblemática de estas características se intuye y expone en *El frontispicio de Mvsvrgia universalis de Athanasius Kircher*,[328] profundizando en la ampliación de su investigación en *El programa hermético de Mvsvrgia universalis de Athanasius Kircher*.[329]

A pesar de hacer uso del método de análisis e interpretación de la imagen de origen panofskiano y su reformulación por parte de García Mahíques, adaptado al ámbito musical, esta tesis no pretende hacer un repaso por las infinitas referencias bibliográficas en relación

[326] SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel, 2021b. El artículo aparece como referencia bibliográfica precisa, junto a los estudios de Higinio Anglés y José Subira, y Julián Martín Abad, en el catálogo de datos de la Biblioteca Nacional de España en la entrada *Libro de cifra nueua para tecla, harpa, y vihuela: en el qual se enseña breuemente cantar canto llano, y canto de organo, y algunos auisos para contrapunto/compuesto por Luys Venegas de Henestrosa, dirigido al illustrissimo señor don Diego Tauera, obispo de Iaen*; así como aparece en la descripción y notas del catálogo de la Biblioteca Digital Hispánica en la voz: *Libro de cifra nueua*…, junto a sendos autores mencionados.

[327] SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel. «El emblema musical de Luis Venegas de Henestrosa en paralelo al Infierno de Dante», en MOCHOLÍ MARTÍNEZ, María Elvira Y GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (eds.). *Imágenes: encrucijadas interdisciplinares*, Valencia: Universitat de València, 2023a, pp. 419-426.

[328] SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel. «El frontispicio de *Mvsvrgia universalis* de Athanasius Kircher», en RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada y CALVO, Eva (eds.). *El arte de la persuasión: La fabricación mítica de la realeza*. España: Universidad de Murcia, 2022a, pp. 313-324.

[329] SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel. «El programa hermético de *Mvsvrgia universalis* de Athanasius Kircher», en SOUSA, Ana Cristina; GARCÍA ARRANZ, José Julio; LÓPEZ CALDERÓN, Carme y PEREIRA SANTOS, Carme (coords.). *Ignoranti Quem Portum Petat, Nullus Suus Ventus Est: novos caminhos e desafios dos estudos icónico--textuais / nuevos caminos y desafíos en los estudios icónico-textuales*. Porto: Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória. CITCEM, 2023d.

con la iconografía musical que tratan su praxis en concretos casos de estudio o monografías, pues este estudio doctoral no es completamente un estudio de iconografía musical, aun así, se ha hecho una breve aproximación en el apartado anterior.

El enfoque que se pretende dar en esta tesis es desde el emprendimiento de unos nuevos estudios, Estudios de la visualidad de la Música, que, por causas justificadas en el apartado metodológico, delimiten su objeto de estudio y su definición proporcionando un marco epistemológico alineado con la Historia del Arte, y así aplicando su metodología para otorgarle un carácter disciplinal. No obstante, destacaremos los principales centros nacionales e internacionales donde se desarrolla la investigación de la iconografía musical y que se tienen en cuenta para el estudio de las interrelaciones entre la música y la manifestación artística. Estos son, a nivel nacional, el grupo complutense (UCM) encabezado por Cristina Bordas; el grupo de Iconografía Musical a Catalunya de la Universitat Autònoma de Barcelona (IcMuC); el Grupo de Iconografía Musical Española de AEDOM (Asociación Española de Documentación Musical); la Sociedad española de Musicología (SEdeM). A nivel internacional destaca: Study Group Musical Iconography (IMS), con la revista *Imago Musicae*; el Research Center for Music Iconography (RCMI) con la revista *Music in Art*; Study Group on Iconography of the Performing Arts (ICTM); Repertoire International d'Iconographie Musicale (RIdIM); International Council for Traditions of Music and Dance (ICTM).

Sin detenernos en investigaciones fundacionales ya tratadas precedentemente,[330] se repasarán algunos trabajos que recogen los nuevos enfoques de la disciplina, así como otros de especial relevancia para la materia. En el ámbito nacional en materia de recopilación bibliográfica española se señalan los trabajos de Cristina Bordas, en colaboración con Juan José Rey y Alfonso de Vicente.[331] De la misma autora, destacan estudios actuales sobre la

[330] Brevemente, algunos de ellos son: MAYER BROWN, Howard y LASCELLE, Joan, 1971; BROOK, Barry S. «RIdIM: A new international venture in music iconography», *Notes*, vol. 28, Nº. 4, 1972, pp. 652-663; RAVIZZA, Victor «Zu einem internationalen Repertorium der Musikikonographie», *Acta musicologica* XLIV, 1972, pp. 101-108. WINTERNITZ, Emanuel. «The Iconology of Music. Potentials and Pitfalls», en BROOK, Barry S.; DOWNES, Edward O. D. y VAN SOLKEMA, Sherman (eds.). *Perspectives in Musicology*. New York: W. W. Norton and Company INC, 1972; BROOK, Barry S.; y LEPPERT, Richard. «RCMI/CUNY: The Research Center for Musical Iconography of the City University of New York», *College music symposium* XIII, 1973, pp. 103-113; BROOK, Barry S. y GOLOS, Jerzy. «Research in musical iconography», *AMS newsletter*, vol. 4, Nº. 2, 1974; MAYER BROWN, Howard. «What is RIdIM?», *Early music* II/1, 1974, pp. 51-53; MC. KINNON, James. «Musical Iconography: a definition», *RIdIM Newsletter*, vol. 2, núm. 2, 1977, pp. 15-17.

[331] La relación concreta a esta obra se encuentra definida en el listado proporcionado por el grupo de Iconografía Musical de UCM en la entrada 353: «Cristina BORDAS IBÁÑEZ (con la colaboración de Pepe REY y Alfonso de VICENTE). 'Bibliografía sobre iconografía musical española', *Aedom. Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 1, 1 (1994), pp. 9-56; 'Fe de erratas', *Aedom. Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 1, p. 2 (1994); 'Addenda I', *Aedom. Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 2,1 (1995), p. 81-88; 'Addenda II', *Aedom. Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 5, 2 (1998), p. 85-92». A

prospectiva de la disciplina que plantean la reflexión sobre la entidad y las metodologías de la iconografía musical.[332] También destacan diversos musicólogos que han enfocado sus estudios a las necesidades de la disciplina, por citar alguno de ellos Rosario Álvarez,[333] Jordi Ballester,[334] Begoña Lolo,[335] existen muchísimos más. En el contexto internacional destacan las aportaciones de Baldassare,[336] Blažeković,[337] Fabris,[338] Seebass,[339] Guidobaldi,[340] entre otros muchos más. De las diferentes bibliografías que consideran las relaciones entre la música y el arte (muchos sobre pintura) o imagen son relevantes los títulos de Peter Vergo,[341] Lockspeiser,[342] Tom Phillips,[343] Tim Shephard y Anne Leonard,[344] Alberto Ausoni,[345] H. Colin Slim,[346] entre otras referencias sobre esta temática.

Una vez concluido el repaso a las principales referencias bibliográficas sobre el objeto y tema de estudio en cuestión, sea dicho que, por otra parte, en cada capítulo o apartado se podrá referir un marco teórico que aborde cuestiones tratadas en estos.

añadir: BORDAS IBÁÑEZ, Cristina y DE VICENTE, Alfonso. «Recopilación bibliográfica de Iconografía musical española», *Music in Art. International Journal for Music Iconography*, vol. 30, Nº. 1-2, 2005, pp. 205-227.

332 BORDAS IBÁÑEZ, Cristina; PIQUER SANCLEMENTE, Ruth y RODRÍGUEZ, Isabel. *Imagenesmusica. Iconografía musical en la actualidad: nuevas perspectivas y retos*. Madrid: Sociedad Española de Musicología (SEdeM), 2022.

333 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, 1992b y 1997.

334 BALLESTER i GIBERT, Jordi. «Iconografía musical: una eina per a l'estudi de la música del passat», Revista Musical Catalana, 44, junio 1988, pp. 10-12; BALLESTER i GIBERT, Jordi, 2002.

335 LOLO HERRANZ, Begoña (ed.). *Campos Interdisciplinares de la Musicología*. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000). Madrid: Sociedad Española de Musicología (SEdeM), 2001.

336 BALDASSARE, Antonio, 2000, 2007.

337 BLAŽEKOVIĆ, Zdravko. «Music in Art: Iconography as a Source for Music History». *Music in Art: Iconography as a Source for Music History*. The ninth conference of the research center for Music Iconography, commemorating the 20th anniversary of death of Emanuel Winternitz (1898–1983), Nueva York: RCMI, 2003.

338 FABRIS, Dinko. «Musical Iconography in Italy», *RIdIM Newsletter*, vol. 9, Nº. 2, 1984, pp. 2-4.

339 SEEBASS, Tilman. «Iconography», en *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.), 12, pp. 54-71. London: Macmillan, 2000.

340 GUIDOBALDI, Nicoletta, 2007.

341 VERGO, Peter. *The Music of Painting: Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*. London: Phaidon, 2010.

342 LOKSPEISER, Edward. *Music and painting. A study in comparative ideas from Turner to Schoenberg*. London: Cassell, 1973.

343 PHILLIPS, Tom. *Music in Arts throught the ages*. Nueva York: Prestel, 1997.

344 SHEPHARD, Tim y LEONARD, Anne. *The Routledge Companion to Music and Visual Culture*. New York/London: Routledge, 2014.

345 AUSONI, Alberto. *Music in Art*. Los Angeles: Getty Museum, 2009.

346 SLIM, H. Colin. *Painting Music in the Sixteenth Century: Essays in Iconography*. Aldershot: Ashgate, 2002.

PRIMERA PARTE

LAS VÍAS DE CREACIÓN DE LA VISUALIDAD DE LA MÚSICA

1

INTRODUCCIÓN

El título de este capítulo se inspira en el de la obra de referencia *Las vías de la creación en la iconografía cristiana* de André Grabar, en la que se explora el desarrollo de la expresión artística desde la Antigüedad hasta la Edad Media a través de las representaciones visuales de los temas inspirados por la religión cristiana. Grabar destaca que, para la creación del lenguaje visual del arte que comunicaba la fe cristiana, hubo una asimilación y transformación de los elementos paganos que fueron siendo adaptados por el creador-autor paulatinamente en el tiempo de manera casi instintiva.[1]

En correspondencia, este capítulo de la tesis se titula *Las vías de creación de la visualidad de la música* con la pretensión de explorar los caminos que la música emplea para su manifestación retórico-visual, los senderos que recorre en el tiempo, las formas en las que se formula, y las maneras en las que se asocia con las distintas artes para su representación. Todo esto es determinante para llevar a cabo una sistematización de las fuentes musicales orientada a su interpretación.

Una gran parte de la manifestación de la visualidad música está estrechamente ligada al desarrollo de los sistemas de grafía musical. Por este motivo, este apartado plantea como hilo conductor narrativo la historia cultural de la notación occidental, dejando a un lado la notación instrumental.[2]

Las primeras manifestaciones de grafía de notación en la música monofónica y polifónica suelen constituir, por lo general, un elemento notorio de contenido primario. Por ello, se destacarán los procesos clave en su evolución, así como los momentos determinantes

---

[1] GRABAR, André. *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid: Alianza forma, 2019.

[2] *«The discipline of musical notation comprises a knowledge of the methods of writing down music. In general, it is concerned with music of all periods, but the term 'notation' is usually employed with special reference to those cases in which the forms of the sings and the principles governing their use are essentially different from those to found in modern practice. Thus, the field of notation proper covers European music from the beginning to the seventeenth century, and the music of all other nations outside of the European development in so far as it is preserved in writing»* «La disciplina de la notación musical comprende el conocimiento de los métodos de escritura musical. En general, se ocupa de la música de todos los períodos, pero el término 'notación' suele emplearse con especial referencia a aquellos casos en los que las formas de las canciones y los principios que rigen su uso son esencialmente diferentes de los que se encuentran en la práctica moderna. Así, el campo de la notación propiamente dicha abarca la música europea desde principios hasta el siglo XVII, y la música de todas las demás naciones fuera del desarrollo europeo en la medida en que se conserva por escrito». Trad. de la autora. APEL, Willi. *The Notation of the Polyphonic Music 900-1600*. Cambridge, Massachusetts: The Medieval Academy of America, 1953, Introduction xix.

que la caracterizaron en los que estuviese implicada en su proceso representativo la plasmación de la imagen gráfica.

El recorrido se inicia con las primeras manifestaciones del código musical, es decir, a partir de las primeras muestras conservadas del signo gráfico, que datan del siglo IX,[3] momento en el que empieza a conjugarse la notación junto con la imagen gráfica sobre soporte. Desde ese momento, el estudio progresa hacia situaciones muy significativas para la expresión de la visualidad de la música entre las cuales destaca la coyuntura histórico-musical de finales del siglo XIV y principios del XV, periodo referido como *Ars subtilior*. El *cinquecento* representa un punto de inflexión al constituir el contexto histórico en el que emerge la Emblemática de Alciato. En los siglos XVI-XVII tienen gran eclosión las manifestaciones visuales de la música conocidas comúnmente como enigmas musicales o, como se propone denominar en esta tesis, cánones emblemáticos, deudores tanto del *Ars subtilior* como de la Emblemática. A partir de ahí, el discurso analítico se retoma directamente en el periodo en el que la música vuelve a destacar por su peculiaridad de representación icónico-gráfica vinculada con las manifestaciones de las épocas pasadas, evidenciándose a través de las denominadas en esta tesis como icnografías musicales, partituras características de la segunda mitad del siglo XX. En este sentido, resulta relevante establecer una relación entre la visualidad de la Música de la Edad Media y el Renacimiento con la del siglo XX, dado que se trata de una conexión poco habitual que merece ser puesta de manifiesto en sus varios aspectos. Esta vinculación permite evidenciar continuidades y variaciones en la visualidad del arte del sonido, mostrando cómo ciertas ideas, recursos y estrategias formales de representación que dominaron la sensibilidad musical en un pasado, reviven de la memoria cultural en contextos artísticos y sociales muy distantes en el tiempo.

Como se viene anticipando, desde el inicio de la representación de las primeras grafías de notación hacia el siglo IX el sistema sígnico musical fue paulatinamente avanzando, llegando a alcanzar dos etapas decisivas de gran complejidad en la escritura: la notación del *Ars subtilior* y la notación del siglo XX en adelante con sus peculiares icnografías musicales. Este último periodo supuso un cambio radical para el lenguaje notacional tradicional proponiendo un gran momento para el arte del sonido, el giro pictorial de la música, un fenómeno cultural que arraigado en el pensamiento posmoderno del omnicentrismo visual trasladaría sus propuestas a una formulación en la que la partitura se caracterizase por un alto

[3] «El sistema de notación neumática parece que no se desarrolló antes del siglo VIII, pero en el siglo XI llegó a ser de uso común». HOPPIN, Richard H. *La música medieval*. Madrid: Akal Música, 2000, p. 72.

grado de iconicidad, destronando la privilegiada posición de la música como expresión audible para dar paso a la concepción visual del arte del sonido.

El estudio de la evolución de la grafía musical resulta esencial para comprender los diálogos interdisciplinares entre las artes que se manifiestan en un mismo programa visual, con tal de proceder a la aproximación de un significado común. Popin señala que el estudio de la notación musical no puede separase del aprendizaje de la música en sí en su conjunto, pues es un conformante unido a la escritura, a los textos y a la miniatura, a las iniciales, a los colores, etc.,[4] y es que, en realidad, se trata del estudio de un compendio único.

Cronológicamente los periodos notacionales históricos caracterizados por sus innovaciones gráficas fueron sustancialmente los siguientes:

- Notación neumática adiastemática en campo abierto
- Notación cuadrada (*Ars antiqua*/*Ars vetus*)
- Notación franconiana
- Notación francesa (*Ars nova*)
- Notación italiana
- Notación mixta
- Notación «manierista» (*Ars subtilior*)
- Notación mensural blanca
- Notación de los siglos XVII, XVIII y XIX
- Notación del siglo XX en adelante

[4] POPIN, Marielle. «La notation carrée noire», en COLETTE, Marie-Noëlle; POPIN, Marielle y VENDRIX, Philippe. *Histoire de la notation du Moyen Âge à la Rennaissance.* France: Minerve, 2003, pp. 92-132, p. 94.

2

LA FUSIÓN DE LAS ARTES: IMAGEN, PALABRA, COLOR Y GRAFÍA MUSICAL

2.1. Los orígenes del texto musical occidental

2.1.1. Los neumas-acentos adiastemáticos en la visualidad como recurso mnemotécnico

La relación dialéctica entre palabra, imagen y color ha sido una constante de combinación y unión desde culturas antiguas. A esta pragmática le es paralela la fusión de la notación musical o, mejor dicho, de las primeras manifestaciones del signo musical en un mismo programa visual.

La historia de la notación musical es la de un sistema que nace por necesidad debido al paulatino desarrollo de la música, cada vez más compleja, que requería de un apoyo visual que sirviera para fijar la memoria sobre un soporte.[5]

La necesidad de la música de ser vista para los procesos de composición e interpretación es fundamental para la reivindicación que hace este estudio de la característica manifestación de la música como agente visivo, y, por ende, visual en la conformación de la significación de esta.[6]

El sentido de la vista es subrayado por autoridades como Cicerón quien alude a las imágenes y su importancia como respuesta a la memoria diciendo lo siguiente:

> Por otra parte, ni nadie existe con una memoria digamos tan feliz que sea capaz de abarcar la secuencia de todas las palabras y pensamientos sin haber previamente dispuesto y marcado los temas, ni nadie con otra tan roma que no encuentre ninguna ayuda con tales prácticas y ejercicios. Y, sea Simónides o cualquier otro que lo descubrió, agudamente

[5] *«La scrittura nasce quando un grupo di individui sente la necessità di fassare in maniera stabile e comprensibile una forma di linguaggio che sia già stata ampiamente condivisa»* «La escritura nació cuando un grupo de individuos sintió la necesidad de consolidar de forma estable y comprensible una forma de lenguaje que ya había sido ampliamente compartida». Trad. de la autora. MOLININI, Domenico, 2015, p. 107.

[6] *«[Generi polifónica] furono messi insieme da qualcuno che concepiva la propria música come qualcosa non solo da ascoltare ma anche da vedere»* «[Los géneros polifónicos] fueron compuestos por alguien que concebió su música como algo no sólo para ser oído sino también para ser visto». Trad. de la autora. BUSSE BERGER, Anna Maria. *La música medievale e l'arte della memoria*. Roma: Flogi Volanti, 2008, p. 239.

> intuyó que nuestro espíritu modelaba en imágenes muy particularmente lo que los sentidos habían transmitido e imprimido, y que, de todos nuestros sentidos, el más vivaz era el de la vista; que por eso podíamos retener con toda facilidad lo que percibimos por el oído o la reflexión si además se confía al espíritu con la mediación de los ojos. De modo que una especie de esbozo o imagen o figura pudiera dar forma a cosas no visualizables o remotamente enjuiciables por su aspecto, logrando retener, mediante la imaginación visual, lo que con la reflexión apenas podríamos abarcar.[7]

Más tarde, por ejemplo, santo Tomás de Aquino afirma lo siguiente en la misma línea que Cicerón:

> Pero en la inmutación de la vista hay solamente inmutación espiritual, de donde, es evidente que la vista es el más espiritual entre todos los sentidos, y después de ella el oído. Por ello, estos dos sentidos son los más espirituales y sólo ellos disciplinables. Además, todo lo que pertenece a ellos nos sirve para el orden intelectual, principalmente lo que pertenece a la vista […]. La vista es la más espiritual y descubre más diferencias en las cosas.[8]

Dicha consideración que transfieren diferentes autoridades hacia la implicación de la vista en cualquier proceso de reflexión amplificará su propuesta al arte del sonido; la música, entonces, existe desde un principio también para ser vista. Johannes Tinctoris en su *Liber de arte contrapuncti* de 1477 aborda la experiencia visual y auditiva de la música para su comprensión criticando con severidad la música previa a su época: *«Et si visa auditaque referre liceta nonnulla vetusta carmina ignotae auctoritatis quae apocrypha dicunt, in manibus alioquin habuit, adeo inepte, adeo insuale composita, ut multo potius aures offendebant quam delectabant».*[9]

La connivencia del sentido de la vista para la música significará tan principal motor para expresarse como el de su propia naturaleza auditiva. García Manzano afirma: «La historia de la música que se puede encontrar en la mayoría de los tratados es

---

[7] CICERÓN, Marco Tulio. *Sobre el Orador*. Madrid: Gredos, 2002, p. 364.

[8] DE AQUINO, Santo Tomás. *Comentario al 'Libro del alma de Aristóteles'*. Traducción y anotaciones María C. Donadío Maggi de Gandolfi. Buenos Aires: Fundación Arche, 1979, p. 218 y p. 294.

[9] «Y si se le permitía contar lo que había visto y oído, algunos viejos poemas de autoridad desconocida, que dicen que son apócrifos, de otro modo los tenía en sus manos, compuestos de manera tan torpe y antinatural, que más ofendían los oídos que los deleitaban». Trad. de la autora. TINCTORIS, Johannes. *Liber de arte contrapuncti*, Liber primus, 1477, prólogo. Versión electrónica a cura de Stephen E. Hayes E, Peter M. Lefferts, Luminita Florea Aluas C, and Thomas J. Mathiesen, para el *Thesaurus Musicarum Latinarum*, 1992.

fundamentalmente la historia de la música escrita».[10] Las vías de creación de la visualidad de la música en cuanto a la implicación del signo musical van a estar marcadas por la propuesta interdisciplinar y la conjunción de intereses artísticos comunes formulados en un mismo programa visual.

Los orígenes del texto musical occidental comenzaron con la fijación de unas grafías en tinta negra inscritas en un documento de las que se permitiese obtener unas indicaciones, en realidad conceptuales,[11] a modo de recordatorio sobre la música a interpretar, en ese momento vocal y monofónica.[12] Todavía fue más necesaria la anotación de la música sobre el soporte debido a la incipiente organización vertical de la música o práctica primitiva polifónica.

En *De institutione musica* (IV, III) Boecio señala la designación de las notas musicales a través de letras griegas y latinas:

> Los viejos músicos, en efecto, en aras de la abreviación de la escritura, para que no fuera necesario adjuntar siempre íntegros los nombres, idearon unas ciertas notillas con las que indicar las denominaciones de las cuerdas, y las dividieron por géneros y modos, tratando al mismo tiempo de conseguir con esta abreviación que, si alguna vez un músico quisiese sobrescribir algún *melos* encima de un verso desplegado según la estructura rítmica del metro, sobrescribiera estas pequeñas marcas de los sonidos, descubriendo así de manera admirable el que no tan sólo las palabras de los cantos, que se desplegarían mediante las

[10] GARCÍA MANZANO, Julia Esther. *Modos, armonía y estructuras en la música medieval occidental.* San Cugat: Arpegio, 2017, p. 3.

[11] *«Il percorso evolutivo delle scritture risulta oggi assai meno lineare di quanto non sembrasse in passato, e meglio contestualizzato entro le differenti realtà storiche e culturali di ciascuna. Il primo passo verso la nascita di qualsiasi forma di scrittura si coglie in una operazione intellettuale che seleziona simboli e attribuisce loro funzioni: una operazione mediata che comporta un processo di elaborazione concettuale. 'Il gratismo inizia non nella rappresentazione ingenua della realtà bensì nell'astratto': e 'l'arte figurativa, alle origini, è direttamente collegata al linguaggio e molto più vicina alla scrittura nel senso più ampio della parola, che non all'opera d'arte. È trasposizione simbolica e non calco della realtà»* «El camino evolutivo de los escritos es hoy mucho menos lineal de lo que parecía en el pasado, y mejor contextualizado dentro de las diferentes realidades históricas y culturales de cada uno. El primer paso hacia el nacimiento de cualquier forma de escritura se ve en una operación intelectual que selecciona símbolos y les atribuye funciones: una operación mediada que implica un proceso de elaboración conceptual. 'Lo gratuito comienza no en la representación ingenua de la realidad sino en lo abstracto' y 'el arte figurativo, en sus orígenes, está directamente conectado con el lenguaje y mucho más cerca de la escritura en el sentido más amplio de la palabra, que de la obra de arte. Es una transposición simbólica y no un molde de la realidad'». CARACI VELA, Maria. «Introduzione», en CARACI VELA, Maria; SABAINO, Daniele y ARESI, Stefano. *Le notazioni della polifonia vocale dei secoli IX-XVII.* Antologia Parte Prima secoli IX-XIV. Pisa: Edizioni ETS, 2007, fols. IX-XV, fol. X

[12] «El primer paso para facilitar el pesado trabajo de los cantores vino con la introducción de varios signos [neumas] escritos encima de los textos de los cantos». HOPPIN, Richard H., 2000, p. 71.

letras, sino también el propio *melos*, que se simbolizaría mediante estas notillas, perdurara para la memoria y la posteridad.[13]

Las incipientes grafías musicales son comúnmente conocidas como «neumas-acentos». Se puede distinguir en orden gradual cronológico entre neuma adiastemático o *in campo aperto*, en campo abierto, es decir carente de pentagrama, y los neumas diastemáticos de notación cuadrada, estos últimos implican, como indica su denominación, unas grafías de forma cuadrada coloreadas de tinta negra llamadas notación cuadrada. Los neumas adiastemáticos se anotaban sobre el texto para señalar el número de notas de cada sílaba, si la melodía ascendía o descendía o repetía el mismo tono, como se puede apreciar en el tropario de Saint-Martial [Fig. 1] (1001-1025, Francia, BnF, Latin 1121, fol. 28v).

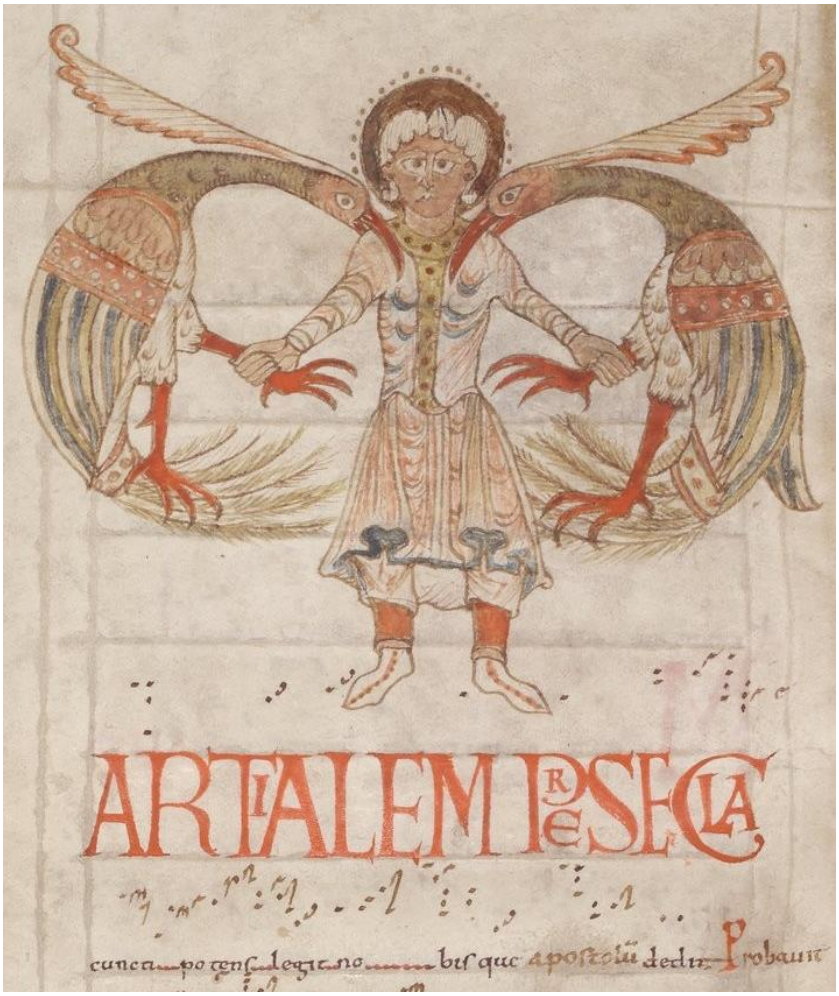


Figura 1. Tropario de Saint-Martial, s. XI. Francia, Bibliothèque Nationale de France, Latin 1121, fol. 28v.

[13] BOECIO. *Sobre el fundamento de la música*. Introducción, traducción y notas de Jesús Luque, Francisco Fuentes, Carlos López, Pedro R. Díaz y Mariano Madrid. Madrid: Editorial Gredos, 2009, pp. 279-280.

Los neumas adiastemáticos indicaban movimientos melódicos sin especificar su precisión interválica.[14] El cantor empleaba estas grafías musicales como recursos mnemotécnicos para la interpretación, pero no revelaban la melodía en sí a primera vista, sino que el vocalista debía tener retenida en su memoria parte de entonación.

Una muestra se aprecia en el Antifonario visigótico de León[15] [Fig. 2] (s. X, BVPB, Ms. 8, fol. 83)[16] escrito con notación del rito hispano-mozárabe,[17] a saber, neumática adiastemática vertical.[18] Las incipientes grafías musicales, como se observa en estas fuentes musicales con imagen gráfica según la tipología presentada en esta tesis doctoral, se conjugan en un marco interdisciplinar donde en mismo programa visual se precisa de la imagen gráfica para aportar una significación común.

[14] «Estas notaciones revisten el aspecto de signos yuxtapuestos análogos a nuestra taquigrafía con acentos gramaticales; indican la dirección ascendente, descendente o en línea recta de la curva melódica, no los intervalos exactos». CHAILLEY, Jacques, 1991, p. 143.

[15] BROU O. S. B., Dom Louis y VIVES, José. *Antifonario visigótico mozárabe de la catedral de León*. Gerona: Consejo Superior de Investigaciones científicas, 2019, p. 113. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. *Liber Antiphonarium de Toto anni circulo. A festivitate sancti aciscli usque ad finem*. *Cathedralis Ecclesiae Legionensis in Hispania Codex Signatus Nr. VIII. Librum Ikilani Abbati*. Madrid: SEdeM, 2011; MILLARES CARLO, Agustín. *Manuscritos visigóticos: notas bibliográficas*. Madrid: CSIC, 1963; FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario y LLORENS MARTÍN, Ana (eds.). *El canto mozárabe y su entorno: estudios sobre la música de la liturgia viejo hispánica*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2013.

[16] *Liber antiphonarium de toto anni circulo a festivitate sancti Aciscli usque in finem.* El manuscrito procura los cantos propios de la misa y del oficio divino organizados de acuerdo con un calendario litúrgico entre el propio del tiempo y el propio de los santos.

[17] La unificación litúrgica del rito hispánico ocurre a partir del Concilio IV de Toledo de 633, ante la presencia de Isidoro de Sevilla, propiciado por la conversión de Recaredo I, rey visigótico en 589. Se produce entonces el fin de los enfrentamientos entre la población hispano-romana y la visigótica que era arrianista. El rito hispano (hispano-mozárabe) estuvo vigente hasta el año 1080 en el que fue sustituido por el franco-romano. En la Septimania visigótica (región occidental de la Galia narbonesa que en el siglo V fue cedida a Teodorico II rey visigodo) y Catalunya la sustitución se produjo tres siglos antes debido a su progresiva incorporación al reino franco. En 1085 Toledo es arrebatada a los musulmanes, pero se continúa practicando el rito hispano, hasta el punto de que en tiempos del Cardenal Cisneros (1495-1517) aún seguía vigente y quiere restaurarlo creando la capilla del Corpus Christi dotándola de dos libros *Missale Mixtum* y *Brevarium Gothicum*.

[18] *«On compte deux types de notations: au Sud Tolède et au Nord les notations dites 'verticales' dont les manuscrits le plus souvent cités sont le 'Liber ordinum', l'Antiphonaire de León et les manuscrits de Silos»* «Existen dos tipos de notación: en el Sur de Toledo y en el Norte las llamadas notaciones 'verticales', cuyos manuscritos más citados son el 'Liber ordinum', el Antifonario de León y los manuscritos de Silos». Trad. de la autora. COLETTE, Marie-Noëlle; POPIN, Marielle y VENDRIX, Philippe. *Histoire de la notation du Moyen Âge à la Renaissance*. France: Minerve, 2003, p. 64.

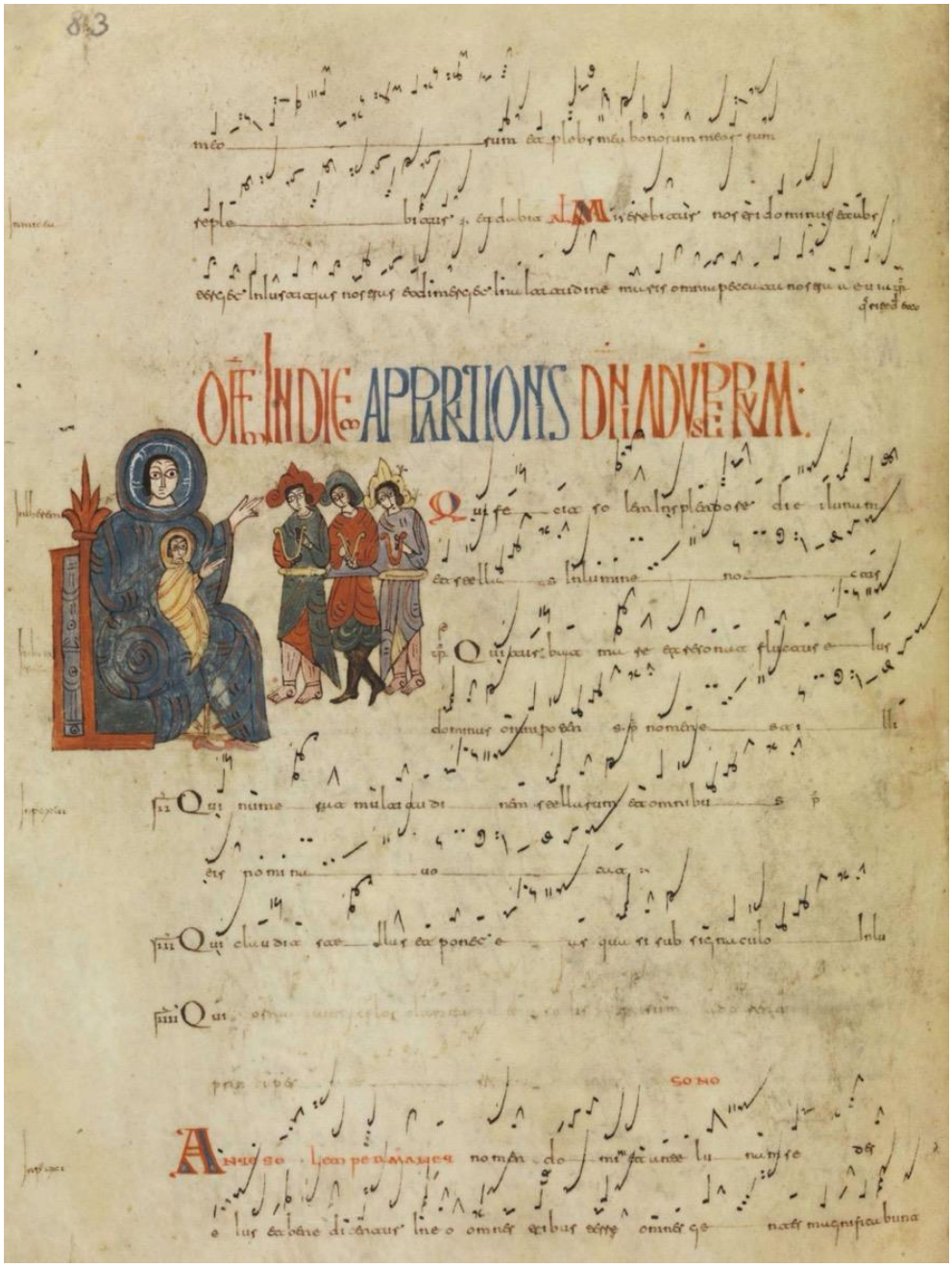


Figura 2. Antifonario visigótico de León, Epifanía, s. X. Madrid, Biblioteca Virtual de Patrimonio Bibliográfico, Ms. 8, fol. 83.

Así, el Antifonario leonés muestra, perteneciente al ciclo de la natividad, el tipo iconográfico de la Epifanía concretado a partir de los textos canónicos (Mt 2, 1-12); y los extra-canónicos que influenciaron de manera definitiva en las representaciones de la Adoración: evangelios apócrifos de la Natividad, a saber, Protoevangelio de Santiago XXI,1-4 y Evangelio de pseudo-Mateo XVI,1-2; evangelios apócrifos de la Infancia: Evangelio árabe-sirio de la Infancia VII,1 y Evangelio armenio de la Infancia V,10.

El esquema compositivo muestra a María sedente con el Niño en pañales[19] sobre ella sin ninguna indicación espacial de un marco que los guarde, simplemente sendos con el gesto señalan la estrella,[20] astro presente en la narración del texto que acompaña la imagen junto al elogio del sol y la luna, a la llegada de los tres magos que se disponen al lado derecho. El conjunto caracteriza la fórmula helenística:

> La fórmula helenística es la más simple, y la predominante en Occidente durante más tiempo a lo largo de estos primeros siglos. El espacio aquí es siempre una arquitectura, o bien no hay indicación espacial acomodándose a un marco. La Virgen aparece sentada con el Niño en su regazo, mientras los Magos se disponen a un lado o a ambos lados de ella -depende de su número-, hacia los que ésta se vuelve. Se nos muestra María como una matrona romana, vistiendo *stola* y *palla* con la que cubre su cabeza, se sienta en un trono, que unas veces es de mimbre, en otras -en ejemplos más tardíos- un asiento más lujoso, con resonancias de al 'silla curul' de los pretores.[21]

El texto que acompaña a la imagen y a la grafía musical es el siguiente:

> *OFFICIUM IN DIEM APPARITIONIS DOMINI AD VESPERUM. Qui fecit solem in splendore diei lunam / et stellas in lumiue noctis. /Qui turbat mare et resonat fluctus eius / dominus per omnipotens nomen est illi. / Qui numerat multitudinem stellarum et omnibus per eis nomina vocat. / Qui claudit stellas et ponet eas quasi sub signaculo. Qui ornavit celos claritate solis ipsum adorent principes terre.*[22]

La génesis grafico-notacional de la música surgió de la respuesta a una necesidad del cantor. La idea devino de un signo codificado ya establecido en occidente, el signo lingüístico: «muchos de los signos exclusivos de la música, como las notas, por ejemplo, derivan de

---

[19] La modalidad de representar al Niño en pañales «abunda en los sarcófagos de Arlés, y es característica en otros dos sarcófagos hispanos: Castiliscar y Layos. Esta modalidad es además la preferida en los manuscritos orientales». GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *La adoración de los magos. Imagen de la Epifanía en el Arte de la Antigüedad.* Victoria-Gasteiz: EPHIALTE, 1992, p. 48

[20] «Otro detalle interesante es el gesto de mostrar o señalar la estrella, que es visible ya en las pinturas de las catacumbas, y desde el S. IV abunda por los sarcófagos, como es el caso del sarcófago de Cherchell, el 'Dogmático', o el sarcófago citado de Arlés». GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 1992, p. 66.

[21] GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 1992, pp. 48-49.

[22] «Oficio en el día de la aparición del Señor al atardecer (Vísperas): El que hizo el sol para el esplendor del día, la luna y las estrellas para la luz de la noche; el que agita el mar y resuenan sus olas, Señor es su nombre, el Todopoderoso. Él cuenta la multitud de las estrellas y a todas les da nombre. Él cierra las estrellas y las pone como bajo un sello. El que adornó los cielos con el resplandor del sol, que lo adoren los príncipes de la tierra». Trad. de la autora.

antiguos signos añadidos a la escritura alfabética para indicar la entonación, ritmo o acentuación de las palabras que se cantaban [...]».[23]

La notación dasiana[24] procedía del alfabeto griego y se asemejaba mucho a él en su signo gráfico[25] ya que empleaba cuatro grafías para los tonos del tetracordo: re, mi, fa, sol, junto a otros tetracordos conjuntos separados por un tono, repitiendo el patrón a la quinta, con lo que siendo más sencillo cantar a la quinta paralela se esquivaban conflictos entre voces. De tal manera, si se utilizaba sib se evitaba el tritono a la quinta si la *vox principalis* era una fa. Para formular estas grafías derivadas de los tetracordos se invertían de derecha a izquierda o de arriba abajo.

Durante el periodo conocido como la «era monástica» (574-1156) donde la vida clerical se consolida como paradigma de conducta ejemplar, concretamente en época carolingia (siglos VIII-IX), se lleva a cabo la unificación de Carlo Magno procurando la adopción de la regla de san Benito (480-543) por parte de las comunidades monacales del Reino Franco. La orden benedictina designa la oración de noche y de día, y el trabajo manual como modelo de vida. Con la aparición de nuevas órdenes monásticas, como los franciscanos y los dominicos, se requieren nuevas prácticas de oración fuera de los muros de los monasterios, dando lugar a la aparición, por ejemplo, del breviario.[26]

Los monasterios albergan la cultura y el saber depositado en los libros. Las tareas reguladas de los monjes implican la lectura y la copia de manuscritos en los *scriptoria*.[27] Este periodo será decisivo para el devenir histórico de la música: «Para el historiador de música, el aspecto más importante de la regla era su establecimiento del Oficio Divino, los ocho cultos que se realizaban diariamente además de la Misa»,[28] pues se generará y organizará un *corpus* musical alrededor de este quehacer diario.

---

[23] RODRÍGUEZ SUSO, Carmen*,* 2002*,* p. 101.

[24] «Los escritos de Hucbaldo e Saint Amand (*De harmonica institutione*) y los tratados del grupo *Enchiriadis*, junto a la *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis*, son las primeras fuentes en usar una notación diastemática que utiliza signos en alguna medida similares a letras». ASENSIO, Juan Carlos. *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas*… Madrid: Alianza Música, 2003, p. 394.

[25] *«[La notazione dasiana] è una scrittura che può essere considerata una vera notazione, anche se, in sostanza, ha tutta l'apparenza di una semiografia alfabetica, in quanto utiliza dei Segni a loro volta utilizzati dalla prosodia 'daseia' sell'antica lirica greca»* «[La notación dasiana] es una escritura que puede considerarse una notación verdadera, aunque, en esencia, tenga toda la apariencia de una semiografía alfabética, ya que utiliza los signos utilizados a su vez por la prosodia *daseia* de la poesía lírica griega antigua». MOLININI, Domenico, 2015, p. 187.

[26] ASENSIO, Juan Carlos. *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas*… Madrid: Alianza Música, 2003, p. 130.

[27] AVENOZA, Gemma. «Codicología. Estudio material del libro medieval», en AVENOZA, Gemma; FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura y SORIANO ROBLES, Lourdes. *La producción del libro en la Edad Media. Una visión interdisciplinar*. Madrid: Silex, 2019, pp. 57-130.

[28] HOPPIN, Richard H., 2000, p. 56.

La teoría de los tres órdenes sociales, establecida en los siglos X y XI, comprendía el orden de los caballeros, el de los campesinos y el orden del clero que ejercía poder fáctico. Queda consolidado un aparato administrativo paralelo al civil, es decir, la Iglesia como una institución que añade cohesión social, una idea de pertenecer a un grupo de fe, dando como resultado la erosión del orden social romano. La Iglesia atestiguará las nuevas jerarquías sociales. Las tres funciones jerárquicas se corresponden con: los *oratores* que se identifican con la propia Iglesia y sus características prácticas; los *bellatores* o *pugnatores*: se trata de los guerreros señores feudales; y los *laboratores*, a saber, los siervos o *servi* encargados de laborar.

Por tanto, la Iglesia asume todo el poder y control civil y, por consiguiente, la potestad cultural. El desarrollo de la música, tanto su interpretación como su naciente grafía de notación, quedará directamente vinculado a la Iglesia.[29] Será en los focos religiosos de la Iglesia occidental donde se desarrolle la notación musical para la encomienda del Oficio divino. Esta música se caracterizará por ser vocal y monofónica, aunque «es fácil suponer que la mayor parte del repertorio monofónico no lo fuera realmente en su aplicación práctica»,[30] por lo que «la convivencia entre escritura monofónica e interpretación heterofónica parece haber sido algo habitual no sólo en la música profana, sino en la música religiosa, como indican los tratados teóricos».[31]

Tras el caos del milenarismo durante el periodo alto medieval, comprendido desde el siglo V al siglo X, donde la sociedad se vio involucrada en cataclismos como pestes, guerras, hambrunas e ideas apocalípticas sobre el fin del siglo,[32] prosiguió un periodo de recuperación socioeconómica desde el siglo XI al XIV. En el siglo XI, en la Plena Edad Media, se expande el sector agrario, económico, demográfico y, por ende, el cultural. Desde el siglo XI la paz social y el incremento económico subyace en la Europa occidental propiciando el renacimiento urbano de la ciudades o burgos con un florecimiento del producto artesano, el

[29] «La historia de la música medieval occidental, al menor durante el primer milenio de nuestra era, debe ser necesariamente una historia de la liturgia cristiana». HOPPIN, Richard H., 2000, p. 45. *«Un discours sur les orígenes de la notation musicale en Occident concerne nécessairement les chants liturgiques latins, qui furent le premier support des notations musicales medievales»* «Un discurso sobre los orígenes de la notación musical en Occidente se refiere necesariamente a los cantos litúrgicos latinos, que fueron el primer soporte de las notaciones musicales medievales». Trad. de la autora. COLETTE, Marie-Noëlle. «Élaboration des notations musicales, IX-XII siècle», en COLETTE, Marie-Noëlle; POPIN, Marielle y VENDRIX, Philippe. *Histoire de la notation du Moyen Âge à la Rennaissance.* France: Minerve, 2003, p. 13.

[30] GARCÍA MANZANO, Julia Esther, 2017, p. 258.

[31] GARCÍA MANZANO, Julia Esther, 2017, p. 258.

[32] «El sentimiento difuso de la 'noche del mundo' se manifiesta en la Edad Media en occidente mucho antes de la fecha fatídica. La frase *mundus senescit* no expresa solamente la tristeza de un espíritu desalentado que asiste a una progresiva caída de la civilización, a un constante bajar del nivel humano desde las invasiones germánicas, no significa un puro pesimismo intelectual. Obedece ciertamente a una convicción religiosa. El mundo escomo un ser vivo que, pasado el periodo de madurez, ha entrado en la vejez y que, como predijo el Apóstol, tiene que morir». FOCILLON, Henri. *El año mil*. Madrid: Alianza Editorial, 1987, pp. 70-71.

comercio y el ámbito agrario, sectores que proveerán a las *urbis*, monasterios y recintos conventuales recientemente fundados. La monarquía apoyará a la sociedad monacal, cada vez con más poder, hacia el camino del absolutismo en el episodio francés.

Las fuentes de grafía musical que se conservan de esta época fueron objeto de estudio de la Paleografía musical constituida, en 1889, en Solesmes, por Dom André Mocquereau. Esta disciplina se encarga de la investigación de la notación musical desde el dominio sistemático-visual, de todo el compendio de grafías identificables histórica y geográficamente como fuentes primarias que pueden ser transcritas y agrupadas:[33]

> La paleografía musical es la ciencia que estudia los antiguos sistemas de notación empleados para traducir la música dentro del dominio visual. En un sentido más amplio su objeto es lograr la lectura de los antiguos textos musicales y permitirlos su compresión y restitución sonora. En un sentido más preciso, la paleografía musical se limita hoy solamente al estudio de las grafías y sus formas, su historia y su distribución geográfica.[34]

Por tanto, sobre estas palabras que impulsaban, prácticamente, la ciencia paleográfica-musical se aprecia que, tras el estudio de la forma gráfica de la música que conduce a una taxonomización, hay implicada una intencionalidad para obtener significados culturales contenidos en las grafías. Pero, también, deja implícita la transcendencia de las grafías desde el ámbito visual.

El objeto de la Paleografía musical se encuentra en la monodia litúrgica medieval en latín de la Iglesia católica apostólica romana. Los monjes benedictinos de la abadía de Solesmes en Francia atendieron a la restauración de la liturgia romana y de los manuscritos primigenios del *cantus planus* o canto gregoriano, en principio, como se está indicando, de tradición oral.[35] Kenneth Levi distingue tres materiales melódicos en el canto llano: las células, los patrones y las fórmulas:

> La célula es la unidad significativa mínima que puede asociarse constituyendo fórmulas melódicas más amplias. Las fórmulas más extensas, suelen ser adornos melódicos aplicados sobre una o dos sílabas [...] En la articulación de células y fórmulas los elementos

[33] CHAILLEY, Jacques, 1991, pp. 143-144.
[34] CARDINE, Eugène. *Semiología gregoriana*. Santo Domingo de Silos: Abadía de Silos, 1968, p. 7.
[35] MOLININI, Domenico, 2015, p. 108.

> rítmicos y dinámicos desempeñan un papel importante. Los patrones constituyen tipos de frases estándar flexibles que se rigen por la estructura fraseológica del texto [...].[36]

Cardine conducirá sus estudios hacia la comprensión de la Semiología musical, en los años cincuenta del siglo XX, con la voluntad de abarcar todos los aspectos relativos a esta práctica de investigación musical:

> [La intención de la Semiología musical es] extraer de los neumas-acentos todas las implicaciones que encierran. Su intento es descubrir en el signo gráfico la transcripción minuciosa de los gestos de la 'chironomía' trazada en el espacio por el director de coro; los movimientos de la pluma tienen una íntima relación con el dinamismo, la respiración, los impulsos y las rupturas. El aspecto de los neumas varía de una región a otra, pero la comparación de las distintas notaciones de una misma pieza (cf. Paleografía musical, t II) enseña que esta diversidad es sólo exterior y no afecta –salvo excepciones– a la realidad musical, melódica y rítmica.[37]

La Semiología musical será una práctica habitual en las investigaciones del mundo musicológico. Estudiosos como Leo Treitler[38] retomarán las categorías establecidas por Charles Peirce el cual distingue entre el modo simbólico, el icónico y el índice para la comprensión de la notación musical.[39]

La semiología gregoriana, terminología adoptada por Cardine en 1968, es considerada como la ciencia que comprende el estudio de los neumas gregorianos desde el enfoque de su interpretación melódica como rítmica.[40] Se pueden diferenciar tres tipos de neumas: los aislados, varias notas se cantan sobre una sola sílaba; de grupos de dos notas; o grupos de tres notas.

Las notas aisladas son la *virga* en correspondencia a un acento agudo, su grafía es un trazo en dirección hacia arriba; el *tractulus* o acento grave, su trazado es el de una línea hacia abajo, equivale a un salto entre una tercera o una quinta; el *punctum* es una nota grave, puede interpretarse como un *tractulus* corto conllevando presteza, se puede emplear en unísonos.

---

[36] GARCÍA MANZANO, Julia Esther, 2017, p. 101.
[37] CHAILLEY, Jacques. *Compendio de musicología.* Madrid: Alianza, 1991, p. 143.
[38] TREITLER, Leo. «Reading and singing: On the Genesis of Occidental Music-Writing», *Early Music History*, Nº. 4, 1984, pp. 135-208; «The Early History of Music Writing in the West», *JAMS*, Nº. 35, 1982, pp. 237-279.
[39] *«Leo Treitler reprenant les catégorie du discours énoncées par le philosophe Charles Peirce, distingue dans notre appréhesion des notations musicales les modes symbolique, iconique et indicial»*. COLETTE, Marie-Noëlle, 2003, p. 17.
[40] CARDINE, Eugene. *Semiología gregoriana.* Santo Domingo de Silos: Abadía de Silos, 1968.

Las cuestiones rítmicas hacen uso del *epistema*, un signo perpendicular adherido a la grafía; algunos copistas lo empleaban en momentos cadenciales dentro del discurso. Son singulares también los *epistemas* por delimitar monosílabos significativos para un texto que se quiere remarcar.

Los grupos de dos notas tienen el nombre de *clivis* para señalar un movimiento desde un agudo a un grave, también puede conllevar un *epistema*, o un trazo más largo. El *pes* o *podatus*, es el movimiento contrario a la *clivis*, de grave a agudo, en el caso de contener *epistema* afecta a la segunda nota.

Los conjuntos de tres notas indican el *porrectus* cuya segunda nota es de entonación más grave; en el *torculus* la segunda nota es más aguda; *climaculus* implica el descenso de tres o cuatro notas; el *escandiculus* es ascendente contenedor de tres o cuatro notas.

El canto gregoriano se caracterizó por alternar dos melodías basadas en fórmulas fijas y otras melodías libres; de igual manera, la centonización se entendió como «el paso de unas formas melódicas de un canto a otro […] reflejo de una práctica propia de la música de tradición oral».[41]

2.2. El arte de la memoria en la visualidad de la Música

2.2.1. Los *Enchiriadis*

En el siglo IX se escriben dos importantes tratados manuscritos con ejemplos de *organum* paralelo a dos voces o *diaphonia*[42] –añadidura de partes superpuestas sobre el canto dado–: *vox principalis* y *vox organalis*.[43] Su grafía notacional es la daseiana, se trata de *Scolica enchiriadis* y *Musica enchiriadis*, ambos van a partir de las «finales» para los modos del tetracordo

[41] GARCÍA MANZANO, Julia Esther, 2017, p. 8.
[42] Todavía no se emplea la terminología «polifonía». GARCÍA MANZANO, Julia Esther, 2017, p. 258.
[43] APEL, Willi, 1953, pp. 204-208.

D E F G con su fórmula interválica T ST T.[44] No obstante, su grafía se rige por la alfabética daseiana,[45] signos que pronto quedarían obsoletos:[46]

> Como las letras del alfabeto son las partes elementales e individuales de la voz articulada de las que están compuestas las sílabas, las cuales a su vez componen los verbos y los sustantivos con los que se forma el texto de un discurso completo, así las notas son los elementos primarios de la voz cantada, de sus combinaciones surgen los intervalos, y de la combinación de estos, los sistemas musicales.[47]

Los *Enchiriadis* reflejan el interés de la enseñanza del canto para ser interpretado en el culto diario durante el siglo IX. Son tratados teórico-prácticos conformados por el diálogo entre un maestro y su discípulo con inclusión de ejercicios de entonación ejemplificada a través de música del repertorio coetáneo, lo cual da fe del pragmatismo carolingio.[48]
En estos tratados se citan dos tipos de *organum*: a la 4ª descendente y 5ª descendente de la *vox principalis*. Se puede duplicar a la 8ª, ascendente o descendente, desde la *vox principalis* o principal. Cuando la melodía está doblada por otra voz se le conoce por *vox organalis* (voz organal), el resultado es un *organum simple*. A una o dos voces que doblan a la voz organal se le denomina *organum* compuesto. Además, por un lado, podemos hablar de *organum* paralelo, por otra parte, *organum* libre, con movimientos contrarios donde la voz organal tenía mayor independencia. A la interválica considerada perfecta de 4º, 5º, 8ª y sus compuestos hacia la octava doble se le conocía como *symphoniae*:[49]

---

[44] *«La Musica Enchiriadis a pour objet la définition des intervalles, des relations entre les sons, et de plus, elle les envisage dans leur audition simultanée, la diaphonie étant étudiée comme une application à la recherche des consonances. Ce traité use aussi de la représentation intervallique des sons, spécifiée par la nomenclature des tons et demitons»* «*Musica Enchiriadis* tiene como objetivo definir los intervalos, las relaciones entre los sonidos y además los considera en su audición simultánea, estudiándose la diafonía como aplicación a la búsqueda de consonancias. Este tratado utiliza también la representación interválica de los sonidos, especializada por nomenclatura de tonos y semitonos». Trad. de la autora. COLETTE, Marie-Noëlle, 2003, p. 21.

[45] *«La partichularité notationnelle reside dans le fait que ce ne sont pas les signes musicaux qui sont écrits en partitions, mais les syllabes du texte»* «La particularidad de la notación radica en el hecho de que no son los signos musicales los que se escriben en las partituras, sino las sílabas del texto». Trad. de la autora. COLETTE, Marie-Noëlle, 2003, p. 84.

[46] SCHMID, Manfred Hermann. *La notazione musicale. Scrittura e composizione tra il 900 e il 1900*. Roma: Astrolabio, 2018, p. 34.

[47] GALLO, Alberto F. *El medioevo*. Segunda parte. Tomo III. Madrid: Turner, 1987, p. 3.

[48] PALISCA, Claude V. (ed.). *Musica Enchiriadis and Scolica Enchiriadis*. Traducción, introducción y notas de Raymond Erickson. USA: Yale University Press, 1995, Introducción, fol. XIX.

[49] SANTOSUOSSO, Alma Colk. «Polyphony Notated by Daseian and Letter Notations», en CARACI VELA, Maria; SABAINO, Daniele y ARESI, Stefano. *Le notazioni della polifonia vocale dei secoli IX-XVII*. Antologia Parte Prima, secoli IX-XIV. Pisa: Edizioni ETS, 2007, p. 1.

Not all written sounds [praemissae voces] combine in an equally pleasant way, yet, in every kind of union they produce a harmonious effect in song. Just as if you were to join letters at random with each other, quite often neither syllables nor words would be produced in these unions. Thus, in music there are certain intervals, symphonias, which are appropriate to produce. A symphonia is, therefore, a pleasant harmony [concentus] of the mutual joining of different sounds [voces].[50]

El autor de *Musica enchiriadis* explica en la obra que una cuarta puede ser no adecuada por el hecho de producir las cuartas aumentadas o tritonos (Sb-Mi/Fa Si), un desagradable intervalo que debe evitarse. En el ejemplo de *Rex caeli* [Fig. 3][51] (1101-1200, Francia, BnF, Latin 7212, fol. 10v) para evitar esto el *organa* paralelo empieza con una cuarta justa, pero las voces llegan –tras una melodía que comienza en nota pedal y continua en movimiento paralelo– al unísono por movimiento contrario.

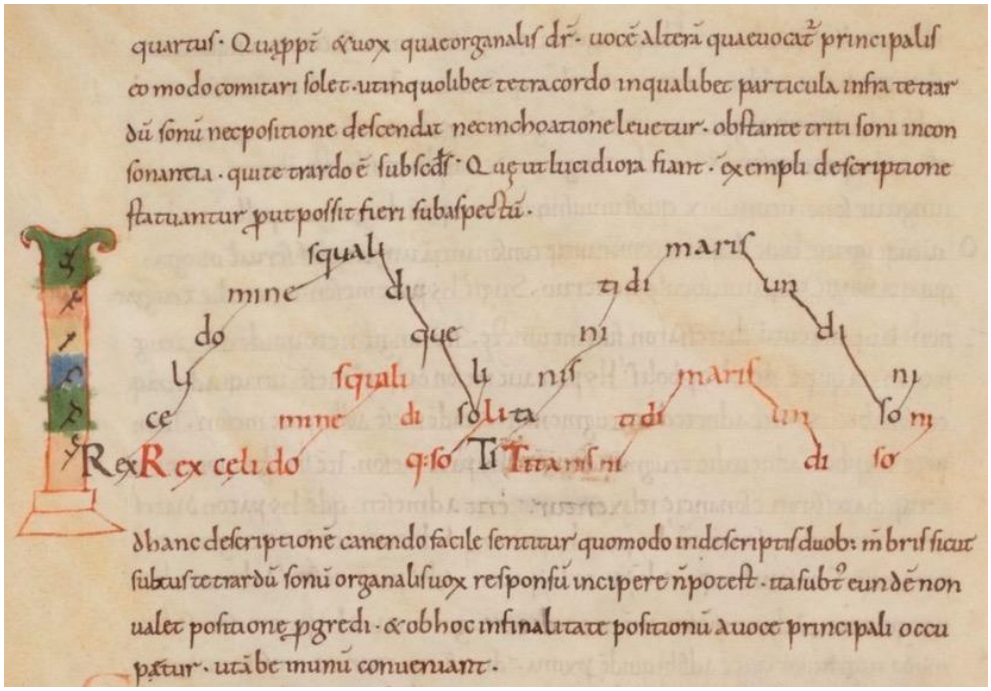


Figura 3. Anónimo, *Enchiriadis*, *Rex caeli*, 1101-1200. Francia, Bibliothèque Nationale de France, Latin 7212, fol. 10v.

[50] «No todos los sonidos escritos [*praemissae voces]* se combinan de manera igualmente agradable, pero en todo tipo de unión producen un efecto armonioso en el canto. Así como si unieras letras al azar, muchas veces no se formarían ni sílabas ni palabras en esas uniones. Del mismo modo, en la música hay ciertos intervalos, *symphonias*, que son apropiados para producirse. Una *symphonia* es, por tanto, una armonía agradable [*concentus*] del encuentro mutuo de diferentes sonidos [*voces*]». Trad. de la autora. HOLLADAY, Richard L. «The *Musica et Scholica Enchiriadis*. A Translation and Commentary». Tesis doctoral. Dirigida por Norman F. Phelps; Keith E. Mixter y J. A. Huff. The Ohio State University, 1977, p. 71.

[51] «Rey del cielo, Señor del mar que hace resonar las olas, del radiante Titán y de las tierras miserables […] Tus humildes siervos, venerándote con melodías devotas, piden que mandes librarnos de varios males». BURKHOLDER, J. Peter; GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude V. *Historia de la música occidental*. 8ª edición. Madrid: Alianza Música, 2011, pp. 120-123.

«Tu patris sempiternus es Filius» («Tú eres el Hijo del Padre eterno» (del *«Te Deum»*)[52] [Fig. 4] (1101-1200, Francia, BnF, Latin 7212, fol. 7r) es otro ejemplo de *organum* simple a la 4ª descendente.

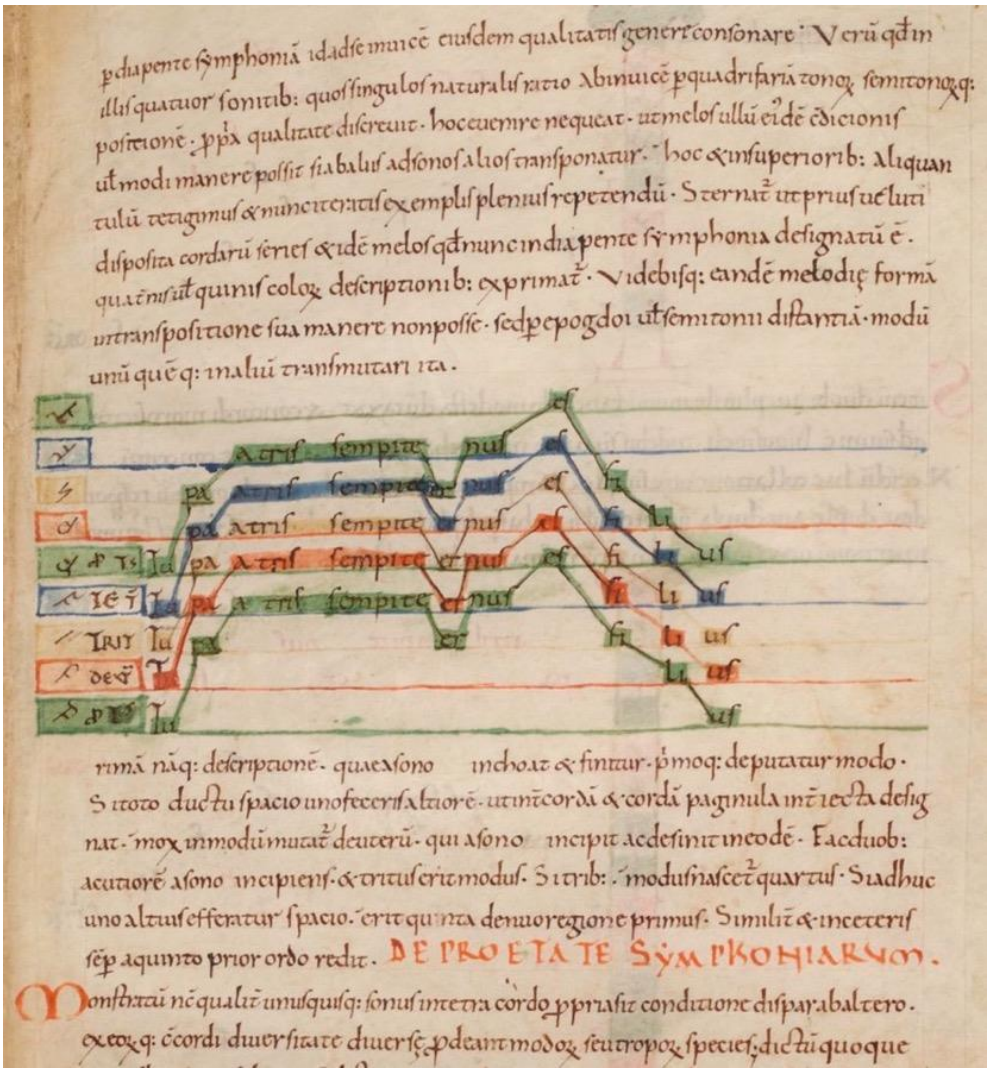


Figura 4. Anónimo, *Enchiriadis*, *Tu patris sempiternus es Filius*, 1101-1200. Francia, Bibliothèque Nationale de France, Latin 7212, fol. 7r.

[52] Los ejemplos de *Musica* y *Scholica* pertenecen todos al Oficio. *«'Organum' is base don three different chants in 'Musica enchiriadis': the formula for Psalm 103:31, 'Sit gloria Domine'; the fifteenth verse, 'Tu patris sempiternus', of the 'Te Deum'; and four lines from the versus, 'Rex caeli Domine'. The Psalm tone formula for 'Nos qui vivimus' (Psalm 113) is used for all eleven examples in 'Scolica enchiriadis'». «'Organum' es la base de tres cánticos diferentes en 'Musica enchiriadis': la fórmula del Salmo 103:31, 'Sit gloria Domine'; el verso decimoquinto, 'Tu patris sempiternus, del 'Te Deum'; y cuatro líneas del verso, 'Rex caeli Domine'.* La fórmula tonal del salmo para *Nos qui vivimus*' (Salmo 113) se utiliza para los once ejemplos en 'Scolica enchiriadis'». SANTOSUOSSO, Alma Colk, 2007, p. 2.

Música Enchiriadis [Fig. 5] (1101-1200, Francia, BnF, Latin 7212, 9r),[53] escrito, con probabilidad, en un monasterio en el norte de Francia o Bélgica entre el 850 y 900,[54] junto *Scolica* proponen unas grafías que aportarán algo nuevo entre sus ejemplos. Este tratado pretende representar relaciones interválicas y sus correspondientes consonancias y disonancias. Convencionalmente, se ha denominado al sistema de representación empleada «diagramática» vinculada a la tradicional concepción matemática de la música especulativa del *quadrivium*,[55] una forma de aprendizaje culturalmente codificada en la que la enseñanza era realizada por medio imágenes gráficas conceptuales ilustradas en los manuscritos.



Figura 5. Anónimo, *Enchiriadis*, *Diaphoniae*, 1101-1200. Francia, Bibliothèque Nationale de France, Latin 7212, fol. 9r.

[53] SCHMID, Hans (ed.). *Musica et Scolica Enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*. Munich: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1981.
[54] SANTOSUOSSO, Alma Colk, 2007, p. 1.
[55] Destacan los trabajos de: PHILLIPS, Nancy Catherine. «Musica and Scolica enchiriadis: the literary, theoretical, and music sources». Tesis doctoral. Dirigida por Michael Hugo. Universidad de Nueva York, 1984; NANNI, Matteo. «Musikalische Diagramme zwischen Spätantike und Karolingerzeit», *Das Mittelalter*, 22/2, 2017; «Musikalische Diagrammatik. Eine karolingische Vision», en NANNI, Mateo y HENKEL, Kira (eds.). *Von der Oralität zum SchriftBild. Visuelle Kultur und musikalische Notation*. Paderborn: Brill-Wilhelm Fink, 2020.

Los elementos gráficos empleados en los *Enchiriadis* convierten estas obras en una manifestación singular de la retórica visual de la música. No se utilizan únicamente arquetipos geométricos o diagramas, sino que la propedéutica musical se destaca a través de la imagen gráfica anicónica, anicónica en el sentido de la anulación de la representación de figuración humana, pero, fundamentalmente, icónica pues las arquitecturas conceptuales están muy presentes, como es habitual en la artisticidad carolingia donde los discursos de aprendizaje se insertan en vanos intra-columnas sobre arcos de medio punto. Gran parte de las *descriptiones* visuales del tratado se construyen empleando columnas jónicas en las que, en su fuste, e incluso en su escalonada basa, se inscriben las grafías daseianas, o hasta emplean las escaleras dobles que simulan un triángulo –en resonancia a la *tetrarktys* pitagórica–, algunas con remate jónico, como símil móvil del ascenso y descenso. Los programas visuales en los que se formula diastemáticamente el texto o letra de la música simulan las cuerdas de un instrumento, como se ha dicho líneas arriba, y, por tanto, su reproducción incide en la mímesis icónica. El autor de este tratado, en su método novedoso de representación escrita, para dar a las nuevas grafías idéntico valor que las sílabas latinas consideradas con el monocordio, asignó los signos dasianos a las cuerdas de un instrumento representadas en líneas horizontales. El tratado dice al respecto: *«Strewn out in order are certain strings, as it were, with the single notes of the sounds [soni] placed in order at the opposite side. Thus, the strings are like the sounds [vocum] which these notes signify. A neume is then placed anywhere one wishes between these strings, as in this manner, for example: […]».*[56]

En realidad, aunque fuese desde otra prerrogativa, esta idea se veía en un tratado de referencia para la música medieval, *De institutione musica*, donde Boecio[57] representó la *chiara* griega [Fig. 6] (1001-1100, Francia, BnF, Latin 7202, fol. 9r) donde las cuerdas formulan las alturas del sonido, una primitiva representación que otorgaba conceptualmente espacialidad

[56] «Dispuestas en orden hay ciertas cuerdas, por así decirlo, con las notas simples de los sonidos [*soni*] colocadas en orden en el lado opuesto. Así, las cuerdas son como los sonidos [*vocum*] que estas notas representan. Entonces, se coloca un neuma en cualquier lugar que se desee entre estas cuerdas, como en este ejemplo: […]». Trad. de la autora. HOLLADAY, Richard L., 1977, p. 63.

[57] *«The influence of Boethius on the Enchiriadis treatises is attested by the fact that, save one mention of Vergil in ME and one of Augustine in SE, he is the only author cited by name, and that occurs five times: in the main body of ME (43.2. and 47.39), in chapter 19 of ME (59.38), and in SE (107.165 and 132.286). He is referred to as doctor magnificus (44.11) and praestantissimus auctor (59.39). And although ME limits its obvious borrowings to the De institutione musica (but see below), SE also draws on his De institutione arithmetica and (in a more philosophical context) the Consolatio philosophiae»* «La influencia de Boecio en los tratados *Enchiriadis* está atestiguada por el hecho de que, salvo una mención a Virgilio en el *Musica enchiriadis* (ME) y una a Agustín en el *Scolica enchiriadis* (SE), él es el único autor citado por su nombre, y esto ocurre cinco veces: en el cuerpo principal del ME (43.2 y 47.39), en el capítulo 19 del ME (59.38), y en el SE (107.165 y 132.286). Se le menciona como *doctor magnificus* (44.11) y *praestantissimus auctor* (59.39). Y aunque el ME limita sus evidentes préstamos al *De institutione musica* (pero véase más abajo), el SE también recurre a su *De institutione arithmetica* y (en un contexto más filosófico) a la *Consolatio philosophiae*». Trad. de la autora. PALISCA, Claude V. (ed.), 1995, introducción, fol. Xlii.

tonal a la música en un sentido vertical, es decir, en un registro diastemático con la figura retórica del símil.

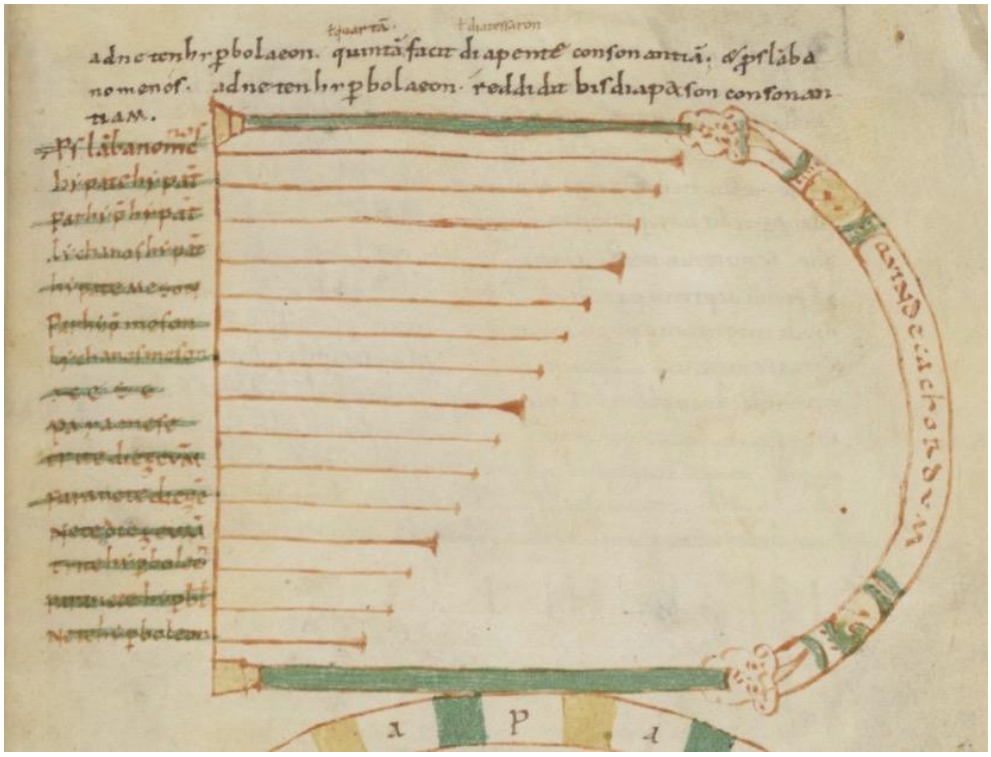


Figura 6. Boecio, *De institutione musica*, 1001-1100. Francia, Bibliothèque Nationale de France, Latin 7202, fol. 9r.

Otra imagen gráfica de Boecio en *Boetii geometria et musica* en forma de mitra [Fig. 7] (s. X, Stifstsbibliothek Einsedeln, codex 198(119), p. 3) …

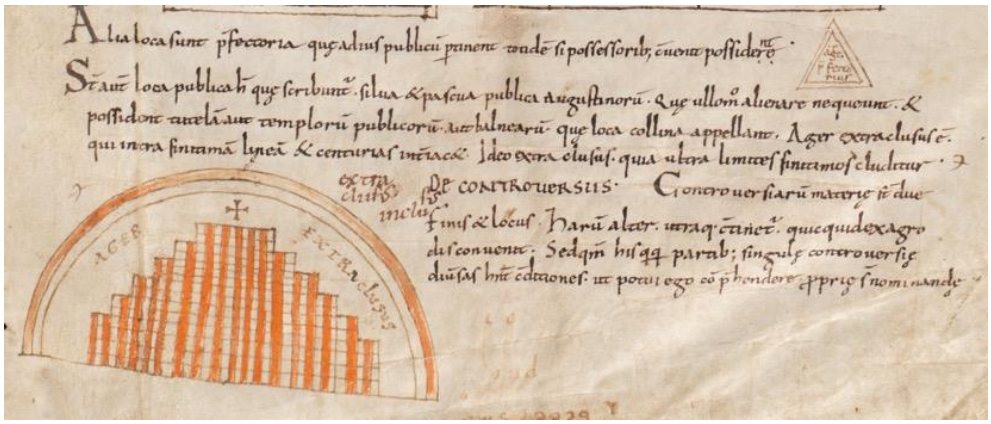


Figura 7. Boecio, *Boetii geometria et musica*, s. X. Suiza, Stifstsbibliothek Einsedeln, codex 198(119), p. 3.

… aparece también en *Musica enchiriadis* [Fig. 8] (1101-1200, Francia, BnF, Latin 7212, fol. 23v).

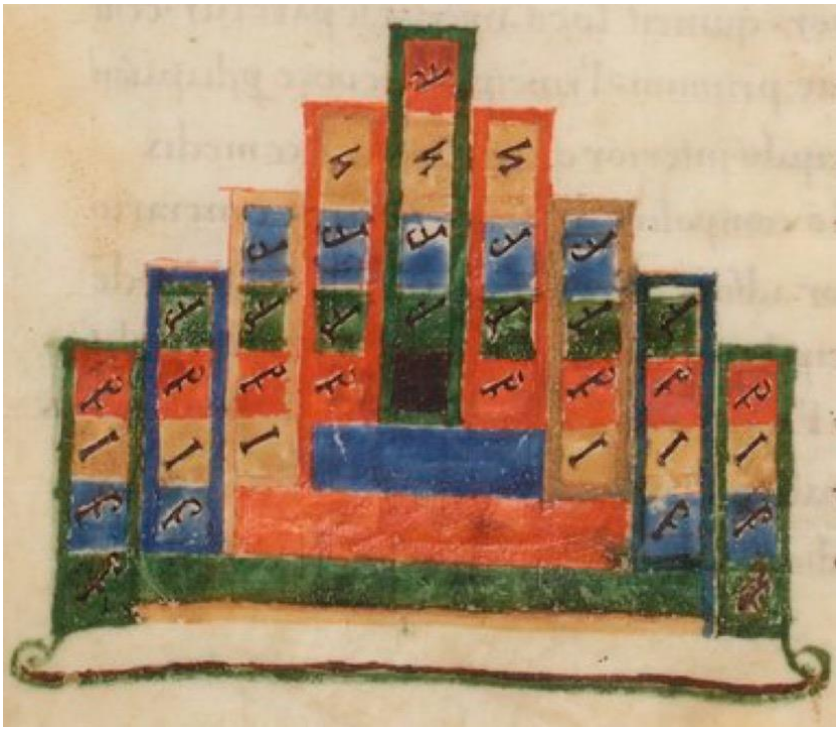


Figura 8. Anónimo, *Enchiriadis*, 1101-1200. Francia, Bibliothèque Nationale de France, Latin 7212, fol. 23r.

En los *Enchiriadis*, con un carácter protagonista en las *descriptiones* o programas icónico-musicales totalmente interdisciplinares, la música se vuelve retóricamente icónica, pues la incipiente grafía notacional, el signo dasiano, participa en la configuración de la imagen adaptándose a los dominios de la representación figurada.[58] El propio tratado declara la importancia de la percepción visual al nivel de la auditiva en el aprendizaje: *«Ergo ut, quod dicitur, et audiendo et videndo comprobetur»*[59] (1101-1200, Francia, BnF, Latin 7212, fol. 3r). Es la persuasión para la transmisión del mensaje la trasladada al elemento figurado activando la percepción visual, su recepción y procesamiento cognitivo transformándose en interpretación y, por tanto, en visualidad. Pues, además, a toda esta configuración de la retórica visual de la música se le suma la aplicación de colores para diferenciar grafías,[60] en la

[58] *«Die Erfindung musikalischer Diagramme vollzieht einen Transfer vom Akustischen zum Visuellen in dem Maße, dass das Akustische zu einem Gegenstand der Sichtbarmachung wird»* «La invención de diagramas musicales realiza una transferencia de lo auditivo a lo visual hasta el punto de que lo auditivo se convierte en visual». NANNI, Matteo y HENKEL, Kira (eds.), 2020, pp. 277, citado en MASSA, Pablo. «*Musica y Scolica Enchiriadis*. Hacia una representación icónica del espacio sonoro en dos tratados musicales carolingios», *Anuario Musical*, Nº. 77, 2022, pp. 29-49, p. 32. DOI: https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2022.77.03

[59] «Por tanto, para que lo que se dice se confirme tanto oyéndolo como viéndolo». Trad. de la autora. ANÓNIMO. *1.° Liber enchiriadis de musica*… Francia, Bibliothèque Nationale de France, Latin 7212, 1101-1200, fol. 3r.

[60] Autores como Phillips o Pablo Massa en las obras citadas han atendido a la importancia del color en los tratados *Enchiriadis*, pues como afirma uno de ellos: «no hay casi mención en literatura musicológica del papel cognitivo-didáctico del color en el diseño de estos diagramas». MASSA, Pablo, 2022, p. 31.

edición consultada.[61] La particularidad notacional diastemática radica, entonces, en que no son los signos los que se escriben en las partituras, sino las sílabas del texto asociadas a un signo dasiano subrayadas de variados colores que representan el movimiento melódico de la voz. Como se puede observar emplea varios tintes: el verde, rojo, azul e incluso un amarillo, tonos característicos de los manuscritos medievales.[62]

En el progreso de la historia cultural de la notación musical el color va a ser clave en los procesos de desarrollo, representación y significación. En su función didáctica, el color en estos tratados es, en realidad, incidente en varios tipos de cognición. Por un lado, en cuanto al color o, mejor dicho, a los tintes empleados en la imagen que es a los que se refiere el propio tratado, por ejemplo, en *Scolica.* Además, parece incipientemente asociar el color perceptivo al auditivo:

> *M [Master]. Come here, I say, and see how the arrangement of four-fold variety is disposed in tetrachords and pentachords, so that you will note clearly how far any tone is from another. For just as in colors, if they are ordered in groups of four and put into a series, for example, red, green, yellow, and black, the same color will necessarily be found at every fifth position, with the three other colors in between, so too it happens in tones: while they succeed themselves in every new iteration, [a given tone] is answered by its compeer a fifth away on either side*.[63]

Esa referencia al color atañe a la percepción visual que sirve para diferenciar directamente la representación lineal espacial del sonido en el programa icónico-musical y los desplazamientos horizontales de las líneas melódicas y su relación con las otras voces.

---

[61] La edición consultada es: *1.* ° *Liber enchiriadis de musica*… (1101-1200, Francia, BnF Latin 7212). Otra versión coloreada siguiendo referencia RISM: F-Pn: Lat. 7211, Auvergne ou Sud de la France, (Ecole de St-Pierre de Luxeuil) Coll. Colbert (n° 2415), (1101-1300;10001-1200;1001-1100, Francia, BnF, Latin 7211).

[62] «Los colores eran básicamente seis, el negro, el blanco, el azul, el verde, el amarillo y el rojo […] El verde se obtenía comúnmente con tierra verde, arcilla muy rica en óxido de hierro, especialmente utilizada en Italia, También se usaron verdes vegetales, hechos a partir de plantas, especialmente de las flores del iris, y verde mineral, concretamente de malaquita. El amarillo, a partir de arcilla para obtener un tono ocre, el amarillo de plomo, o de azafrán, de gran intensidad muy utilizado en los manuscritos. También se conocía el amarillo de cúrcuma, obtenido a partir de la maceración de esta planta oriental. Los tonos rosados se obtenían a partir de una madera también oriental, el palo rosa, y el violáceo de la savia de una planta llamada *tornasole*». FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura. «Manuscritos iluminados: artífices, espacios y contextos productivos», en AVENOZA, Gemma; FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura y SORIANO ROBLES, Lourdes. *La producción del libro en la Edad Media. Una visión interdisciplinar*. Madrid: Silex, 2019, pp. 131-206, pp. 186 y 188.

[63] «P [Profesor]. Ven aquí, te digo, y mira cómo la disposición de la variedad de cuatro partes está organizada en tetracordos y pentacordos, para que notes claramente cuán lejos está un tono de otro. Pues, así como en los colores, si se ordenan en grupos de cuatro y se ponen en una serie, por ejemplo, rojo, verde, amarillo y negro, el mismo color necesariamente se encontrará en cada quinta posición, con los otros tres colores en medio, así también sucede con los tonos: mientras se suceden en cada nueva iteración, [un tono dado] es respondido por su par a una quinta de distancia en ambos lados». Trad. de la autora. PALISCA, Claude V. (ed.), 1995, p. 42.

Pero, por otro lado, la cognición auditiva referencia a identificar un color u otro de la entonación musical durante la decodificación musical. No obstante, esta acepción no es empleada epocalmente sino que proviene de una metáfora perceptual del sonido.

Sin embargo, las *descriptiones* de los *Enchiriadis*, hijos de un otoño medieval,[64] no eran sino lugares musicales de la memoria, asientos mnemotécnicos musicales. Este, otro procesamiento de la cognición humana. El maestro y su aprendiz se correspondían con las figuras del orador y el *discipulus*. La inserción de peculiares programas icónico-musicales en los tratados, dispuestos a ser aprendidos y recordados, concordaban con la implicación de edificios de imágenes gráficas donde insertar los *loci*-musicales o asientos de la memoria de la imagen musical. Estos se correspondían con la altura de los intervalos y precisaban de una ordenación espacial, un recorrido paso a paso para desarrollar la *modulatio* de cada línea vocal. Con respecto a esto, el maestro le dice al discípulo en los *Enchiriadis*: *«Four diverse sounds coincide to form harmony, which in their proper order retain a certain quality, and they are not moved from their fixed places. I believe that you know this note series».*[65]

Dicho asentamiento ficto instaurado en la retórica del programa icónico-musical en color quedaría impreso en la memoria para poder interpretar la melodía, pero también dar las herramientas suficientes al aprendiz para saber improvisar sobre él.[66] Equivocarse en los *loci*, es decir, confundirse de lugares correctos de ubicación tonal de la nota o su intervalo era errar en *dissonantia* o sonido disonante, por eso, era constitutivo mantener el orden dentro del sistema durante la praxis del canto.

La mnemotécnica ejerció bastante importancia en la vida del ser humano durante distintas épocas. Proveniente de la tradición clásica, propagada desde Grecia a Roma a través de la experiencia, formaba parte de los procesos de aprendizaje[67] que se practicaron en todos

---

[64] «Todas las experiencias de la vida conservaban ese grado de espontaneidad y ese carácter absoluto que la alegría y el dolor tienen aún hoy en el espíritu del niño. Todo acontecimiento, todo acto, estaba rodeado de precisas y expresivas formas, estaba inserto en un estilo vital rígido, pero elevado». HUIZINGA, Johan. *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza Universidad, 1994, p. 13.

[65] «Cuatro sonidos diversos coinciden para formar una armonía, los cuales, en su orden apropiado, conservan cierta cualidad y no se mueven de sus lugares fijos. Creo que conoces esta serie de notas». Trad. de la autora. HOLLADAY, Richard L., 1977, p. 107.

[66] Como subraya Anna Maria Busse Berger, yendo un paso más allá de los estudios de Yates, y adentrándose en el pensamiento de investigadores como Mary Carruthers y Jocelyn Penny Small, no sólo la práctica del arte de la memoria servía para memorizar, sino que esta aportaba solvencia para la creación de nuevos textos musicales. BUSSE BERGER, Anna Maria, 2008, p. 258.

[67] *«Memory training played an important role in all aspects of schooling and exercised major effects on the production and reception of texts—and the manuscripts in which the texts were conveyed»* «El entrenamiento de la memoria jugó un papel importante en todos los aspectos de la escolarización y ejerció efectos importantes en la producción y recepción de textos y en los manuscritos en los que se transmitieron los textos». Trad. de la autora. CARRUTHERS, Mary y ZIOLKOWSKI, Jan M. *The Medieval Craft of Memory: An Anthology of Texts and Pictures*. Philadelphia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2002, p. 17.

los aspectos del *trivium* durante la Edad Media.[68] Antes de que surgiese la imprenta «los hábitos mentales de la mnemotecnia persistieron hasta bien entrado el Renacimiento».[69] Resulta paradójico que tuviese un realce importante durante la era de difusión de la imprenta, el *cinquecento*, y no cayera en decadencia sustituida por un sistema que estampaba la memoria en papel, esto fue debido a que «los sistemas mnemotécnicos más complejos e innovadores –de Giulio Camillo a Giordano Bruno– se plasman y encuentran expresión cumplida los mitos y los experimentos sobre el imaginario que caracterizaba, a diferentes niveles, a toda una época».[70]

Cicerón en *De oratore* hace referencia al arte de la memoria, invención de Simónides, como una de las cinco partes que comprendía la Retórica. La obra anónima *Ad Herennium* (ca. 86-82 a. C.), ampliamente difundida durante la Edad Media –se llegó a atribuir a Cicerón–, exponía las cinco partes de la Retórica: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria pronuntatio*, destacando la memoria como «el tesoro de las invenciones, guardián de todas las partes de la Retórica».[71] Se diferenció entre la memoria natural y la artificial: «La memoria artificial es la memoria que ha sido fortalecida y consolidada por el ejercicio […] el arte de la memoria es como un alfabeto interno».[72] Dicha memoria se divide en *memoria rerum*, la de las cosas, y *memoria verborum*, la de las palabras. En el tratado se distinguen las reglas para las imágenes destacando dos clases: *res*, para las cosas y *verba*, las imágenes para las palabras. La memoria artificial hacia uso de *loci* e *imagines*.

La fusión entre lo visual y lo verbal para el aprendizaje del arte de la memoria estaba arropado por la oratoria, la cual proyectaba por medio de las palabras escritas las imágenes en el orador y en el oyente. Básicamente, el arte de la memoria consistía en el principio de asociación entre lo que se quería recordar y una imagen creada para depositar dicho

---

[68] *«The techniques of memory-craft were also fundamental in the various subjects of the quadrivium, the four subjects (arithmetic, geometry, music, and astronomy) that, among them, denominated the domain of number and measure as the trivium did that of language. As one can usefully speak of the ways in which grammar, dialectic, and rhetoric variously draw on functions of memoria, so one can also speak of arithmetical, geometric, cosmological, and musical memory, as memory-craft was brought to bear within the subject matters and procedures of these four arts»* «Las técnicas de memoria-artesanía fueron también fundamentales en las diversas materias del *quadrivium*, las cuatro materias (aritmética, geometría, música y astronomía) que, entre ellas, denominaban el dominio del número y la medida como el *trivium* hacía el del lenguaje. Así como se puede hablar útilmente de las formas en que la gramática, la dialéctica y la retórica recurren de diversas formas a las funciones de la memoria, también se puede hablar de la memoria aritmética, geométrica, cosmológica y musical, tal como el arte de la memoria se utilizó dentro de los temas y procedimientos de estas cuatro artes». Trad. de la autora. CARRUTHERS, Mary y ZIOLKOWSKI, Jan M., 2002, p. 15.

[69] SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, 1995, p. 53.

[70] BOLZONI, Lina. «El espectáculo de la memoria», en CAMILLO, Giulio. *La idea del teatro*. Traducción de Jordi Reventós. Madrid: Siruela, 2006, p. 17.

[71] YATES, Frances A. *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus, 1974, p. 17.

[72] YATES, Frances A. *El arte de la memoria*. Madrid: Siruela, 2005, pp. 21-23.

pensamiento.[73] El diseño imaginado es un trayecto de imágenes ubicadas en lugares concretos que se deben recorrer paso a paso de manera concatenada, pues el orden es un elemento esencial, a través de esa visión o imagen mental, para que se suceda un principio y un fin que pueda ser recordado. Esta, pues, es una invención mental (*ficta loca*) caracterizada por ser una visión clara y concisa de lo representado, en la que la espacialidad en el discurso mental implica la distribución de los denominados asientos de la imagen-memoria, o *loci*-musicales en el caso musical.

El modo de articular el discurso musical a través de la imagen gráfica, en la que el color es un elemento determinante en los procesos de significado, toma de nuevo una gran competencia en la formulación de las icnografías musicales de la música contemporánea. *Artikulation* [Fig. 9] de György Ligeti, estrenada en 1958 en el Westdeutscher Rundfunk de Colonia, con la colaboración de Gottfried Michael Koening y Cornelius Cardew,[74] es una pieza musical electrónica que, a través de masas musicales distinguidas por colores, crea su fundamento material en una especie de pseudo-lenguaje, una adaptación propia de elementos capaces de configurar una trama musical, en este sentido, algo semejante a los *Enchiriadis* (véase figura 4) que utilizan el lenguaje griego para poder organizar la legibilidad del discurso musical totalmente imaginado, pero ricamente visualizado en tonos de croma:

> *Assoziiert werden jedoch nicht nur Materialcharaktere, sondern auch sprachähnliche Zusammenhänge. Die musikalischen Strukturen sind nämlich wie eine Sprache artikuliert. Selbstverständlich handelt es sich nur um eine »Pseudo-sprache«, um imaginäre Dialoge ohne jeden »Sinn« und ohne jede Nachahmung real existierender Sprachen. Zustande kommt eine solche Pseudosprache durch Mittel der elektronischen Klangerzeugung: Filtrierte Impulse und sehr kurzes filtriertes Rauschen bilden die »Konsonanten «, Sinustonkomplexe und längeres filtriertes Rauschen bilden die »Vokale«, die - nach verschiedenen Verteilungssta-tistiken aneinandergereiht und gruppiert - imaginäre Wörter und Sätze ergeben.*[75]

---

[73] *«'Memoria rerum', much the more generally useful technique in rhetorical memoria, consists in remembering the chief subject matters of a sermon (for example) by associating each one with a summary image»* «*Memoria rerum*, la técnica más generalmente útil en la memoria retórica consiste en recordar los temas principales de un sermón (por ejemplo) asociando cada uno de ellos a una imagen resumida». Trad. de la autora. CARRUTHERS, Mary y ZIOLKOWSKI, Jan M., 2002, p. 10.

[74] VILLA ROJO, Jesús. *Notación y grafía musical en el siglo XX*. Madrid: SGAE, 2003, p. 365.

[75] «Sin embargo, no solo se asocian características materiales, sino también relaciones similares al lenguaje. Las estructuras musicales están articuladas como un lenguaje. Por supuesto, se trata únicamente de un 'pseudo-lenguaje', de diálogos imaginarios sin ningún 'sentido' y sin imitación alguna de lenguas reales existentes. Tal pseudo-lenguaje se genera mediante medios de producción sonora electrónica: impulsos filtrados y ruidos muy breves filtrados forman las 'consonantes', mientras que complejos de tonos sinusoidales y ruidos más largos filtrados forman las 'vocales', que –al ser encadenados y agrupados según diversas estadísticas de distribución– producen palabras y frases imaginarias». Trad. de la autora. LIGETI, György. *Gesammelte Schriften*. Band 2. Basel: Schott, 2007, p. 166.

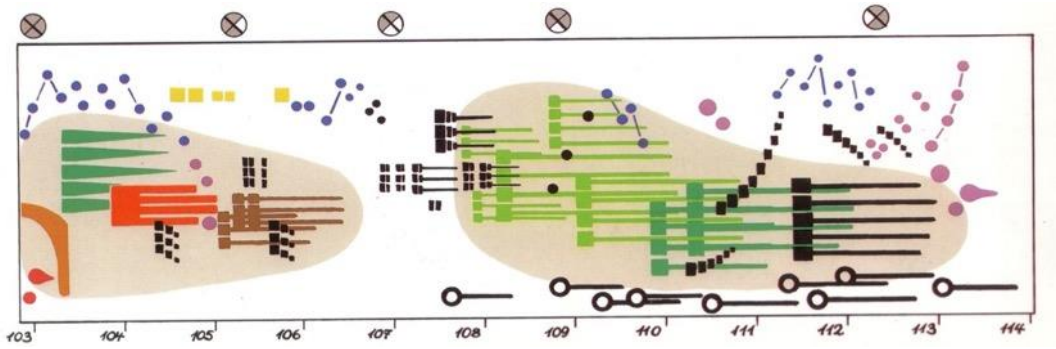


Figura 9. György Ligeti, *Artikulation*, 1958. Mainz: Schott Music, ED 6378-20.

Las distintas estructuras de *Artikulation* se entrelazan dando lugar al evento musical que cohesiona en *clusters*, y generan esta música de texturas que se va haciendo compleja conforme avanza la pieza. Se trata de desplazamientos horizontales de la música constituidos en bloques sonoros perceptibles a través del color, ávidos de mostrar aquello que está ocurriendo en el plano perceptivo, cual ejemplar manifestación de la visualidad de la música. A diferencia de los *Enchiriadis*, y por motivos culturales-musicales, la distorsión en esta música sí está aceptada formando un juego de cromatismos y diatonismos que la constituyen. No obstante, los *Enchiriadis* advierten de las disonancias a evitar ya que por movimiento pueden acaecer en el discurso diacrónico y eventual de la música. No obstante, Ligeti gusta de la casualidad de lo sonoro, de la libertad que le negó el serialismo integral, y aparta cualquier aproximación a lo convencional. El autor reflexiona sobre la importancia del color en esta obra de carácter programático, pero a la vez ilustrativo:

> *Im Gegenteil: Klänge und musikalische Kontexte erwecken in mir stets die Empfindung von Farbe, Konsistenz und sichtbarer wie auch tastbarer Form. Und umgekehrt: Farbe, Form, materielle Beschaffenheit, jasogar abstrake Bes cifea rerknipfen sich in mir unwilkirich mit klanglichen Vorstellungen. Dies erklärt das Vorhandensein von so zahlreichen »außermusika-lischen« Zügen in meinen Kompositionen.*[76]

[76] «Al contrario: los sonidos y los contextos musicales despiertan en mí siempre la sensación de color, consistencia y de formas tanto visibles como táctiles. Y viceversa: el color, la forma, la naturaleza material e incluso conceptos abstractos se enlazan en mí, de manera involuntaria, con representaciones sonoras. Esto explica la presencia de tantos rasgos 'extramusicales' en mis composiciones». LIGETI, György, 2007, Band 2, pp. 168-169.

Continuando con el devenir de la Historia de la notación musical, a las relaciones musicales en la estructura vertical se las denominará contrapunto a partir del siglo XIV e indicarán la regulación del *punctus contra punctum*, a saber, la nota contra nota.[77]

2.2.2. Los orígenes del pentagrama musical y la mano guidoniana

Paulatinamente, el empleo de neumas con diversas alturas hizo precisa la adición de una guía para identificar la altura de los signos. De tal manera, se añadieron una o dos líneas donde descansar las notas de igual altura. Se utilizó la letra «C» para el do medio sobre una línea de tinta amarilla o verde, y la letra «F» para el fa, una quinta inferior sobre una línea de tinta de color rojo, posicionadas justo por encima de los semitonos de la escala diatónica. Los orígenes del pentagrama musical, por tanto, están ligados a la historia cultural del color. Se advierte de nuevo, cómo el color es un recurso didáctico que subyace como un elemento mnemotécnico para que el músico pudiese fácilmente interpretar y reconocer la altura del canto. Cierto es, como subraya Juan Carlos Asensio, que Hucbaldo en su *De harmonica institutione* ya emplea una especie de líneas pautadas anticipadas por notación dasiana donde se situaba el texto a entonar.[78] De hecho, los *Enchiriadis* las usaron, como se vio, en analogía a las cuerdas de un instrumento para determinar las alturas del sonido. No obstante, aquellas relevantes precisiones notacionales quedaron al uso descartadas.

Guido d'Arezzo o Guido Mónaco otorga a los grados fa y do gran importancia en el canto gregoriano. Gracias a esta autoridad musical se abrió paso a un nuevo tipo de escritura diastemática consagrando los neumas al sistema de pentagrama. Hacia el año 1030 d'Arezzo escribe una carta al papa Juan XIX explicándole sobre el avance del nuevo método. Aunque no se conserva el manuscrito que entregó al Papa es bien conocido su prefacio por la distribución de diversos ejemplares:

> *Le note da cantare (voces) sono dunque ordinate in modo tale che ogni singola nota (sonus), ogni volta che ritorna in un canto, si trovi sempre solo nella sua posizione (ordo). Affinché tu sia in grado di riconoscere meglio la posizione, si tracciano dei righi a stretta distanza (spissae lineae); le posizioni delle voces possono essere i righi stessi o lo spazio intermedio tra un rigo e l'alto.*[79]

[77] SCHMID, Manfred Hermann, 2018, p. 35.
[78] ASENSIO, Juan Carlos, 2003, p. 395.
[79] «Por lo tanto, las notas a cantar (voces) están ordenadas de tal manera que cada nota (*sonus*), cada vez que regresa en una canción, siempre se encuentra sólo en su posición (*ordo*). Para poder reconocer mejor la posición, las líneas se dibujan a corta distancia (*spissae lineae*); las posiciones de las voces pueden ser las líneas mismas o el

Se trata de una ordenación dispersada en un folio pensado en la verticalidad, y no en escribir neumas en fila horizontalmente. El autor define las posiciones espaciales confrontándole delante de cada línea coloreada y espacio las letras del monocordio;[80] a él se le atribuye el tetragrama –trazado comúnmente a través de un *rastrum*–. Con respecto al color Mónaco dice lo siguiente reconociéndolo como un elemento indispensable:

> *Noi prendiamo due colori, giallo o rosso per darti una regola utile, grazie alla quale tu possa capire chiaramente a quale nota e a quale lettera del monocordo corrisponde ciascun neuma o ciascuna vox [...]. Ogni volta che vedi il colore giallo abbiamo a che fare con la terza lettera [C]. Ogni volta che vedi il rosso si tratta della sesta lettera [F], sia che i colori siano posti sul rigo sia che sian posti tra i righi.*[81]

A continuación, se muestra un gradual cirtescense [Fig. 10] (s. XII, Francia, BnF, NAL 1413, fol. 16v) donde se representan las líneas diastemáticas diferenciadas por los tintes amarillo y rojo de los que hablaba Guido d'Arezzo.



Figura 10. Anónimo, *Graduels à l'usage de l'ordre de Cîteaux*, s. XII. Francia, Bibliothèque Nationale de France, NAL 1413, fol. 16v.

La ingeniosidad de Mónaco le hizo proponer un sistema de solmisación silábica empleando ut, re, mi, fa, sol, la, notas provenientes del acrónimo del primer verso del himno

espacio intermedio entre una línea y la parte superior». Trad. de la autora. SCHMID, Manfred Hermann, 2018, p. 62.

[80] *«[…] dotate di colori»* «equipados de colores». Trad. de la autora. SCHMID, Manfred Hermann, 2018, p. 63.

[81] «Tomamos dos colores, amarillo o rojo para darte una regla útil, gracias a la cual podrás entender claramente a qué nota y a qué letra del monocordio corresponde cada neuma o cada voz [...]. Siempre que vea el color amarillo, estamos ante la tercera letra [C]. Siempre que veas rojo, es la sexta letra [F], ya sea que los colores estén colocados en el pentagrama o entre los pentagramas». Trad. de la autora. SCHMID, Manfred Hermann, 2018, p. 63.

de san Juan Bautista, *Ut queant laxis*. Las notas se distribuían por un tono, a excepción de mi y fa, en semitono. La solmización se organizaba de manera que:

> El sistema comenzaba en el sol bajo G, que se identificaba con la letra griega (*gamma)*. Las letras romanas de la A a la G identifican las otras notas del sistema, usando letras mayúsculas o minúsculas simples o dobles para las distintas octavas. El hexacordo sobre fa F, que requería sib Bb para producir el semitono entre mi y fa, se llamaba (*moll*) [...] el hexacordo de sol G era duro (*durum*) por la letra cuadrada. El modelo original sobre do C se llamaba hexacordo natural.[82]

La mano guidoniana fue un recurso mnemotécnico para la solmisación que permitía localizar en la palma de la mano el hexacordo. El maestro iba señalando las articulaciones de la palma de la mano izquierda, según la nota que se quería entonar, con el dedo índice de su derecha. Las veinte notas del sistema se distribuían por las articulaciones:

> Las notas están dispuestas en una espiral en dirección contraria a las agujas del reloj, empezando por la nota más grave (*gamma ut*) en la punta del pulgar, descendiendo por el pulgar, siguiendo por la base de cada dedo, ascendiendo por el meñique, continuando por las puntas, descendiendo por índice y trazando un círculo alrededor de las articulaciones intermedias.[83]

La mano guidoniana fue una técnica pionera que se extendió rápidamente. Su formulación visual apareció en una ingente cantidad de volúmenes sobre teoría de la música durante siglos. La recurrencia a la imagen en la que el cuerpo toma consciencia como unidad y medida es una constante en los procesos de enseñanza desde siglos ancestros.[84] Un ejemplo temprano conservado es el de Hélie Salomon, *Scientia artis musice* [Fig. 11] (1274, Milán, BA, D75 inf., fol. 3v) donde singularmente se muestra, además de la mano guidoniana, al monje con su peculiar tonsura.[85] Con la mano derecha expresa la mirada dirigida[86] señalando con el

[82] HOPPIN, Richard H., 2000, p. 77.
[83] BURKHOLDER, J. Peter; GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude V., 2011, p. 73.
[84] «En todos los dominios posibles donde se realiza la unión de lo icónico con lo verbal, surge la geografía corporal como uno de los espacios más idóneos para producir la *coniunctio* de lo legible y visible». RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, 1995, p. 256
[85] Sobre la tonsura de los cabellos véase: GALLARD PINEDA, Pascual A. «La visualidad artística del sacramento del orden en la liturgia de la iglesia latina (ss. XIII-XVIII)». Tesis doctoral. Dirigida por Rafael García Mahíques, Universitat de València, 2017, pp. 176-198.
[86] Sobre la retórica visual de la mirada véase: VIVES-FERRÁNDIZ, Luis, 2011.

dedo índice la palma de la mano izquierda, esta no contiene notación musical sino el nombre de las notas sobre las falanges.[87]



Figura 11. Hélie Salomon, *Scientia artis musice*, 1274. Milán, Biblioteca Pinacoteca Accademia Ambrosiana, D75 inf., fol. 3v.

La imagen propedéutica está inserta dentro de un clípeo en el que se inscribe la escala musical dos veces (ascendente y descendente), aunque la cabeza del joven monje sobrepasa el marco del círculo. Destaca la retórica visual de la figura de la hipérbole o exageración de la realidad por la expresión de las manos para significar ciertos elementos.

[87] *«This is, moreover, the sole example of a musical hand that incorporates a human image, perhaps intended as a portrait of the author?»* «Además, este es el único ejemplo de una mano musical que incorpora una imagen humana, ¿quizás un retrato del autor?». Trad. de la autora. DYER, John. «Didactic images in a thirteenth-century French music theory treatise: The Scientia artis musice of Hélie Salomon», *Plainsong and Medieval Music*, Nº. 28 (1), 2019, pp. 1-27, p. 6. DOI: 10.1017/S0961137118000207

En el ejemplo mostrado de otra mano guidoniana [Fig. 12] (s. XVI, Berkeley, Berkeley Library Music Library, MS 1087, fol. 1r) la visualidad de la música se manifiesta, también, alrededor de otras artes compañeras, la palabra, la imagen y la grafía de notación; todas inscriben un programa icónico-musical. Está presente también la grafía musical de tinte rojo como elemento glosado significativo señalando el inicio del canto en la clave de do y fa.

El empleo de tinte rojo será un recurso retórico para la visualidad de la música, como se verá más adelante. El recorrido propuesto nota tras nota trazado en espiral que proponían los teóricos sugiere una correspondencia con la visualidad de la divina proporción.



Figura 12. Mano guidoniana, s. XVI. Berkeley, Berkeley Library Music Library, MS 1087, fol. 1r.

La mano guidoniana tiene una gran continuidad en la visualidad artística representada en variados volúmenes sobre música. Seguidamente, se destacan algunos de los tantos ejemplos que existen. La formulación de la mano de Guido se muestra en el *Liber diurnus* (1055, Biblioteca Universidad de Santiago, Ms. 609, fol 29v/fol. 218v), un volumen iluminado que representa a un personaje coronado que con su gesto induce a pensar en el proceso de solmisación a través de sus manos. Se formula, también, en el tratado de Ramos de Pareja, *De musica tractatus. Bartholomei Rami de Pareia Hispani* (1482, Bolonia, MiBm A.80, fol. 11 y fol. 36).[88] Es, además, protagonista en el volumen musical de Pedro Cerone de 1613, por un lado, en la Emblemática musical, en su enigma musical N.º XXXVIII, titulado *Enigma de la mano*,[89] proponiendo un programa icónico-musical que encierra la *resolutio* de un motete para tiple, *altus*, tenor y *bassus* en contrapunto imitativo.[90] Por otra parte, el teórico italiano explica el funcionamiento de la mano aretina en el «*Libro tercero en el qual se ponen las reglas mas necessarias, para la instrucción del Cantollano*»,[91] un importante testimonio escrito para comprender los entresijos del funcionamiento de esta enseñanza musical.

Como se está señalando, los inicios de la visualidad de la música van a estar ligados a una marcada propensión didáctica con una dimensión *per se* interdisciplinar, es decir, las primeras muestras de la visualidad de la música que hasta ahora se están mostrando no responden a la búsqueda de un carácter estético sino propedéutico donde tienen encuentro diversas artes en función retórica, muy unidas al arte de la memoria, como se ha indicado. Se podría afirmar, que los principios de asociación memorísticas en referencia a la música llegaron con la fijación en el texto de las primeras grafías, signos gráficos que ya insinúan por su propia naturaleza sígnica trazados icónicos perceptibles a través de la visualidad. En cierto sentido, la música en el Medioevo, por ejemplo, la regida bajo el resolutivo sistema de los modos rítmicos del gótico –que se verán más adelante–, era dada a memorizarse debido a la

[88] RISM: B/VI, p. 687c.

[89] CERONE, Pedro, 1613, Libro XX, fol. 1120. La declaración del enigma es la siguiente: «La parte oscura puesta en la mano de arriba es de Contralto, su letrero es harto claro, con todo esto no quiero dexar de declarar su secreto a los que no entiende la habla italiana. Para saber cantar esta parte, havemos de guiar con los guarismos o numeros artihméticos, que van escritos en la mano: comenzando desde el 1, que esta puesto en la primera y mas baxa juntura del dedo pequeño, que es un F faut, y siguen por orden hasta el 22, que esta en la quarta juntura del dedo anelar, que es Csolfaut: y esto es en quanto a la entonación de las vozes. Mas en quanto al valor de los puntos, havemos de advertir en que dedo estan puestos: porque, los que están en el dedo llamado index, serán del valor de un Compás, los del dedo largo y de medio, señalan el valor de dos Compases: tres, los del dedo anelar y quatro los del dedo menique o pequeño. Verdad es (nota) que de los quatro compases, los dos primeros números callaremos, guardando una pausa de breve y los otros dos cantaremos con figura de breve». CERONE, Pedro, 1613, Libro XX, fol. 1120. Véase un estudio crítico de la obra de Cerone en: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, 2007; la referencia a este enigma en: p. 162.

[90] Diana Fernández y Julián Mosca ofrecen una solución y transcripción musical al enigma: FERNÁNDEZ CALVO, Diana y MOSCA, Julián, 2010, pp. 336-343.

[91] CERONE, Pedro, 1613, Libro III, cap. II y III, pp. 339-343.

rítmica y la rima que suscitaba el metro poético, sugiriendo estructuras compositivas recurrentes retenidas previamente en la memoria.[92] La traslación del discurso mental a un plano real visual y tangible se hallaría en el discurso musical en la grafía de notación como imagen-memoria, esta sería aquello que hay que recordar distribuida en la denotada espacialidad. El sonido puede subir o bajar o mantenerse y esto responde a una denotación perfectamente reconocible en su *dispositio*. En general, las grafías de notación contienen la idiosincrasia necesaria para ser elementos capaces de ser reconocidos a través de la visualidad e interpretados estilísticamente.

En cuanto a la mano aretina o guidoniana y su entendimiento desde el arte de la memoria, los *loci* o asientos-*imago* musicales se correspondían con las distintas falanges de la mano que se recorrían según indicación del *orator* constituyendo así el edificio gráfico del reposo, es decir, el asiento-*imago* se hallaba en la palma de la mano. Esta señalización a través de la retórica de la mirada dirigida servía al cantor para memorizar la entonación y consiguiente melodía. En este proceso la visualidad era el detonante para completar el discurso, una herramienta que incentivaba a la memoria. Pero no se trataría sólo de recordar la melodía sino de que esto dotaba al estudiante, como se ha visto en los *Enchiriadis*, de herramientas para la construcción de nuevas entonaciones a través de la constitución de una arquitectura mental, estructuras musicales o herramientas, que quedaba alojada desde una visualidad perceptiva a una visualidad mental dónde quedaban retenidas para recordar y emplear. Además, el empleo de la mano guidoniana en un enigma o emblema musical, como el caso de Cerone, sugestionaba por su propio carácter ingenioso aún más el uso memorístico.[93] Este fue uno de los poderes más de la Emblemática con tal de retumbar por siempre en las profundidades sensibles del ser humano.

---

[92] *«As for meter, the mnemonic effectiveness of rhythm and rhyme was exploited throughout ancient and medieval pedagogy and oratory, as a device aiding both retention and comprehension, by oneself and one's audience»* «En cuanto a la métrica, la eficacia mnemotécnica del ritmo y la rima se explotó a lo largo de la pedagogía y la oratoria antigua y medieval, como un dispositivo que ayuda tanto a la retención como a la comprensión, por parte de uno mismo y de la audiencia». Trad. de la autora. CARRUTHERS, Mary y ZIOLKOWSKI, Jan M., 2002, p. 15.

[93] *«L'uso di giochi linguistici e di rebus rapresenta un importante strumento per mandare i testi a memoria»* «El uso de juegos de lenguaje y acertijos representa una herramienta importante para la memorización de textos». Trad. de la autora. BUSSE BERGER, Anna Maria, 2008, p. 278.

2.3. Arquitectura musical gótica

2.3.1. La escuela de Notre Dame de París

Deviene, entonces, la siguiente evolución formal en las grafías notacionales con la conocida como notación cuadrada que evolucionará con todas sus fases entre 1170 a 1420, hasta alcanzar un complejísimo sistema notacional que caracterizará al periodo del *Ars nova*.[94] Por tanto, concluyendo el siglo XII hace su aparición la notación cuadrada perdurando más de diez siglos hasta la llegada de la notación mensural blanca (NMB) que sustituirá gradualmente a la que fue por excelencia el sostén gráfico del gregoriano. A las unidades de notas cuadradas se las conocerá como «ligaduras» conformadas básicamente por una *clivis* (ascendente) o *pes* (descendente), por ejemplo, ligaduras de grupos de dos notas, por lo general, breve-longa.

En occidente, desde el siglo XII, se estaba llevando a cabo el desarrollo de nuevos estilos y formas musicales de polifonía religiosa en poderosos focos de irradiante cultura, como fue la catedral de Notre Dame de París, desplazando el foco musical cultural de San Marcial con la polifonía aquitana: *«In matters musical the influence of Notre Dame of Paris was never greater than during the years 1150 to 1250, when Parisian polyphony stood with architecture and theology among the lofty constructs of the Gothic mind»*.[95]

Dos generaciones de compositores lideradas por Leonin y Perotin compondrían un *corpus* musical basado en el desarrollo rítmico y,[96] por ende, de textura conocido como notación modal, visualmente muy reconocible. Se tiene noticia de sus actividades musicales en la catedral parisina gracias a un tratado anónimo conocido como *Anónimo IV* escrito en la segunda mitad del siglo XIII por un alumno inglés de la Universidad de París, con lo cual se deduce que *Magnus liber organi* fue escrito tres o cuatro generaciones antes.

A la par de estas innovaciones musicales, se estaban realizando la gran mayoría de intervenciones arquitectónicas «a la moda» en la fábrica de la basílica parisina,[97] por lo que

---

[94] POPIN, Marielle, 2003, p. 93.

[95] «En materia musical, la influencia de Notre Dame de París nunca fue mayor que durante los años 1150 a 1250 cuando la polifonía parisina se situó junto con la arquitectura y la teología entre las elevadas construcciones de la mentalidad gótica». Trad. de la autora. WRIGHT, Craig M. *Music and ceremony at Notre Dame of Paris 500-1550*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1989, p. 235.

[96] *«La particolare riuscita dell'operazione ha consistito nel fatto che per definire il ritmo sono stati impiegati gli stessi Segni che avenano già la responsabilità di fissare l'altezza»* «El éxito particular de la operación consistió en que los mismos signos que ya eran responsables de fijar el tono se utilizaron para definir el ritmo». Trad. de la autora. SCHMID, Manfred Hermann, 2018, p. 97.

[97] *«Maurice of Sully, Bishop of Paris since 1160, started construction in 1162 of the building that we know. (Pope Alexander III laid the cornerstone, if you believe the traditions). In less than twenty years the eastern portion was finished enough that regular services could be held there. Cardinal Henry of Marcy, the pope's ambassador to France, dedicated the main altar in 1182; he also*

existió una sensible correspondencia entre la construcción vertical de la música y la de la arquitectura basilical gótica que se imponía en el paisaje urbano:[98] «La iglesia de piedra, símbolo de la gran Iglesia, pueblo de los rescatados, debía procurar a los fieles un anticipo de la belleza celestial».[99] Al igual, la belleza de la construcción reverberaba en sus muros la grandiosidad del canto entonado a Dios.

La escuela de Notre Dame se desarrolló hasta finales del siglo XIII, durante el periodo del *Ars antiqua*. Característicamente, la notación emplearía las *ligaturae* (ligaduras) en el sentido rítmico de breve-longa, corta-larga –de la *virga* devino la nota larga o longa y del *punctum* una nota breve o *brevis*–, con la mirada puesta en la coincidencia de la verticalidad de la música a través de las nuevas grafías:

> *Acomparisonofthe sources of the School of Notre Dame with those of the preceding period shows in the first place a striking difference of the notational characters. Towards the end of the twelfth century, the Aquitanian neumes assumed more definite shapes, characterized by the use of square forms. Thus they changed into what were later to be called notes and ligatures.*[100]

Efectivamente, este sentido rítmico es el que caracterizó a la música de la escuela parisina, constitutivo de patrones estructurales para la composición o modos rítmicos que gustaron junto a las líneas profusamente melismáticas del *duplum* sustentadas por el tenor con largas notas tenidas, no mensuradas, con melodías procedentes del canto llano.

La opulencia del arte gótico en la arquitectura sagrada se imponía en el paisaje de las ciudades. Similares diseños formales conformantes del nuevo estilo francés se veían en la

---

gave a ring with rubies to one of the cathedral's canons, Master Leoninus, who wrote a poem about it» «Mauricio de Sully, obispo de París desde 1160, comenzó la construcción del edificio que conocemos en 1162. (El papa Alejandro III colocó la primera piedra, según la tradición). En menos de veinte años, la parte oriental quedó lo suficientemente terminada como para que pudieran celebrarse allí servicios religiosos regulares. El cardenal Enrique de Marcy, embajador del papa en Francia, dedicó el altar mayor en 1182; también regaló un anillo con rubíes a uno de los canónigos de la catedral, el maestro Leonino, quien escribió un poema sobre él». Trad. de la autora. KELLY, Thomas Forrest. *Capturing Music. The Story of Notation.London*: W.W. Norton & Company, 2015, p. 85.

98 *«Così la música diventa perceptible come l'architettura, e viene spesso descritta con le stesse categorie dell'architettura, attraverso una visione delle forme –e ciò ben prima della celebre definizione di Schopenhauer, secondo il quale l'architettura sarebbe 'musica congelata', ciè la stessa música colta in un diverso stato di agrgregazione»* «Así, la música se vuelve perceptible como la arquitectura, y a menudo se describe con las mismas categorías que la arquitectura, a través de una visión de las formas - y esto mucho antes de la famosa definición de Schopenhauer, según la cual la arquitectura sería 'música congelada', es decir, la misma música capturada en un estado de agregación diferente». Trad. de la autora. SCHMID, Manfred Hermann, 2018, p. 15.

99 VAUCHEZ, André. *La espiritualidad del occidente medieval*. Madrid: Cátedra, 1985, p. 126.

100 «Una comparación de las fuentes de la Escuela de Notre Dame con las del período anterior muestra, en primer lugar, una sorprendente diferencia en los caracteres notacionales. Hacia finales del siglo XII, los neumas aquitanos asumieron formas más definidas, caracterizadas por el uso de formas cuadradas. Así se transformaron en lo que más tarde se llamaría notas y ligaduras». Trad. de la autora. APEL, Willi, 1953, p. 217.

música. La arquitectura se elevaba hacia Dios como el canto y sus ecos en los muros sacros. La técnica arquitectónica constructiva del gótico permitía alzar y estilizar la fábrica del templo en verticalidad hacia el cielo, significando la conexión con Dios. Esto se lograba a través de la distribución de pesos y sustentos laterales, como los arbotantes y otras estructuras, que permitían alcanzar diversas alturas gracias a los arcos apuntados, columnas y pilastras superpuestas [Fig. 13a] (1201-1300, Francia, BnF, Français 19093, fol. 31v).

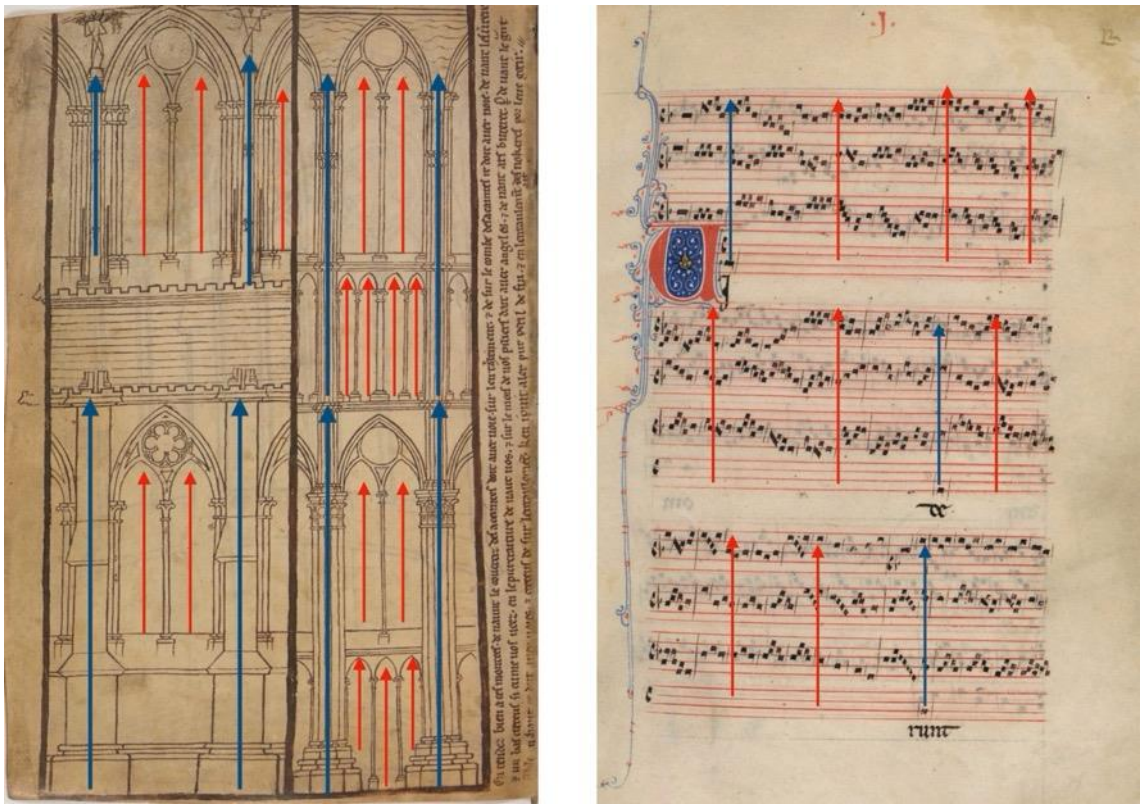


Figura 13. A) Villard de Honnecourt. *Album de dessins et croquis*, 1201-1300. Francia, Bibliothèque Nationale de France, Français 19093, fol. 31v; b) *Magnus liber organi*, s. XII y s. XIII. Florencia, Biblioteca Laurenziana, Ms Pluteus 29.1, fol. Ir.

En analogía, la polifonía que consistía en sobreponer adecuadamente unas voces sobre otras comenzó a profesar verticalidad con el sustento de la voz del tenor, llegando a verticalizar hasta cuatro voces en estilo *discantus* con notación modal rítmica, *organum quadruplum*, que daba agilidad, viveza y brillo al discurso musical [Fig. 13b] (s. XII y s. XIII, Florencia, BLF, Ms Pluteus 29.1, fol. Ir). Además, los perfiles interiores geométricos de los rosetones, los de los gabletes, tracerías o arcos que con políbulos contorneaban el intradós de estos [Fig. 14a][101] se sentían en correlación con el dibujo angosto que perfilaba la

[101] Imagen base extraída, sin perfil coloreado, de: MURRAY, Stephen. *Notre-Dame of Amiens*. New York: Columbia University Press, 2021, p. 8.

propincuidad de los grados conjuntos de los melismas del *duplum*, que ricamente ornamentaban la línea melódica haciendo avanzar horizontalmente la música [Fig. 14b] (s. XII y s. XIII, Florencia, BLF Ms Pluteus 29.1, fol. 99r).



Figura 14. A) Arcos polilobulados coro interior, Notre-Dame of Amiens; b) *Magnus liber organi*, perfil melódico, s. XII y s. XIII. Florencia, Biblioteca Laurenziana, Ms Pluteus 29.1, fol. Ir.

La rítmica incansable tanto de la arquitectura labrada en las estructuras de las fábricas góticas como la de los nuevos diseños gráficos de la música quisieron ser imagen de la infinitud divina. Lejos quedaba la austeridad, la sensación maciza y de horizontalidad, reflejada tanto en la arquitectura como en la línea melódica gregoriana del arte románico.

Johannes Grocheo en su tratado de 1300, *Ars musice*, anuncia una analogía de la música con la edificación y explica cómo se constituye el tenor aludiendo a él como el sostén de la casa: *The tenor is that part on which all the others are founded, just as the parts of a house or a building on their foundation. And it regulates them and gives them quantity, just as bones to other parts» (20.2).*[102] Más adelante añade: *«And in a small way a correct cantus can emerge with a fitting addition, provided that it observes its measure. For one lies on another in the manner of the tiles and roof of a house, and so a continous staggering happens (21.7).*[103]

El repertorio en la generación de Leonin (c.1170-1200) constituyó las composiciones de *organa dupla* para los solistas de la misa y el oficio del año litúrgico: gradual, aleluya y

[102] *«Tenor autem est illa pars supra quam omnes alie fundantur. Quemadmodum partes domus vel edificii super suum fundamentum. Et eas regulat et eis dat quantitatem quemadmodum ossa partibus aliis»* «El tenor es esa parte sobre la cual se fundamentan todas las demás, así como las partes de una casa o un edificio se sostienen sobre su cimiento. Y las regula y les da proporción, así como los huesos a las demás partes». Trad. de la autora. GROCHEO, Johannes de. *Ars musice*. Edición y transcripción de Constant J. Mews, John N. Crossley, Catherine Jeffreys, Leigh McKinnon, and Carol J. Williams. Kalamazoo: Western Michigan University, 2011, pp. 85-86. Citado también en: BUSSE BERGER, Anna Maria, 2008, p. 266.

[103] *«Et potest aliquantulum rectus cantus exire cum decenti additione nisi quod eius mensuram observet. Sic enim unus iacet super alium ad modum tegularum'95 et cooperture domus. et sic continua abscisio fiet»* «Y de una manera modesta puede surgir un *cantus* correcto con una adición adecuada, siempre que se respete su medida. Pues una parte se apoya sobre otra a la manera de las tejas y el tejado de una casa, y así ocurre un escalonamiento continuo». Trad. de la autora. GROCHEO, Johannes de, 2008, pp. 88-89.

responsorios. La voz del tenor o *cantus* se organizaba con notas tenidas en la voz inferior mientras el *discantus* o *duplum* realizaba melismas en la voz superior. Se añadían secciones nuevas en la parte central llamadas cláusulas, medidas y escritas en notación modal (unión breve-longa).

Los manuscritos conservados son varios: Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 29,1 («F»); Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Códice Helmst. 628 («W»); Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Códice Helmst. 1099 («W»); Madrid, Biblioteca Nacional de España, MS 20486 («M»).

Es característico para estas fuentes musicales con imagen gráfica que la formulación de la figuración recaiga en letras capitulares, a veces historiadas, e incluso contenedoras de programas visuales dando lugar a ejemplos como el *Magnus liber organi* [Fig. 15] (s. XII y s. XIII, Florencia, BLF, Ms Pluteus 29.1, fol. 99r).

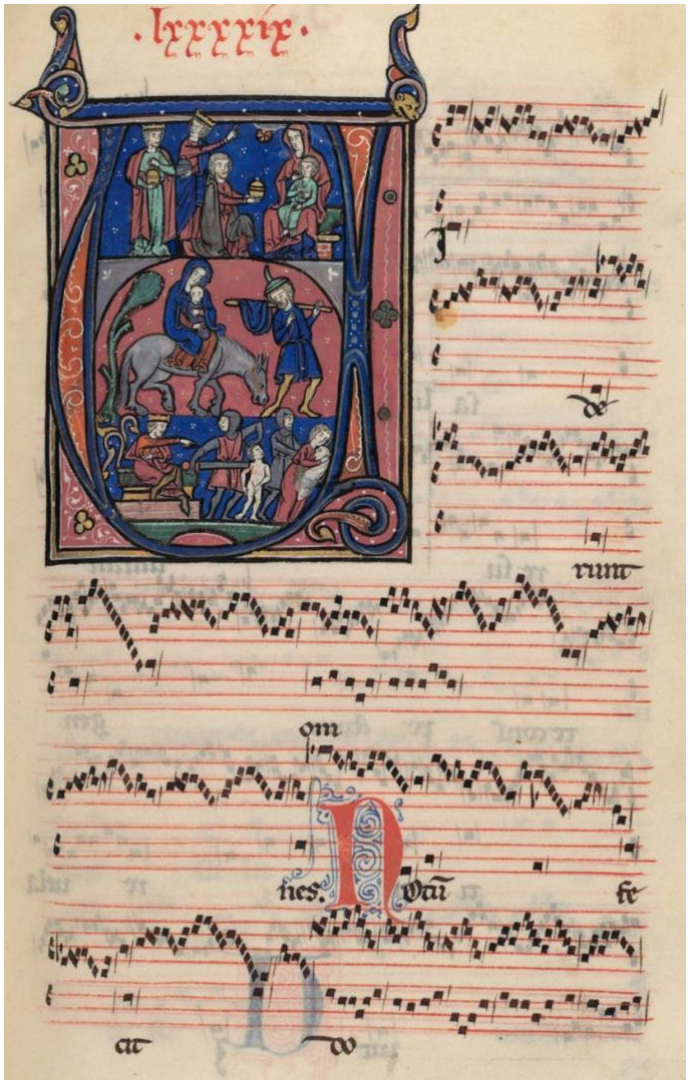


Figura 15. *Magnus liber organi*, s. XII y s. XIII. Florencia, Biblioteca Laurenziana, Ms Pluteus 29.1, fol. 99r.

Insertado en la liturgia parisina por ordenanza del obispo Odón en 1198, la música del *Magnus liber organi* fue atribuida a Leonin. Los *organa* que contenía se compusieron para una de las fiestas anuales: Navidad, Pascua, Pentecostés y la Asunción de la Virgen María.[104] El programa visual de la letra capitular *«V»* del gradual *Viderunt omnes* muestra tres tipos iconográficos pertenecientes al ciclo de la infancia de Cristo: el tipo la matanza de los inocentes en el registro inferior representa a Herodes coronado y sedente extendiendo expresivamente su brazo y señalando con decisión a un niño que es agarrado por un soldado que obedece la orden del monarca e impone el filo de la espada sobre el infante desnudo y sangrante para degollarlo. A su lado, otro militar reprende a una mujer que porta a su bebé en brazos y que gestualmente le da la espalda para protegerlo. El episodio es narrado en las fuentes canónicas, en Mt 2,16-17. Las fuentes extra-canónicas para la concreción del tema en el *Magnus liber organi* son las siguientes: «Viendo el rey Herodes que había sido burlado por los magos, ardió en cólera, y envió gentes para que los capturaran y los mataran. Y, no habiéndolos apresado, ordenó degollar en Bethlehem a todos los niños de dos años para abajo, según el tiempo que había inquirido de los magos» (Evangelio de PseudoMateo, XVI,1); «Y los magos salieron. Y he aquí que la estrella que habían visto en Oriente los precedió hasta que llegaron a la gruta, y se detuvo por encima de la entrada de ésta. Y los magos vieron al niño con su madre María, y sacaron de sus bagajes presentes de oro, de incienso y de mirra» (Protoevangelio de Santiago XXI,3).

En el registro intermedio de la miniatura se formula el tipo de la huida a Egipto en donde, como es habitual en la concreción medieval del tema, María y el Niño viajan sobre la mula mientras José caminando ante ellos los mira volviendo la cabeza mientras agarra las bridas del borrico. Aunque en los pasajes tanto de las fuentes canónicas como las extra-canónicas no se describe la huida a Egipto en mula, la asociación de María a lomos de este animal proviene de la literatura extra-canónica en la que se narra el siguiente versículo:

> Y llegó un edicto del emperador Augusto, que ordenaba se empadronasen todos los habitantes de Bethlehem de Judea. Y José dijo: Voy a inscribir a mis hijos. Pero ¿qué haré con esta muchacha? ¿Cómo la inscribiré? ¿Como mi esposa? Me avergonzaría de ello. ¿Como mi hija? Pero todos los hijos de Israel saben que no lo es. El día del Señor será como quiera el Señor. Y ensilló su burra, y puso sobre ella a María, y su hijo llevaba la bestia por el ronzal, y él los seguía.[105]

[104] WRIGHT, Craig M., 1989, p. 246.
[105] Protoevangelio de Santiago XVII, 1-2.

El tipo iconográfico de la Adoración de los magos o Epifanía muestra la llegada de los tres magos portando sus ofrendas mientras uno de ellos señala la estrella sobre el lugar donde se encuentran, siguiendo la caracterización de la fórmula helenística común en occidente durante siglos.[106] La fuente canónica narra lo siguiente:

> La estrella que habían visto en el Oriente iba delante de ellos, hasta que llegó y se detuvo encima del lugar donde estaba el niño. Al ver la estrella, se llenaron de inmensa alegría. Al entrar en la casa, vieron al niño con María, su madre. Entonces se postraron y lo adoraron; abrieron luego sus cofres y le ofrecieron dones de oro, incienso y mirra.[107]

La fuente extra-canónica también tiene presente a la estrella: «Y los magos, al divisar la estrella, se llenaron de alegría, y, entrando en su casa, vieron al niño Jesús, que reposaba en el seno de su madre. Entonces descubrieron sus tesoros, e hicieron a María y a José muy ricos presentes» (Evangelio de PseudoMateo XVI,2).

Sobre el contenido musical del gradual navideño *Viderum omnes* de la figura 15, la visualidad de la música se manifiesta a través de la arquitectura estructural de la verticalidad de dos voces. Se trata de un *organum duplum* para la Navidad, el *duplum* o *discantus* en la voz superior introduce los melismas contra la voz inferior, la del tenor o *cantus*, que sostiene el canto en notas tenidas salvo en la perceptiblemente y audible introducción intra-discurso musical de un cambio de textura sobre *«om[nes]»*.

En la generación de Perotin (ca. 1200-1240) se reescribe el repertorio con mayor precisión rítmica, se acortan los *organa* y se componen cláusulas que darán lugar al motete. Algunos *organa purum* de dos voces se transformarán en *triplum* o *quadriplum*.[108]
El *conductus* es en general a tres o cuatro voces, es una composición nueva en estilo silábico. En el final o en el centro del discurso musical incorporan una sección melismática y medida, similar a la cláusula, escrita, también, en sección modal, llamada *cauda* y carente de texto. Los *conducti* emplean un mismo texto para las distintas voces. La cauda entremezcla la *notatio sine litera* (momento melismático) y *notatio cum litera* (con uso de ligaduras).

Son seis los modos rítmicos escritos en notación cuadrada negra –al igual que la del canto gregoriano–,[109] comúnmente transcritos en compás de 6/8 por necesidad de

---

106 GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 1992, pp. 48-49.
107 (Mt 2, 9-11).
108 HOPPIN, Richard H., 2000.
109 «*Since the square or quadratic form of Gregorian chant that became ubiquitous in the Romanic (non Germanic) lands during the thirteenth century is written in solid black neumes, the manuscripts preservine the so-called Notre Dame polyphony of Leoninus,*

coincidencia para el *tempo*. Los patrones rítmicos «equivalen a los pies o metros cuantitativos de la poesía clásica».[110] Los pies rítmicos son los siguientes: anapesto (breve-breve-larga); tribraquio (breve-breve-breve); troqueo (larga-breve) y yambo (breve-larga). Una nueva grafía aparecía en escena, una escueta barra vertical denominada *ordo* que se identificaba con una división (*divisio modi*) en las frases musicales.[111]

En las novedades notacionales hace su aparición la plica (pliegue) evolucionada de los sistemas licuescentes del canto llano. Una grafía similar a una línea hacia arriba (*plica ascendens*) o hacia abajo (*plica descendens*) se adhería a las notas cuadradas únicas o a la última nota de la ligadura.[112] Consistía dicha plica en añadir una nota ornamental o de floreo superior o inferior, notas de paso; podían ser perfectas o imperfectas, a saber, se le restaría una parte de su valor o la mitad de este.

Son característica de esta época otras grafías conocidas como *conjunctura*, *currentes* o *congrunteae*, señaladas anteriormente. Son «una forma especial de ligadura, consiste en una serie de notas de forma romboidal unidas a una nota simple o a la última nota de la ligadura […] la nota final es normalmente una longa, la penúltima una breve, y las notas más rápidas, si las había, venían al inicio del descenso».[113] Su transcripción, en ocasiones, resulta ambigua. La notación del tenor se conformaba en valores largos, pero podía variar con notas individuales que llevasen una plica a la derecha, o podía haber grupos de ligaduras de tres.

Perotinus, and their contemporaries in Paris ca.1200, most of which sources date from the second half of the thirteenth century, likewise use square black notational symbols» «Dado que la forma cuadrada o cuadrática del canto gregoriano, que se volvió omnipresente en las tierras románicas (no germánicas) durante el siglo XIII, está escrita con neumas negros sólidos, los manuscritos que conservan la llamada polifonía de Notre Dame de Leoninus, Perotinus y sus contemporáneos en París hacia el año 1200 –la mayoría de los cuales datan de la segunda mitad del siglo XIII– también utilizan símbolos de notación negros y cuadrados». Trad. de la autora. BLACHLY, Alexander. «From Black to Red to White: The Notation of Musical Proportions at the Dawn of The Renaissance», en DELFINO, Antonio y SAGGIO, Francesco. *Le notazioni della polifonia vocale dei secoli IX-XVII*. Antologia Parte Seconda secoli XIV-XVII. Pisa: Edizioni ETS, 2022, pp. 1-32, p. 1.

110 HOPPIN, Richard H., 2000, p. 238.

111 *«A melismatic line is written as much as possible in chains of ligatures broken only by rest which separate them into phrases called ordines (the plural ordo). An ordo was a rhythmic pattern usually, though not always, followed by one or more repetitions of itself»* «Una línea melismática se escribe en la medida de lo posible en cadenas de ligaduras interrumpidas sólo por silencios que las separan en frases llamadas ordines (ordo en plural). Un ordo era un patrón rítmico generalmente, aunque no siempre, seguido de una o más repeticiones de sí mismo». Trad. de la autora. PARRISH, Carl. *The Notation of Medieval Music*. New York: W. W. Norton & Company, 1957, p. 74. «Podemos definir entonces ordo como una o más exposiciones del patrón modal que acaba con un silencio». HOPPIN, Richard H., 2000, p. 238.

112 *«Plique: la note pliquée, provenant dún neume liquescent (pes ou clivis dont le second élément est faible), est constituée de deux éléments dont le second, ascendant ou descendant selon les sens de la hampe, est l'équivalent dúne note de passage inaccentuée; la plique peut également terminer une ligature»* «Plica: la nota plica, procedente de un neuma licuescente (*pes* o *clivis* cuyo segundo elemento es débil), se compone de dos elementos, el segundo de los cuales, ascendente o descendente según la dirección de la plica, equivale a una nota de paso átona; la plica también puede completar una ligadura». Trad. de la autora. POPIN, Marielle, 2003, p. 102.

113 HOPPIN, Richard H., 2000, p. 243.

A mitad del siglo XIII, el motete politextual hará su aparición al incorporar texto a las partes melismáticas de la cláusula –secciones medidas en notación modal suscritas a la parte central del *organum duplum*–, pasando así de ser melismático a silábico. El estilo motete perdurará casi doscientos años, caracterizándose en su génesis por ser politextual y contrapuntístico con una textura en dos planos sonoros: notas tenidas para las voces graves y voces agudas ágiles.

2.3.2. Franco de Colonia y Petrus de Cruce

La notación prefranconiana se debe entender como un periodo de transición, entre 1225 y 1260. Las fuentes manuscritas musicales destacadas son el códice Montpellier y el códice Bamberg. La terminología empleada para este periodo hace referencia a la notación a la que precede, la franconiana desarrollada en el tratado *Ars cantus mensurabilis* (ca. 1262) de Franco de Colonia. Las innovaciones que propone son las siguientes: hay una distinción entre longa y breve; se introducen otras grafías conocidas como semibreves; las ligaduras pueden ser *sine propietate*, *sine perfectione* y *cum opposita propietate*; las ligaduras incorporan diversas notas y no únicamente una; cambio del *divisio modi* a la incorporación de silencios con variadas duraciones; y la nota breve será la unidad de pulso. Las plicas variarán sus grafías y sus tipos: plica longa y plica *brevis*. La *brevis* resta valor a la breve y la longa a la larga.[114]

La notación prefranconiana dará paso a los silencios musicales, su grafía determinará su duración dependiendo del número de líneas que emplee la barra vertical sobre el pentagrama. Los silencios representarán la incorporación de diferentes duraciones en los que fueren los *divisio modi* de la notación cuadrada. Así, esta innovación aparece en el códice Bamberg: *«perhaps, the most important innovation consists in the fixing of exact values for the divisio modi or, as it may hereafter be called, the rest»*.[115] De tal manera, el silencio sobre un espacio es de semibreve, transcrito en 3/4 equivaldría a una corchea; si ocupa dos espacios es de breve, en 3/4 valdría una negra. Los silencios de dos y tres *tempora* se corresponden con, el primero, una blanca, y el segundo, una blanca con puntillo.

---

[114] *«The plica also undergoes a remarkable change of form and meaning. Plica-ligatures, so common in square notation, now occur infrequently. Instead, single plica notes appear in great number and constitute an important element in notation up to the time of Ars Nova»* «La plica también experimenta un notable cambio de forma y significado. Las ligaduras con plica, tan comunes en la notación cuadrada, ahora aparecen con poca frecuencia. En su lugar, las notas de plica simples aparecen en gran número y constituyen un elemento importante en la notación hasta la época del *Ars Nova*». Trad. de la autora. APEL, Willi, 1953, p. 298.

[115] «Quizás la innovación más importante consista en la fijación de valores exactos para la *divisio modi* o, como se llamará en adelante, el silencio». Trad. de la autora. APEL, Willi, 1953, p. 302.

Debido a la mayor extensión de las piezas musicales, la *dispositio* de la música en los folios de los volúmenes quedará distribuida según necesidades y voces, quedando codificada [Fig. 16]:[116]

> *The advantage of these arrangements is that make it possible for three singers to read their parts simultaneously from the same page. If a motet covers several pages the parts are always so written that the singers arrive simultaneously at the end of their parts, immediately before the page is turned. The third of above drawing illustrates the arrangement used with shorter pieces. Such a page may contain the end of a motet A (1,2,3), a completed motet B (1',2',3') and the beginning of another one, C (1",2",3").*[117]

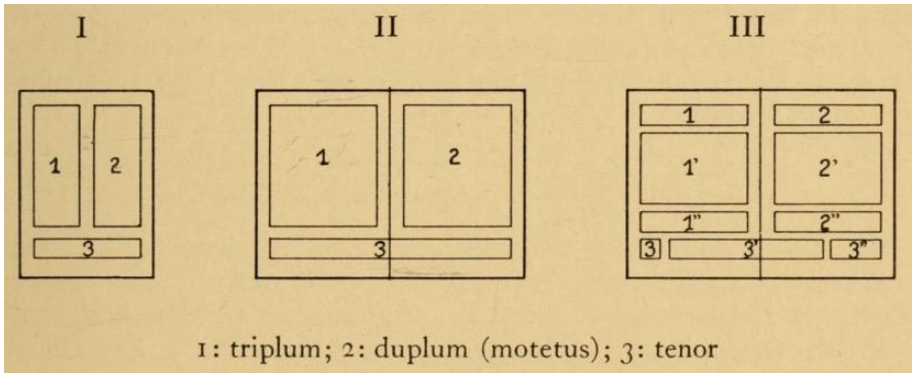


Figura 16. Distribución de las voces en los libros de coro. APEL, Willi, 1953, pp. 283.

Que «el valor de cada nota pudiese ser expresado por un signo distinto de notación»[118] se debe a Franco de Colonia, cuando coetáneamente la música se componía con notación modal y rítmica para los motetes. El compás ternario fue asimilado por los compositores

[116] Los libros de música del Renacimiento tendrán su propia configuración: *«Ciò significa che, per esempio, le Quattro voci di una composizione polifónica erano così disposte: superius e tenor respectivamente nella metà superiore e inferiore della charta di sinistra (verso) e contratenor altus e bassus disposti specularmente in quella di destra (recto). Naturalmente un diverso numero di parti comportava una diferente concentrazione in una o entrambe le chartae»* «Esto significa que, por ejemplo, las cuatro voces de una composición polifónica estaban dispuestas de la siguiente manera: *superius* y tenor, respectivamente, en la mitad superior e inferior de la *charta* [folio] izquierda (*verso*) y contratenor *altus* y *bassus* dispuestos en sentido especular en el derecho (recto). Naturalmente, un número diferente de partes implicaba una concentración diferente en uno o ambos *del chartae* [folios]». Trad. de la autora. ROCCO ROSSI, Francesco. *De música mensurabili. Manuale di notazione rinascimentale*. Lucca: Librería Musicale Italiana, 2019, pp. 3-4.

[117] «La ventaja de estos arreglos es que posibilitan que tres cantantes lean sus partes simultáneamente desde la misma página. Si un motete cubre varias páginas, las partes siempre están escritas de manera que los cantantes lleguen simultáneamente al final de sus partes, inmediatamente antes de pasar la página. El tercero del dibujo anterior ilustra la disposición utilizada con piezas más cortas. Tal página puede contener el final de un motete A (1,2,3), un motete B completo (1',2',3') y el comienzo de otro, C (1",2",3")». Trad. de la autora. APEL, Willi, 1953, pp. 283-284.

[118] HOPPIN, Richard H., 2000, p. 350.

como símbolo de la perfección en un concepto trinitario,[119] de tal manera, la longa equivalía a tres breves, y una longa imperfecta comprendía dos breves.[120]

El teórico diferenció las longas perfectas de las imperfectas y la alteración de las breves. Introdujo la *divisio modi* o *signum perfectionis*, a saber, una grafía en forma de línea corta vertical, que, con el paso de los años, se fue transformando en un punto de división o perfección llamado *punctus perfectionis*. En este periodo notacional se incluyen las aportaciones hechas por Petrus de Cruce, coetáneo a Franco de Colonia, quien aportará a la historia de la notación el *punctus divitionis*, un punto que separaba las semibreves, debido a la incertidumbre de las notas de pequeño valor en el tratado de Franco de Colonia: *«Willi Apel a clairement rappelé que l'essentiel de la modernité avait été établ par Franco, mais qu'il restait à traiter de la división des petites valeurs*».[121]

Los avances de Petrus de Cruce consistían en introducir un variado número de semibreves en lugar de una breve: *«On attribue à un contemporain de Franco, Pierre de la Croix, l'usage pour séparer les groupes de notes, du point de division (punctus divisionis), qu'il étail imposible de confondre avec une pause»*.[122]

El sistema aportado por Franco de Colonia mitiga las incertidumbres en la mensura, en especial en la breve. Poco a poco, se va desarrollando más complejamente las composiciones de teóricos preocupados en la medida que empiezan a aportar nuevas herramientas notacionales que expresan sus necesidades y exigencias hacia una notación más precisa. Destaca la innovación de Franco de Colonia con las ligaduras. La *propietas*, para la voz *pincipalis*, y la *perfectio* para las notas finales. Estas pueden ser alteradas modificando su ritmo. Se generaliza la norma de que todas las notas sitas en medio de la ligadura equivalen a breves:

---

119 *«[…] thet composers of sacred music also sought particular means to cpnvey the Trinitarian dogma […] the dogna 'one God in three Persons' can be musically represented in the following ways: a) the number three can be expressed in the rhythmic movement of the composition, viz. by means of perfect mensuration or proportio sesquialtera; b) the concept 'three-in-one» may be symbolized in triad; c) the same concept can also be expressed by way of three canonic voices»* «[…] los compositores de música sacra también buscaron medios particulares para transmitir el dogma trinitario […] el dogma de 'un solo Dios en tres Personas' puede representarse musicalmente de las siguientes maneras: a) el número tres puede expresarse en el movimiento rítmico de la composición, es decir, mediante la mensuración perfecta o la *proportio sesquialtera*; b) el concepto de 'tres en uno' puede simbolizarse mediante la tríada; c) el mismo concepto también puede expresarse mediante tres voces canónicas». Trad. de la autora. ELDERS, Willem, 1994, pp. 187-188.

120 Hoppin al respecto afirma que «no deberíamos suponer que el uso casi exclusivo del compás ternario en el siglo XIII era un intento deliberado de representar la Trinidad en términos musicales». HOPPIN, Richard H., 2000, pp. 350-351.

121 «Willi Apel recordó claramente que lo esencial de la modernidad había sido establecido por Franco, pero que quedaba por resolver la división de los pequeños valores». Trad. de la autora. POPIN, Marielle, 2003, p. 114.

122 «A un contemporáneo de Franco, Pierre de la Croix, se le atribuye el uso del punto de división (*punctus divisionis*), para separar grupos de notas, que era imposible confundir con una pausa». Trad. de la autora. POPIN, Marielle, 2003, p. 113.

À la fin du XIII siècle, la notation carrée noire s'est développe: le nombre de signes a aumenté, mais reste modeste: Longue, Brève, Semibrève et pauses leur correspondant. Les marques de perfection ou de propiétté dans les ligatures sont devenues dúne précision absolute: hampe à droite dans les ligatures ascendantes pour la perfection, hampe à gauche dans les ligatures descendantes pour la propriété. En revancha, les successions de notes isolées obéissent aux lois d'imperfection et dálteration et ne sont pas lisibles au niveau des seuls signes.[123]

Las ligaduras, que hacen su aparición en edades prontas de la notación musical y son características en la polifonía del siglo XV, comienzan a declinar en su uso en el siglo XVI, aunque sobrevivieron hasta el siglo XVIII.

2.4. Retórica visual de la música a través del color

2.4.1. El *Ars nova*

En el transcurso de los siglos, la notación musical experimentó un desarrollo constante, no obstante, fue en el siglo XIV cuando se produjo un cambio decisivo con el surgimiento del periodo conocido como *Ars nova*, datado aproximadamente entre 1320 y 1380. El término, acuñado posteriormente por Hugo Riemann, supuso el advenimiento de una época de revolución para la historia cultural de la notación musical occidental.

Los teóricos franceses de inicios del siglo XIV rechazaron aquello que consideraban la música anticuada y pasada de moda del siglo anterior (*Ars antiqua* o *Ars vetus*), apreciando su propia música como un arte nuevo. *El Ars nove musice* de Johannes de Muris (ca. 1319), llamado en principio *Notittia artis musicae*, y el *Ars nova* (1322) de Philippe de Vitry son los grandes tratados que definirán este tiempo y darán un giro a la teoría de la música. El libro de Johannes de Muris deja de lado toda teoría especulativa de la música relacionada con la armonía de las esferas que había dominado el pensamiento y doctrina musical hasta entonces: *« […] e sostituito dalla impostazione rigorosa fondata sul nesso tra música e aritmética, inteso come studio*

[123] «A finales del siglo XIII, se desarrolló la notación cuadrada negra: el número de signos aumentó, aunque sigue siendo modesto: *longa*, *brevis*, *semibrevis* y sus correspondientes pausas. Las marcas de perfección o de propiedad en las ligaduras alcanzaron una precisión absoluta: plica a la derecha en las ligaduras ascendentes para indicar perfección, plica a la izquierda en las ligaduras descendentes para indicar propiedad. En cambio, las sucesiones de notas aisladas obedecen a las leyes de imperfección y de alteración, y no son legibles solo a partir de los signos». Trad. de la autora. POPIN, Marielle, 2003, p. 113.

del numero riferido al suono».[124] Ambos tratados avanzan en cuestiones estrictamente musicales como ritmo, aceptación de compases binarios combinados con ternarios, aportación de grafías, etc., cuestiones que se traducirán en nuevas libertades expresivas para los autores de la música. Una gran innovación por parte de Muris fue la aceptación de los compases binarios que permitía la conjunción con los ternarios. Muris explica la *musica mensurata* o *musica mensurabilis* como un sistema instaurado en el concepto ternario de la perfección, desarrollado desde el número uno, número perfecto, hasta llegar al número ochenta y uno.[125]

Las innovaciones de Vitry quedan reflejadas en la música del considerado el mayor compositor de esos tiempos, Guillaume de Machaut. El método de Vitry avanzó en cuestiones de ritmo, ampliando el *ordo mensuralis*. Por encima de la longa se encontrará la máxima llamada longa dúplex si equivale a un valor de dos; si tiene valor de tres será una máxima perfecta. Vitry acepta la semibreve, cual valor no se había concretado hasta ese momento. Siguiendo a Franco de Colonia admite que la relación entre semibreve y breve es igual que entre la breve y la longa.[126] Incorpora al *ordo* la mínima con valor de tres o de dos. Hacia 1320, debido al asiduo empleo de la subdivisión binaria, la mínima equivale a dos semimínimas. El sistema mensural contiene un total de cuatro combinaciones denominadas *gradus*. El *maximodus* relaciona la *maxima* y la longa; el *modus*, la relación entre la longa y la *brevis*; el *tempus*, la relación entre breve y semibreve; la *prolatio* la correspondencia entre la semibreve y la mínima. Si es mayor es porque es ternario; si es menor, binario. Vitry adhirió un *quintus gradus* para definir las relaciones entre mínima y semimínima al cual no se le da la posibilidad de perfección.[127]

Son atribuibles a Vitry las cuatro combinaciones de *gradus tempus* y *prolatio* [Fig. 17]: tiempo perfecto con prolación mayor, actual 9/8; tiempo perfecto con prolación menor, equiparable al 3/4; tiempo imperfecto con prolación mayor, actual 6/8; tiempo imperfecto con prolación menor, reducible al 2/4.

124 «[…] y sustituido por el enfoque riguroso basado en el vínculo entre música y aritmética, entendido como el estudio del número en relación con el sonido». Trad. de la autora. MOLININI, Domenico, 2015, p. 223.
125 MOLININI, Domenico, 2015, p. 224.
126 «La música del siglo XIV se mueve sobre todo en breves, semibreves y mínimas […]». HOPPIN, Richard H., 2000, p. 371.
127 MOLININI, Domenico, 2015, p. 226.

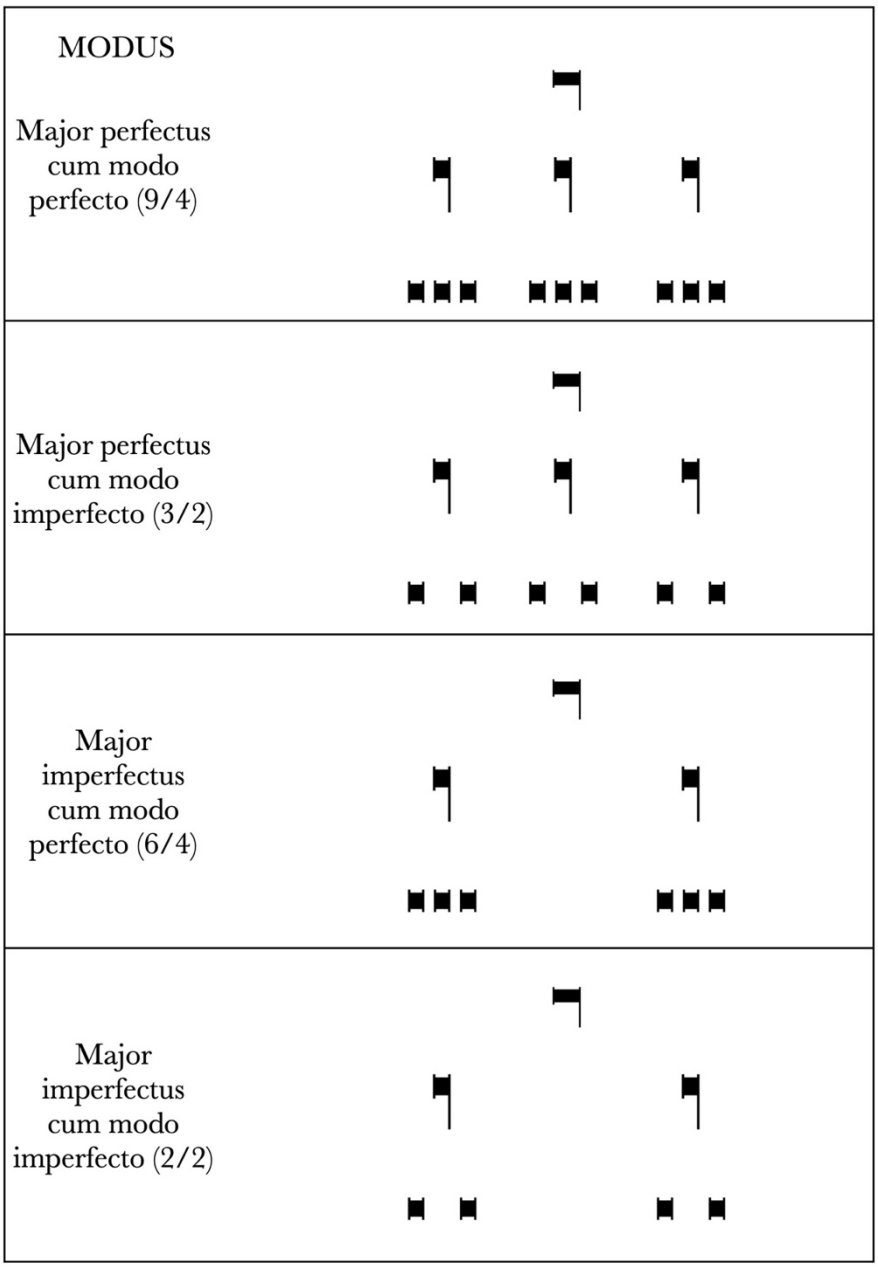


Figura 17. *Modus*. Elaboración propia.

El *tempus perfectum* - prolación perfecta empleará el signo de un círculo en representación de la perfección o *«simbolo della Divina Trinità»*[128] y un punto en su interior para la prolación perfecta. Así mismo, el tiempo imperfecto se indicará con medio círculo y la *prolatio* imperfecta ausentada de punto central; el semicírculo hoy en día pervive indicando un 4/4.[129]

[128] MOLININI, Domenico, 2015, p. 229.

[129] «El semicírculo pensamos hoy que es la letra C, quizá por su asociación con lo que llamamos 'common time' (4/4). También hoy hemos variado la unidad de tiempo de la breve a la semibreve (redonda), pero C significa

El sistema de Vitry tuvo una gran repercusión perdurando incluso hasta en el Renacimiento donde apenas se modificará.

2.4.2. El *Roman de Fauvel*

En el contexto del *Ars nova* francés hace aparición una importante fuente musical que determinará una parte de su innovación musical a través del empleo del color en la notación musical como un rasgo de modernidad. El *Roman de Fauvel* transitará entre la notación franconiana y la notación francesa contribuyendo como puente importante entre sendas. A nivel notacional contiene significantes aportaciones como, por ejemplo, el uso del modo imperfecto reconocido por el silencio de longa imperfecta, o lo que se verá en adelante: el tenor isorrítmico. También, empleará *semibrevis signatae,* es decir semibreves con plicas hacia abajo, o grupos de semibreves en parigrado o igual grado en las que a una breve le sigue una semibreve con la que comparte sílaba y tono, seguida de una segunda separada de tono diferente y que lleva la sílaba de forma autónoma, en *tempus imperfectum*.[130]

El *Roman de Fauvel* fue un poema muy afamado en el Medioevo, atribuido a Gervais de Bus, clérigo de la cancillería de los reyes de Francia desde 1313 a 1338. Se trata de una alegoría satírica en dos libros referida a las turbulentas de las últimas décadas del gobierno francés: *«The reign of Philip the Fair of France (1285-1314) and those of his sons Louis X (1315-16) and Philip V (1317-22)»*.[131] En la trama un asno llamado Fauvel asciende desde las cuadras al poder hasta ser entronizado. El poema tiene misterios velados. El nombre mismo del asno, Fauvel, hace referencia al color amarillo rojizo (*fauve*), un color considerado indigno:[132]

> El importante papel desempeñado en la sociedad medieval por el color se comprueba a través de la desconfianza que suscitaba su empleo en medios eclesiásticos. La gama

–como en el siglo XIV– la división binaria de esa unidad y de todas las notas de valores pequeños. El signo C partida es casi igual de antiguo. Durante los siglos XV y XVI significaba que el pulso cae en la breve (*alla breve*) en vez de en la semibreve. Hoy, significa que el 4/4 pasa a ser 2/2, y que el pulso cae en la blanca (mínima) en vez de la negra. No obstante, todavía decimos de las piezas con el signo C partida que están 'alla breve'». HOPPIN, Richard H., 2000, p. 372.

130 VIVARELLI, Carla. «La notazione della polifonía del Roman de Fauvel», en CARACI VELA, Maria; SABAINO, Daniele y ARESI, Stefano. *Le notazioni della polifonia vocale dei secoli IX-XVII.* Antologia Parte Prima secoli IX-XIV. Pisa: Edizioni ETS, 2007, pp. 203-216, p. 215.

131 «El reinado de Felipe el Hermoso de Francia (1285-1314) y los de sus hijos Luis X (1315-1316) y Felipe V (1317-1322)». Trad. de la autora. BENT, Margaret y WATHEY, Andrew. *Fauvel Studies. Allegory, Chronicle, Music, and Image in Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS Français 146*. Nueva York: Clarendon Press Oxford, 1998, p. 1.

132 BENT, Margaret y WATHEY, Andrew, 1998, p. 1.

cromática representaba el aspecto peligroso y seductor de la belleza, la *venustas*, atracción femenina y fatal, frente al concepto más plástico de la *formositas* o el más ético de la *pulchritudo*. De ahí la hostilidad de san Bernardo de Claraval hacia la presencia de colores en los hábitos de los monjes y en la decoración de las iglesias cistercienses.[133]

El volumen muestra en uno de sus folios [Fig. 18] (1318-1320, Francia, BnF, Français 146, fol. 11r) al asno sedente en trono y coronado formulado con colores amarillentos.[134]



Figura 18. Gervais de Bus, *Roman de Fauvel,* 1318-1320. Francia, Bibliothèque Nationale de France, Français 146, fol. 11r.

Durante el Medioevo el amarillo era, generalmente, percibido de manera negativa, pues significaba la exclusión, la traición y la malicia. Esta carga significativa se intensificaba cuando se combinaba con el color verde, presente también en la representación majestuosa del animal del poema, ya que dicha unión se consideraba un indicio de conducta libertina o de falta de buen juicio.[135] El asno en esta imagen puede significar la falsedad: *«Perhaps the most immediate visual connection made by this image might have been with* Renart, *the personification of falsehood, as seen for instance in the miniature from a manuscript of Jacquemart Giélée's Renart le Nouvel».*[136]

133 RUÍZ GARCÍA, Elisa. *Introducción a la Codicología.* Madrid: Germán Sánchez Ruipérez, 2002, p. 106.
134 «Se trata de una pura construcción de la cultura medieval. Textos de esa época lo dicen, además, con toda claridad: ¡el amarillo es el color de los traidores!». PASTOUREAU, Michael y SIMONNET, Dominique. *Breve historia de los colores*. Barcelona: Paidós, 2007, pp. 84-85.
135 RUÍZ GARCÍA, Elisa, 2002, p. 106.
136 «Quizás la asociación visual más inmediata que podía hacerse con esta imagen era con Renart, la personificación del engaño, como se ve, por ejemplo, en la miniatura de un manuscrito del *Renart le Nouvel* de Jacquemart Giélée». Trad. de la autora. KAUFFMANN, Martin. «Satire, Pictorial Genre, and the Illustrations in BN fr. 146», en BENT, Margaret y WATHEY, Andrew, 1998, p. 287.

Como se explica en el propio poema, el nombre del protagonista tiene una serie de significados ocultos. Por ejemplo, su nombre es un acróstico de distintos pecados capitales: *flaterie* (adulación), *avarice* (avaricia), *villanie* (villanía), *variété* (veleidad), *envié* (envidia), *lascheté* (cobardía). Fauvel quiere casarse con Fortuna, pero recibe en contra la mano de la Vanagloria. La historia concluye con un torneo donde las Virtudes vencen a los Vicios.[137] Propio de la visualidad artística medieval fue representar la batalla de las Virtudes y los Vicios, un discurso moral salvífico cristiano basado en la *Psicomachia* de Prudencio (s. V).

Sólo un manuscrito de los doce sobre el poema contiene interpolaciones musicales (1318-1320, Francia, BnF, Français 146). Consta de treintaicuatro motetes, canciones monofónicas como cantos litúrgicos (aleluyas, antífonas, himnos, etc.). Los textos latinos se muestran en un conjunto de veinticinco *conducti* y secuencias monofónicas. Existen canciones completas con textos franceses en *lais*, *rondeaux*, *ballades*: Como indica Hoppin, «entre las interpolaciones más cortas con textos franceses encontramos quince estribillos y doce citas breves de *chansons sottes* (canciones tontas). […] un *duplum* completo con texto francés ha sido extraído de un motete y roto en once fragmentos […]».[138]

Musicalmente esta obra es importante debido a que se considera una antología de los estados de evolución musical, con algunas piezas en ritmo binario, isorritmia y *diminutio*. Contiene motetes atribuidos a Philippe de Vitry en estilo del *Ars nova*, por ejemplo, *Adesto-firmissime-alleluya*, citado en el tratado de Vitry, como paradigma de modo y tiempo imperfecto, a saber, la longa y la breve son de valor binario, algo que le confiere carácter novedoso. Se puede observar en esta pieza, también, un interés por la organización métrica, con un tratamiento más regular de las notas de menor valor.[139]

Vivarelli estudia las diferentes tipologías de notación en el *Roman de Fauvel*, notación franconiana simple, notación petroniana y la que denomina «notación arsnovística», una notación principalmente pretoniana en su constitución pero que trasfiere novedad en sus grafías.[140]

---

137 TUCKER, Shawn R. *The Virtues and Vices in the Arts*. Cambridge: The Lutterworth Press, 2015, p. 275.
138 HOPPIN, Richard H., 2000, p. 373 y p. 376.
139 HOPPIN, Richard H., 2000, p. 379.
140 *«Il terzo e ultimo gruppo accogle le composizioni più recenti scritte in una notazione fondamentalmente petroniana (punti di divisione separano gruppi di semibreves sebbene questi non superino le quattro unità, a eccezione di due casi in cui raggiungono le cinque) caratterizzata, però, da nuovi criteri di organizzazione del tempo e nuove torme grafiche, espressione dell'elaborazione ritmica della musica trecentesca. Siamo dunque di fronte a una notazione in fieri, a una scrittura che non si è ancora completamente emancipata dal passato ma già si avvale dei nuovi elementi che diverranno poi peculiari dell'Ars Nova»* «El tercer y último grupo reúne las composiciones más recientes, escritas en una notación fundamentalmente petroniana (en la que puntos de división separan grupos de semibreves, aunque estos no superan las cuatro unidades, salvo en dos casos en que alcanzan las cinco), caracterizada, sin embargo, por nuevos criterios de organización temporal y nuevas formas gráficas, expresión del desarrollo rítmico propio de la música del siglo XIV. Estamos, por tanto,

Uno de los motetes del *Roman de Fauvel, Garrit gallus-In nova fert* [Fig. 19][141] (1318-1320, Francia, BnF, Français 146, fol. 44v) se atribuye a Philippe de Vitry, ya que se cita en el *Ars nova* por su uso de notas rojas en el tenor. A esta característica se le denomina coloración o coloratura, dado que indica que el tenor tiene una alternancia entre notas perfectas que valen tres breves, y notas imperfectas que valen dos breves. Es decir, que, en términos de notación, lo perfecto se colorea de negro y lo imperfecto de rojo.



Figura 19. Gervais de Bus, *Roman de Fauvel*, *Garrit gallus-In nova fert* ,1318-1320. Francia, Bibliothèque Nationale de France, Français 146, fol. 44v.

ante una notación en formación, una escritura que aún no se ha emancipado completamente del pasado, pero que ya incorpora los nuevos elementos que más tarde serán característicos del *Ars Nova*». Trad. de la autora. VIVARELLI, Carla, 2007, p. 209.

[141] Anteriormente presentado en figura 18 del pasado capítulo.

Esto equivale al cambio de *tempus*, de *perfectum* a *imperfectum*. Aquí, la coloración es una singularidad formal que va a denotar un rasgo de modernidad, como se indicó en capítulos anteriores. Estamos ante un temprano ejemplo de motete isorrítmico que demuestra la innovación de esta música. La estructura isorrítmica del tenor es una constitución a modo de patrón que se compone de dos elementos: la *talea* y el *color*. Siete estructuras musicales del volumen se conforman a través de este recurso rítmico. La *talea* se refiere a un patrón rítmico repetido en el tenor.[142] El *color* alude a la repetición de las alturas o motivo melódico.[143]

Según Sanders y Lindley, el término «*color*» fue empleado desde el siglo XIII hasta mitad del siglo XV para designar en los tratados musicales algún tipo de embellecimiento, pero, sobre todo, para indicar repetición melódica en el tenor de los motetes medievales. *De mensurabili musica* de Johannes de Garlandia dice así al respecto:

> *Et sciendum, quod numquam ponitur discordantia ante imperfectam concordantiam, nisi sit causa coloris sive pulchritudinis musicae. Et hoc sufficit de perfectis sive imperfectis sive mediis ad praesens»;*[144] *«Color est pulchritudo soni vel obiectum auditus, per quod auditus suscipit placentiam. Et fit multis modis: aut sono ordinato, aut in florificatione soni, aut in repetitione eiusdem vocis vel diversae»;*[145] *«Repetitio eiusdem vocis est color faciens ignotum sonum esse notum, per quam notitiam auditus suscipit placentiam. Et isto modo utimur in rondellis et cantilenis vulgaribus*.[146]

---

142 Como destaca Sanders, los tratadistas medievales no fueron unánimes en el empleo de los términos *talea* y *color*, aun así, la musicología moderna hace la distinción de Johannes de Muris, el primero en mencionar *talea* cerca de 1340. SANDERS, Ernest H. «Talea». *The Oxford Music Online*, 2011. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27414

143 *«A medieval Latin term used from the mid-13th century to the mid-15th to signify embellishment and more specifically repetition; the latter sense accounts for its modern use to designate melodic repetition in the tenors of medieval motets. It first occurs in the De mensurabili musica of Johannes de Garlandia (CoussemakerS, i, 175–82; ed. F. Reimer, 1972, pp.74, 76), in the later addition to it (Reimer, 94–7) and in the treatise by Anonymus 4 (ed. F. Reckow, 1967, pp.22, 46, 82, 84, 88)»* «Término latino medieval utilizado desde mediados del siglo XIII hasta mediados del siglo XV para designar el embellecimiento y, más específicamente, la repetición; este último sentido explica su uso moderno para designar la repetición melódica en los tenores de los motetes medievales. Aparece por primera vez en el *De mensurabili musica* de Johannes de Garlandia (Coussemakers, I, pp. 175–182; ed. F. Reimer, 1972, pp. 74, 76), en la adición posterior a dicha obra (Reimer, pp. 94–97) y en el tratado del Anónimo 4 (ed. F. Reckow, 1967, pp. 22, 46, 82, 84, 88)». Trad. de la autora. SANDERS, Ernest H. y LINDLEY, Mark. «Color». *The Oxford Music Online*, 2001. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40034

144 «Y debe saberse que nunca se coloca una discordancia [notas disonantes] antes de una concordancia imperfecta, a menos que sea por causa del *color* o la *belleza* de la música. Y esto es suficiente por ahora respecto a las perfectas, imperfectas o medias». Trad. de la autora. GARLANDIA, Johannes de. *De mensurabili musica.* Cap. IX,74, s. XIII. Versión electrónica por Peter Slemon E., Bradley Jon Tucker C. y Thomas J. Mathiesen para *Thesaurus Musicarum Latinarum*, 1994. < https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/GARDMM>

145 «El *color* es la belleza del sonido o el objeto del oído, por el cual el oído recibe placer. Y se produce de muchas maneras: ya sea a través de un sonido ordenado, o en la florificación del sonido, o en la repetición de la misma voz o de una diferente». Trad. de la autora. Cap. XIV,95,3. GARLANDIA, Johannes de. *De mensurabili musica.* Cap. IX,74, s. XIII. Versión electrónica por Peter Slemon E., Bradley Jon Tucker C. y Thomas J. Mathiesen para *Thesaurus Musicarum Latinarum*, 1994. < https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/GARDMM>

146 «La repetición de la misma voz es *color*, que hace que un sonido desconocido sea conocido, por medio del cual el oído recibe placer. Y de esta manera utilizamos la repetición en rondeles y cantilenas vulgares». Trad. de

Anónimo IV también fue de los primeros tratados en emplear dicha terminología con esta significación.[147] Como indica Vivarelli, a finales del siglo XIV la aplicación de la terminología *«color»* debió abarcar tan gran cantidad de significados que el autor del anónimo, *Ars cantus mensulabilis mensurata per modos iuris*, sugirió limitar el uso del *color*. Criticaba que los compositores lo emplearan para representar el *tempus imperfectum diminutum* debido a que este *tempus* implicaba una variación en el valor de la mínima.[148]

En cualquier caso, un color rojo representado en la grafía que sobresaliese durante la lectura musical confería un gran impacto visual dentro de la convencionalidad de un discurso musical construido con grafías de tintes negros. Constituía una especie de llamada retórica para aquel que se estaba enfrentando a la visualidad de la música en el momento de la interpretación o lectura.

Johannes de Muris hacia 1340 escribe en su tratado *Libellus cantus mensurabilis* acerca del *color*: *«Item coloribus subscriptis, pausis et signis perfectam distinguitur ab imperfecto, et etiam cognoscitur».*[149] El autor diferencia el uso común de *color* y *talea* con respecto a los motetes medievales afirmando lo siguiente:

> *Color in musica vocatur similitudo figurarum unius processus pluries repetita positio in eodem cantu. Pro quo notandum quod nonnulli cantores ponunt diversitatem inter colorem et taleam. Nam vocant colorem, quando repetuntur eedem voces; taleam vero quando repetuntur similes figure; et sic fiunt figure diversarum vocum. Que diversitas, licet servetur in quampluribus tenoribus motettorum, non tamen servatur in ipsis motettis; exempla patent in motettis.*[150]

---

la autora. Cap. XIV,95,5. GARLANDIA, Johannes de. *De mensurabili música*. Cap. IX,74. Versión electrónica por Peter Slemon E., Bradley Jon Tucker C. y Thomas J. Mathiesen para *Thesaurus Musicarum Latinarum*, 1994. < https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/GARDMM>

147 SANDERS, Ernest H. y LINDLEY, Mark, 2001.

148 VIVARELLI, Carla. «Acune osservazioni intorno al significato e all'uso del colore proporzionale nel Codice estense M.5.24», en CARACI VELA, Maria; SABAINO, Daniele y ARESI, Stefano. *Le notazioni della polifonia vocale dei secoli IX-XVII.* Antologia Parte Prima secoli IX-XIV. Pisa: Edizioni ETS, 2007, pp. 303-329, p. 303.

149 «Asimismo, mediante los colores añadidos, las pausas y los signos, se distingue lo perfecto de lo imperfecto, y también se reconoce». Trad. de la autora. MURIS, Johannes de. *Libellus cantus mensurabilis*. Libro IV. Cap. II, ca. 1340. Versión electrónica por C. Matthew Balensuela E., Luminita Florea Aluas C., y Albert C. Rotola, S. J. para *Thesaurus Musicarum Latinarum*, 1991. < https://chmtl.indiana.edu/tml/14th/MURLIB>

150 «El color en música se llama la repetición múltiple de una misma figura melódica dentro de un mismo canto. A este respecto, es de notar que algunos cantores establecen una distinción entre *color* y *talea.* Pues llaman *color* cuando se repiten las mismas voces; y *talea* cuando se repiten figuras similares; y así se forman figuras de diferentes voces. Esta diversidad, aunque se mantiene en muchos de los tenores de los motetes, no se conserva sin embargo en los propios motetes; los ejemplos son evidentes en los motetes». Trad. de la autora. MURIS, Johannes de. *Libellus cantus mensurabilis*. Libro X. Cap. X, ca. 1340. Versión electrónica por C. Matthew Balensuela E., Luminita Florea Aluas C., y Albert C. Rotola, S. J. para *Thesaurus Musicarum Latinarum*, 1991. < https://chmtl.indiana.edu/tml/14th/MURLIB>

Otro teórico musical, Marcheto de Padua, en *Lucidarium* (1317-1318), especifica la belleza del género cromático en un capítulo dedicado al semitono cromático:

> *Inde cromaticum color pulcritudinis appellatur, quia propter decorem pulcritudinemque dissonantiarum dividitur tonus ultra divisionem dyatonici et enarmonici generis, ut a consonantia que sequitur dissonantias per minorem distantiam per motum utriusque distetur»*;[151] *«Hec enim bipartitio toni debet fieri cum colore ficticio, ut qui eam profert fingat in primo descensu, qui est dyesis, ac si vellet post talem descensum sursum redire.*[152]

En esta última apreciación Padua atiende a cómo se debe emplear el «*color* ficticio», a menudo con el uso de *music ficta*, es decir, con semitonos cromáticos –no anotados gráficamente– con tal de resolver embelleciendo así el discurso musical.[153]

Marcheto de Padua en otro de sus tratados, *Pomerius*, de 1319, le confiere al *color* una acción retórica: *[…] et quia in musica fiunt interdum colores ad pulchritudinem consonantiarum, sicut in gramatica fiunt colores rhetorici ad pulchritudinem sententiarum […]».*[154] Por su parte, Prosdocimus de Beldemandis en sus *Expositiones* (s. XV) hace una interpretación del *Tractatus practice cantus*

---

[151] «Por lo tanto, el cromático es llamado el color de la belleza, porque debido a la hermosura y perfección de las disonancias, el tono se divide más allá de la división del género diatónico y enarmónico, de manera que, a partir de la consonancia que sigue, las disonancias se separan por una menor distancia mediante el movimiento de ambas». Trad. de la autora. PADUA, Marchetus de. *Lucidarium,* tractatus secundus. Cap. VIII,6, ca. 1317-1318. Versión electrónica preparado por Stephen E. Hayes E., Peter M. Lefferts C. y Thomas J. Mathiesen para *Thesaurus Musicarum Latinarum*, 1990. < https://chmtl.indiana.edu/tml/14th/MARLUC2>

[152] «Esta partición del tono debe hacerse con *color ficticio*, de modo que quien la realice haga parecer en el primer descenso, que es la diesis, como si quisiera después de tal descenso volver hacia arriba». PADUA, Marchetus de. *Lucidarium,* tractatus secundus. Cap. VIII,9, ca. 1317-1318. Versión electrónica preparado por Stephen E. Hayes E., Peter M. Lefferts C. y Thomas J. Mathiesen para *Thesaurus Musicarum Latinarum*, 1990. <https://chmtl.indiana.edu/tml/14th/MARLUC2>

[153] «*Marchetto's chromatic sign would have added another diesis. For Marchetto, the interval between e and f is a minoro r enharmonic semitone of two dieses, the Interval between f and f marked with the falsa música sing the chromatic semitone, or chroma, of four dieses: The minor, or enharmonic, semitone is that which contins two dieses; we used it in plain chant… The chromatic semitone is that which includes four earlier, it completes a whole tone when a dieses is added to it. It results when some wholw tone is divided in two so as to color some dissonance such as a thrird, a sixth, or a tenth striving towards some consonance»* «El signo cromático de Marchetto habría añadido otra diesi. Para Marchetto, el intervalo entre mi (e) y fa (f) es un semitono menor o enarmónico de dos dieses; el intervalo entre fa y fa marcado con el signo de *musica ficta* representa el semitono cromático, o *chroma*, de cuatro dieses. El semitono menor o enarmónico es aquel que contiene dos dieses; lo utilizamos en el canto llano… El semitono cromático es aquel que incluye cuatro dieses: anteriormente, se completa un tono entero cuando se le añade una diesi. Resulta cuando un tono completo se divide en dos para colorear alguna disonancia, como una tercera, una sexta o una décima, que tiende hacia alguna consonancia». Trad. de la autora. PROSDOCIMO DE'BELDOMANDI. *Contrapunctus*. Texto y traducción de Jan Herlinger. Lincon/London: University Nebraska Press, 1984, p. 93.

[154] «Y porque en la música a veces se hacen colores para embellecer las consonancias, así como en la gramática se hacen colores retóricos para embellecer las sentencias». Trad. de la autora. PADUA, Marchetus de. *Pomerium*. Libro IV, Cap. III, ca. 1318. Versión electrónica de John Gray E., Oliver B. Ellsworth, Bradley Jon Tucker C., y Thomas J. Mathiesen para *Thesaurus Musicarum Latinarum*, 1994. < https://chmtl.indiana.edu/tml/14th/MARPOME>

mensurabilis de Johannes de Muris donde atiende al *color* isorrítmico diciendo que se apropia metafóricamente de la retórica*: «color is metaphoricallly appropiated from rhetoric*.[155]

Anna Maria Busse Berger estudia la relación de las estructuras que los compositores empleaban para la composición e interpretación como elementos previos memorizados en los procesos compositivos. La investigadora afirma que si los motetes se cantaban de memoria era debido a que eran construidos de firme manera para poder recordarse:[156] *«È di fondamentale importanza che l'intera struttura architettonica utilizzata per comporre e per ricordare un testo possa essere colta al primo sguardo (conspectus)»*.[157] El estudio de la tratadística deja clara las definiciones de *talea* o de *color*. Las referencias al tenor lo justifican como fundamento de composición de estructuras en los autores medievales. Busse Berger se pregunta si los motetes fueron previamente estructurados y creados en la mente. La autora rastrea en la tratadística indicios que le den a suponer que los procesos compositivos atienden a patrones retenidos previamente en la memoria. Por ejemplo, la referencia más primitiva de visualización, según la autora, se encuentra en *Ars cantus mensurabilis* de Franco de Colonia de 1280 donde el autor emplea el verbo *respicere* dos veces, la primera de ellas:

> *Colui che desidera costruire un triplum deve avere in mente tenor e discanto (respiciendum est), in modo che se il triplum è discordante con il tenor non sarà discordante con il discanto, e viceversa. Proceda poi attraverso le concordanze, ascendendo o discendendo, ora con il tenor, ora col discanto, cosicché il triplum non sia sempre concordante con una sola delle due voci. Poco più avanti nel trattato, quando il teorico impartisce istruzioni su come comporre il quadruplum e il quintuplum, compare un' aggiunta a margine che suggerisce di tenere a mente (respiciat) ciò che è stato composto in precedenza: Colui che desidera fare il quadruplum e il quintuplum dovrà tenere a mente ciò che è stato composto prima, cosicché, se una di queste è discordante con una voce, non sarà discordante con le altre.*[158]

---

155 BOONE, Graeme M. «The origins of White Notation», en CARACI VELA, Maria; SABAINO, Daniele y ARESI, Stefano. *Le notazioni della polifonia vocale dei secoli IX-XVII.* Antologia Parte Prima secoli IX-XIV. Pisa: Edizioni ETS, 2007, pp. 33-54, p. 46, nota 66.

156 BUSSE BERGER, Anna Maria, 2008, p. 257.

157 «Es de fundamental importancia que toda la estructura arquitectónica utilizada para componer y memorizar un texto pueda ser captada de un solo vistazo (*conspectus*)». Trad. de la autora. BUSSE BERGER, Anna Maria, 2008, p. 263.

158 «Quien desee construir un *triplum* debe tener en mente el *tenor* y el *discantus* (*respiciendum est*), de modo que, si el *triplum* entra en disonancia con el *tenor*, no lo haga con el *discantus*, y viceversa. Luego debe avanzar a través de las concordancias, ascendiendo o descendiendo, ora con el *tenor*, ora con el *discantus*, de modo que el *triplum* no esté siempre en concordancia solo con una de las dos voces. Un poco más adelante en el tratado, cuando el teórico da instrucciones sobre cómo componer el *quadruplum* y el *quintuplum*, aparece una nota al margen que sugiere tener presente (*respiciat*) lo que se ha compuesto anteriormente: 'Aquel que desee componer el *quadruplum* y el *quintuplum* deberá tener en cuenta lo que ya se ha compuesto, de modo que, si una de estas voces resulta disonante con otra, no lo sea también con las demás'». Trad. de la autora. BUSSE BERGER, Anna Maria, 2008, p. 265.

Busse Berger analiza el caso curioso del análisis de los motetes isorrítmicos en el tratado del siglo XIV de Johannes Boen, *Ars(musicae)*, concluyendo de su estudio que el *color* fue creado para los colores dentro de una composición, llegando a la idea de que los compositores componían pensando en grupos de notas, fragmentaciones manejadas en los procesos memorísticos:

> Finalmente, Boen afirma que el ojo es capaz de percibir el color (y, en consecuencia, la división del *color* en *talea*) mejor de lo que el oído puede escucharlo, y muchos tratados sobre la memoria subrayan que el sentido de la vista es superior al del oído. Esto implica que la organización rítmica y la estructura permiten al compositor elaborar la obra y facilitan al intérprete ocupar su lugar durante la ejecución. La exposición de Boen deja pocas dudas de que el compositor planeaba y visualizaba la composición antes de escribirla.[159]

Esto señala a la vista como elemento esencial en los procesos de interpretación musical y, por ende, en los memorísticos en los que el *color* opera como un detonante retórico sin parangón dentro del discurso significativo de la obra.

A partir del siglo XIV, Francia e Italia tomaron rumbos dispares en lo que respecta al desarrollo musical.[160] La eclosión de la polifonía italiana ha sido interpretada por la historiografía musical como un fenómeno coincidente con los albores del Renacimiento italiano.

En Italia la canción monofónica bebía de la canción provenzal y de la tradición trovadoresca. Con Dante y, más tarde, Petrarca, la lengua italiana comienza a ser aceptada para los versos líricos. En este contexto, una importante fuente tratadística será el *Pomerium artis muscae mensuratae* de Marcheto de Padua. El tratado mantiene a la breve inalterable como unidad métrica, considera las divisiones que pueden contener la breve y la mínima. El sistema notacional italiano dividía las semibreves según el sistema de Petrus de Cruce, no obstante, Francia había cedido a la novedosa práctica notacional de Vitry. La breve, inalterable, no dependía del *tempus* y la prolación, pero sí variaría el número de notas que contenía. La breve

---

159 Trad. de la autora. *«Infine Boen afferma che l'occhio è capace di vedere il color (e, di conseguenza, la divisio del color in taleae) meglio di quanto l'orecchio possa sentirlo 04 e molti trattati sulla memoria sottolineano che il senso della vista è superiore a quello dell'udito. Ciò implica che l'organizzazione ritmica e la struttura consentono al compositore di elaborare il brano e permetto-no all'esecutore di prendere il suo posto durante l'esecuzione. La trattazione di Boen lascia pochi dubbi sul fatto che il compositore progettasse e visualizzasse la composizione prima di scriverla».* BUSSE BERGER, Anna Maria, 2008, p. 269.
160 POPIN, Marielle, 2003, p. 115.

dependerá de las divisiones de los grupos: la *divisio prima*, la *divisio secunda*, la *divisio tertia*. La *prima* divide la breve en dos o tres parte; la *divisio secunda* en cuaternaria, *senaria imperfecta*, *senaria perfecta* y *novenaria*; la *divisio tertia* se divide en *octonaria* y *duodenaria*. Nuevas grafías aparecerán para especificar la indicación: la «.b.» para la *divisio* binaria; la «.t.» para la ternaria; la «.q.» será la *quaternaria*; la «.i.», la *senaria imperfecta*; la «.p.», la *senaria perfecta*; la «.n.», la *novenaria*; la «.o.», la *octonaria*; la «.d.», la *duodenaria*. Parrish afirma que estas divisiones pudiesen tener relación con los compases actuales.[161]

La notación italiana empleará nuevas grafías, por ejemplo, si se quería dar mayor valor a la primera semibreve de un grupo en la *divisio* de estas se añadía una grafía en forma de plica hacia abajo, se denominaba *semibreves major*. Las grafías van estilizando su forma, predominando un carácter alargado. La notación italiana no es capaz de expresar gráficamente síncopas. Las movilidades artísticas hacen llegar a Italia influencias de la notación francesa. A finales del XIV la notación mixta convivirá con la italiana.

La notación mixta entrelaza la francesa y la italiana. El empleo del *punctus divisionis* en la notación italiana limitaba rítmicamente: *«The rhythm of early Italian school is merely a more decorated variety of the rhythmic structure of the compositors of the Ars antiqua, particularly of the conductus»*.[162] La notación mixta conservará las grafías de notación italianas dejando a un lado el *punctus divitionis*. Una grafía singular de este sistema mixto será el *dragma*, es decir, una mínima con plica tanto ascendente como descendente, equivalente a dos mínimas o una semibreve en divisiones binarias, *quaternaria* u octonaria, una grafía que llamaba la atención por su esbeltez.

2.5. El *Ars subtilior*

Concluyendo el siglo XIV varios sistemas de notación conviven: la notación francesa, la italiana y la que convencionalmente la historiografía denomina, notación «estilo de tendencia manierista».[163] Este último sistema notacional se desarrollará durante el periodo de Gran Cisma (1378-1417), alcanzando su mayor auge entre 1380-1390 en Francia extendiéndose rápidamente. El código musical se va a caracterizar por una gran complejidad notacional con rítmica irregular. El *Ars subtilior* (arte más sutil), acuñado así por Ursula

161 PARRISH, Carl, 1957, p. 168.
162 APEL, Willi, 1953, p. 385.
163 Traducción de Pilar Ramos López de la denominación de Hoppin *«manneristic style»,* en HOPPIN, Richard. H., 2000, p. 485, nota 4.

Günther, en 1963, para denominar un repertorio desarrollado tras la muerte de Guillaume de Machaut, o *Ars subtilissima*,[164] como lo expresó Hoppin, supone una de las más importantes manifestaciones de la visualidad de la música en lo referente a la formulación de programas icónico-musicales. Como concluye el medievalista musical: «Hasta llegar el siglo XX, la música no volvió a alcanzar los más sutiles refinamientos y complejidades del estilo de tendencia manierista».[165] De hecho, las partituras surgidas de la música de mitad del siglo XX en adelante se verán influidas del espíritu estético artístico y conceptual de esta corriente notacional que traspasó las barreras del código musical para profundizar en la interdisciplinaridad suponiendo un giro visual de la música.[166] Ambas sensibilidades, tanto la perteneciente al siglo XIV/XV como la resultante en la mitad del siglo XX, compartirán una visión de la creación musical marcada por el individualismo, junto con un gran sentimiento de experimentación y la conceptualización del hecho musical. En ambas, los compositores gustarán de la búsqueda de nuevas expresiones a través de las herramientas notacionales con la adición de grafías notacionales novedosas que trasladarán al plano perceptual el contenido más intrínseco de su obra.[167]

Las composiciones subtilísimas emplearán todas las posibilidades del código musical ya existente de los sistemas vigentes, notas negras, blancas, rojas rellenas o contorneadas, figuras coloreadas a mitad, signos italianos como el *dragma*, etc. Gustarán por las posibilidades musicales que ofrecen para explorar la métrica, pero también por la variedad visual que ofertan y confieren a la propia partitura, en un juego, además, retórico. La complejidad y avance llevado a cabo por los músicos de finales del siglo XIV y principios del siglo XV fue componer expresando proporciones matemáticas –de arraigo pitagórico, donde la medida y el número organizaban el cosmos musical–, entre las duraciones de sus partes:

> *What began as simple 2:1, 3:1, and 3:2 relationships between note values at the end of the twelfth century, when the first Gothic catedrals were being built, evolved rapidly through the work of French and then Italian musicians in the thirteenth and fourteenth centuries, until by later in the fourteenth century*

164 HOPPIN, Richard H., 2000, p. 486.
165 HOPPIN, Richard H., 2000, p. 486.
166 *«Abbiamo scritto che, per certi versi squisitamente esteriori, l'ars subtitior sembra anticipare il grafismo del XX secolo. Tuttavia, sarebbe piuttosto preferibile dire che, per certi versi, sia il grafismo a ispirarsi all'Ars subtilior»* «Hemos escrito que, en ciertos aspectos puramente exteriores, el *ars subtilior* parece anticipar el grafismo del siglo XX. Sin embargo, sería más adecuado decir que, en ciertos aspectos, es el grafismo el que se inspira en el *Ars subtilior*». Trad. de la autora. MOLININI, Domenico, 2015, p. 261.
167 *«Given that modern scholars generally think of Ars subtilior practice as recondite and intellectualized»* «Los académicos modernos piensan que la práctica el *Ars subtilior* es recóndita e intelectualizada». Trad. de la autora. STONE, Anne. «Ars subtilior», en EVERIST, Mark y FORREST KELLY, Thomas. *Medieval Music*. Volumen I. Cambridge: Cambridge University Press, 2018, pp. 1125-1146, p. 1131.

composers were notating vertical and horizontal durational relationships which, when performed, produced such complex rhythmical eftects that their like would not to be heard again until the centuries later.[168]

Destacarán varias fuentes polifónicas de este período como los manuscritos Chantilly y el de Módena, Biblioteca Estense e Universitaria M.2.24; o el Codex Reina, Biblioteca Nacional de Francia n.a.f 6771. El de Módena y el Codex Reina fueron copiados en el norte de Italia y contienen repertorio francés de *formes fixes* y canciones italianas.[169] El manuscrito Chantilly[170] fue, con probabilidad, transcrito en Italia y consta de 112 piezas procedentes de varios centros, entre ellos la corte papal de Aviñón, foco principal de la polifonía profana, y las cortes de Foix y Aragón. Sólo unos trece motetes y más de cien canciones profanas, incluidas las tres baladas de Guillaume de Machaut, y dos piezas de Baude Cordier, proceden del norte de Francia. La mayoría de las piezas narran sucesos históricos o hacen alusión a personas relacionadas con las cortes durante el papado de Clemente VII (1378-1394).[171]
Otras dos fuentes fuera de este grupo, pero significativas, son el manuscrito Oxford, Biblioteca Bodleian, Canon. Misc. 213, importante por contener obra de Machaut; y el manuscrito de Turín en la Biblioteca Nazionale Universitaria J.II.9.[172]

Como señala Anne Stone, y se ha mencionado líneas arriba, los músicos del *Ars subtilior* se preocuparon por escribir nuevas figuras relacionadas con valores de proporción, implementando nuevos signos de mensura para alterar valores:

By far the most common kind of theoretical description was the cataloging of new note shapes to achieve proportional relationships with the note shapes of Ars Nova theory, most commonly 2:3, 4:3 and 9:8. A few theorists discussed mensuration signs and proportional numbers, which were deployed in musical notation in order to proportionally change the value of note shapes. Finally, verbal canons were described, which instructed the performer to change note values to produce proportional relationships not possible in the Ars nova system.[173]

---

168 «Lo que comenzó como simples relaciones de valores entre notas –2:1, 3:1 y 3:2– a finales del siglo XII, cuando se empezaban a construir las primeras catedrales góticas, evolucionó rápidamente gracias al trabajo de músicos franceses y luego italianos en los siglos XIII y XIV, hasta que, hacia finales del siglo XIV, los compositores ya notaban relaciones de duración verticales y horizontales que, al ser interpretadas, producían efectos rítmicos tan complejos que no volverían a escucharse hasta varios siglos después». Trad. de la autora. BLACHLY, Alexander, 2022, p. 1.
169 STONE, Anne, 2018, p. 1130.
170 RISM: F-CH 564.
171 HOPPIN, Richard H., 2000, p. 486.
172 STONE, Anne, 2018, p. 1130.
173 «Con mucho, el tipo más común de descripción teórica era la catalogación de nuevas figuras musicales para lograr relaciones proporcionales con las figuras de la teoría del *Ars nova*, siendo las más comunes 2:3, 4:3 y 9:8.

De tal manera, las formas de las notas tan pintorescas, en ocasiones inventadas,[174] se describían en los tratados. El manuscrito Berkeley (ca. 1375) está basado una parte de él, el capítulo dedicado a la notación mensural, en el *Libelus cantus mensurabilis* de Johannes de Muris donde ya se discuten cuestiones de mensuración. La explicación de las notas no normativas y los signos de mensura se haya en el capítulo sobre discanto que trata el contrapunto disminuido.[175] Pero, como se ha señalado, junto a la distinción de hallarse ante una música nunca igual compuesta con extremo detalle de dificultad, caracterizará notablemente a las partituras subtilísimas el componente icónico que les confiere una singularidad formal hasta ahora nunca vista.

De gran expresión son dos obras conservadas en el manuscrito Chantilly atribuidas a Baude Cordier: *Tout par compas suy composé* y el rondó *Belle, bone, sage*. No obstante, esas piezas no pertenecieron al *corpus* principal del manuscrito, pues en el índice el copista no las indicó. Se desconoce si Francesco d'Altobianco poseía el opúsculo con estas obras o sin él.[176]
Yolanda Plumley y Anne Stone debaten sobre si sendas surgieron de un entorno artístico posterior y de geografía diferente en relación con el resto de repertorio del manuscrito.[177] Lo que queda a la vista es que inician el volumen en un bifolio como protagonistas a modo de frontispicio.[178] Craig Wright llegó a formular la hipótesis de que Cordier era en realidad el

Algunos teóricos discutieron los signos de mensuración y los números proporcionales, que se utilizaban en la notación musical para cambiar proporcionalmente el valor de las figuras. Finalmente, se describieron los cánones verbales, que instruían al intérprete a cambiar los valores de las notas para producir relaciones proporcionales que no eran posibles dentro del sistema del *Ars nova*». Trad. de la autora. STONE, Anne, 2018, p. 1130.

174 *«And in the enigmatic Latin ballade by Zachara da Teramo, 'Sumite, karissimi', invented note shapes are used in tandem with syncopation to produce rhythmic lines of enormous difficulty; the composer subdivides the musical span of an imperfect breve with major prolation (akin to the modern 6/8) into three and into eight, then scrambles those subdivisions. As a result, a series of notes must be performed 'off the beat' by oneeighth of a 6/8 measure, an amount that is extremely difficult to calculate for the uninitiated»* «Y en la enigmática balada latina de Zachara da Teramo, Sumite, karissimi, se utilizan figuras musicales inventadas junto con la síncopa para crear líneas rítmicas de enorme dificultad; el compositor subdivide el valor musical de una breve imperfecta con prolatio mayor (semejante al 6/8 moderno) en tres y en ocho partes, y luego reorganiza esas subdivisiones. Como resultado, una serie de notas debe interpretarse fuera del pulso por una octava parte de un compás de 6/8, una desviación extremadamente difícil de calcular para los no iniciados». Trad. de la autora. STONE, Anne, 2018, p. 1131.

175 STONE, Anne, 2018, p. 1131.

176 UPTON, Elizabeth Randell. «The Creation of the Chantilly Codex (Ms. 564)», *Studi musicale. Nuova serie*. Nº. 2, 2012, pp. 287-352, p. 331.

177 PLUMLEY, Yolanda y STONE, Anne. «Cordier's Picture-Songs and the Relationship between the Song Repertories of The Chantilly Codex and Oxford 213», en PLUMLEY, Yolanda y STONE, Anne (eds.). *A Late Medieval Song-Book and its Context. Perspectives on the Chantilly Codex (Bibliothèque du château de Chantilly, Ms. 564)*. Turnhout: Brepols, 2009, p. 305.

178 *«In sum, though puzzling in many respects, the evidence seems irresistibly to encourage us to speculate that the Cordier songs were placed at the front of the manuscript to function as a kind of frontispiece, an iconic symbol of the music contained therein»* «En resumen, aunque desconcertantes en muchos aspectos, las pruebas parecen incitarnos de manera irresistible a especular que las canciones de Cordier fueron colocadas al comienzo del manuscrito para funcionar como una especie de frontispicio, un símbolo icónico de la música contenida en su interior». Trad. de la autora. PLUMLEY, Yolanda y STONE, Anne, 2009, p. 308.

arpista Baudel Fresnel relacionado con el duque de Borgoña y la corte de Aviñón,[179] aunque para otros esta suposición no es sostenible tras el estudio de la complejidad codicológica que presenta el compilatorio musical, afirmando que, más bien, se trata de un códice manufacturado en Italia sobre repertorio francés, además, de los indicios que presenta la avanzada notación musical en relación con la caligrafiada en el resto de las piezas del volumen.[180] Margaret Bent sospechó también tras el estudio de los signos de mensuración, datándolo a partir de 1400, incluso 1410 o 1420.[181]

A la muestra epocal de programas icónicos-musicales se le suma la obra titulada *La harpe de melodie* de Jacob Senleches, preservada en Chicago incluida en una colección de tratados musicales medievales; aparece la música de esta obra copiada –y no su imagen gráfica– en el Chantilly.[182] Además, el MS 0744, el citado de Berkeley, es, como se decía, un tratado musical sobre modos, *discantus* y mensura, teoría especulativa y afinación de semitonos, concluido en 1377,[183] en el que en uno de sus folios se muestra un canon circular simulando un laberinto, de origen francés, de estas características titulado *En la maison Dedalus*. El tratado contiene, también, relevantes imágenes de tipos organográficos musicales. Las obras citadas pueden ser consideradas como los primeros arqueemblemas musicales, pues su discurso visual anticipará la construcción formal de los cánones enigmáticos, provenientes de esta sensibilidad subtilísima, y asentados en el espíritu hermético y formal de la Emblemática, inaugurada por Andrea Alciato en 1531.[184] Al respecto, Schiltz afirma lo siguiente:

---

179 WRIGHT, Craig. «Tapissier and Cordier: New Documents and Conjectures», *Musical Quarterly*, Nº. 59, 1973, pp. 177-189, p. 187, nota 39.

180 *«Their notation contains devices found in later sources but not in the main corpus of Ch, in particular cut signs to indicate a transfer of the integer valor from the semibreve to the breve ('diminution'), and the use of cumulative proportions»* «Su notación contiene recursos que se encuentran en fuentes posteriores, pero no en el corpus principal de *Ch*, en particular los signos de corte para indicar una transferencia del valor entero desde la semibreve a la breve (lo que se conoce como 'disminución'), y el uso de proporciones acumulativas». Trad. de la autora. PLUMLEY, Yolanda y STONE, Anne, 2009, p. 311.

181 PLUMLEY, Yolanda y STONE, Anne, 2009, p. 311.

182 *«On this page, no other notes are touched up, but the composer attribution (this is Senleches' La Harpe de mellodie; the added attribution can be seen above as example 8) was clearly added later, with darker ink and a thick- er pen, so perhaps the touch-up ink made the holes on this page as wel»* «En esta página, no se han retocado otras notas, pero la atribución al compositor (se trata de *La Harpe de melodie* de Senleches; la atribución añadida puede verse arriba como el ejemplo 8) fue claramente añadida posteriormente, con tinta más oscura y una pluma más gruesa, por lo que quizás la tinta del retoque también haya producido los agujeros en esta página». Trad. de la autora. UPTON, Elizabeth Randell, 2012, p. 317.

183 LEACH, Elizabeth Eva. «The fourteenth century», en EVERIST, Mark (ed.). *Medieval Music*. New York: Cambridge University Press, 2011a, pp. 87-103, p. 101.

184 «Se puede considerar el origen del emblema musical como el encuentro de dos tradiciones. La más antigua arranca del *Ars nova* y tiene que ver con los artificios contrapuntísticos, muy señaladamente con el movimiento cancrizante, en sentido opuesto, de las voces musicales […]. La segunda tradición se había iniciado en la época que llamamos *Ars subtilior* (finales del siglo XIV y principios del siglo XV) y consistía en la representación gráfica

The question of notational intricacies is especially relevant when it comes to puzzles that bring into play iconographical material. As we shall also see in Chapter 4, this phenomenon gains in importance in the course of the sixteenth century, and it is probably no accident that this interest –which is also reflected in music theory– coincides with the growing fascination for emblems. However, early references to images go back to treatises of the later fifteenth century, and it is relevant to include these in the present discussion.[185]

Como se formuló en capítulos anteriores, estos cánones contienen un carácter verbo-visual-musical, tal cual muestran los vestigios conservados. Pero la naturaleza de estas obras subtilísimas es, sobre todo, enigmática y persuasiva transmitida tanto a través de la música como de la imagen gráfica, y que deviene del gusto de algunos compositores por lo arcano e ingenioso,[186] por utilizar el artificio retórico de las diferentes artes para trasladar un mismo mensaje velado concretado en obra musical. Compositores como Jacob Obrecht, Antoine Busnoys o Josquin des Pres inaugurarán a mitad del siglo XV una tradición enigmática alrededor de la música. Pero será hacia 1450 cuando el gusto por lo enigmático en líneas generales alcance sus máximas en el pensamiento occidental.[187]

En cuanto a la representación de los programas musicales en los que interviene la imagen gráfica o programas icónico-musicales hay un cambio significativo de paradigma en el *Ars subtilior*, dado que, a partir de este momento, la manifestación de la visualidad de la música se separa de su propósito únicamente didáctico, para pasar a formular partituras de composiciones musicales de un marcado carácter formal verbo-visual-musical.

Una primitiva manifestación de la visualidad de la música con fines propedéuticos, con un relevante esquema compositivo dominado por la figura geométrica del círculo, se

---

de la composición musical, sin especiales connotaciones enigmáticas, como puede verse en la famosísima obra de Baude Cordier *Belle, bonne, sage*». ROBLEDO ESTAIRE, Luis, 2009, p. 10.

[185] «La cuestión de las complejidades de la notación es especialmente relevante cuando se trata de acertijos que incorporan material iconográfico. Como también veremos en el capítulo 4, este fenómeno adquiere mayor importancia a lo largo del siglo XVI, y probablemente no sea casualidad que este interés —que también se refleja en la teoría musical— coincida con la creciente fascinación por los emblemas. Sin embargo, las referencias tempranas a imágenes se remontan a tratados de finales del siglo XV, y es pertinente incluirlas en la presente discusión». Trad. de la autora. SCHILTZ, Katelijne, 2017, p. 253.

[186] En relación a *La harpe de melodie*, Seebass menciona ese gusto por el enigma: *«The composition represents the rhythmic intricacies of the ars subtilior at its peak, and it features, with its hidden canon and its peculiar notation, the delight taken by that period in riddles and clever little conceits»* «La composición representa las complejidades rítmicas del *ars subtilior* en su apogeo, y presenta, con su canon oculto y su notación peculiar, el deleite que aquella época sentía por los acertijos y las ingeniosas sutilezas». Trad. de la autora. SEEBASS, Tilman. «The visualisation of music through pictorial imagery and notation in late medieval France», en BOORMAN, Stanley. *Studies in the Performance of Late Mediaeval Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, pp. 19-34, p. 29.

[187] SCHILTZ, Katelijne, 2017, p. 3.

encuentra en el volumen de Hélie Salomon *Scientia artis musice* [Fig. 20] (1274, Milán, BA, D75 inf., fol.17r).[188]



Figura 20. Hélie Salomon, *Scientia artis musice*, 1274. Milán, Biblioteca Pinacoteca Accademia Ambrosiana, D75 inf., fol.17r.

El tratado musical fue escrito por el clérigo de Saint-Astier, Périgord, sirviente en la curia papal con sede en Lyon. Dyer indica al respecto que *«It is the earliest (and virtually only) medieval music treatise to survive in the original manuscript, prepared under its author's personal supervisión»*.[189] El programa visual muestra cómo la grafía musical, con los *puncti*, se adapta a un diseño que encuadra con la circunferencia, y participa en la configuración de la imagen gráfica geométrica circular a modo de programa icónico-musical. Este discurso visual representa los cuatro tonos plagales y los tres auténticos, y sus *seculorum* mediante la música y a través de la imagen gráfica. Estas últimas son las que escriben el *tonus* representado en los cantores, un clérigo alto y otro bajo que portan sus báculos ceremoniales:

> *The taller in a blue cope represents the authentic tone; the shorter in a red-coloured cope, its related plagal –in other words, the son and grand- son of tonus, respectively. The other three images of the tones are similar, even to the colour of the copes worn by the cantors. On either side of the two figures are the (crudely*

[188] El tratado contiene el mismo programa visual repetido variando la notación, salvando las diferencias que puedan devenir de una acción manuscrita, en: fol. 6v; fol. 20v y fol. 9v.
[189] «Es el tratado de música medieval más antiguo (y prácticamente el único) que ha sobrevivido en el manuscrito original, preparado bajo la supervisión personal de su autor». Trad. de la autora. DYER, Joseph, 2019, p. 1.

notated) seculorum of the psalm tones– the authentic (3) at the top and the related plagal (4) at the bottom. The clefs, puncti and lines intended to represent the staff were drawn by hand. Their roughness contrasts sharply with the perfect circles framing the Scientia's images.[190]

En cuanto a la elección de la circunferencia para la configuración del programa visual de *Scientia artis musice*, teniendo en cuenta el contexto para el que se eligió, debió de estar presente el sentimiento medieval que asociaba la perfección al círculo y, por ende, a Dios. El esquema compositivo de geometría circular va a tener continuidad en la configuración de los programas icónico-musicales llegando a codificarse desde el siglo XVI hasta la actualidad musical.[191]

Por lo general, los cánones enigmáticos o enigmas musicales ya sean arqueemblemas o sustratos emblemáticos tendrán característicamente instrucciones textuales para interpretar la música, inscritas en el propio programa visual, anotadas a modo de epigrama resolutivo del enigma, en este caso musical para la interpretación de la pieza, junto a la *imago*. *Belle, bone*, *sage* y *En la maison Dedalus* son los únicos de los cuatro casos presentados que no contienen indicaciones en el programa visual, no obstante, están conformados bajo la concepción de la unidad de las artes en diálogo retórico. En estos las imágenes gráficas serán muy significativas para comprender la obra e intervendrán en su construcción y definición intrínseca.

2.5.1. *Belle, bone, sage* de Baude Cordier

En el programa-icónico musical de Cordier, *Belle, bone, sage,* [Fig. 21] (s. XIV, Francia, Musée Condé, MS 564, fol. 11v) el pentagrama se torna icónico y se figura, singularmente, como un corazón de expresión retórica para conducir al significado de la obra, ya que se trata

[190] «El más alto, con una capa azul, representa el tono auténtico; el más bajo, con una capa de color rojo, representa su plagal relacionado, es decir, el hijo y el nieto del *tonus*, respectivamente. Las otras tres imágenes de los tonos son similares [las sitas en otros folios del manuscrito], incluso en el color de las capas que llevan los cantores. A cada lado de las dos figuras se encuentran los *seculorum* de los tonos salmódicos (notados de forma rudimentaria): el tono auténtico (3) en la parte superior y el plagal correspondiente (4) en la parte inferior. Las claves, *puncti* y líneas destinadas a representar el pentagrama fueron dibujadas a mano. Su tosquedad contrasta marcadamente con los círculos perfectos que enmarcan las imágenes de la *Scientia*». Trad. de la autora. DYER, Joseph, 2019, p. 23.

[191] Laurece Wuidar señala que el infinito está representado en la forma visual que adopta el emblema del universo, el canon enigma, que está presente en los cánones-enigmas del siglo XVII de autoridades como Valentini, Micheli y Zacconi. WUIDAR, Laurence, 2008, p. 25.
«In music as well, we encounter century, composers began top lay with the mimetic associations of circle» «También en la música, observamos que en este siglo [XIV] los compositores comenzaron a jugar con las asociaciones miméticas del círculo». Trad. de la autora. SCHILTZ, Katerijne, 2017, p. 279.

de una canción de amor. Tal vez, fuese un presente para la amada, tal y como Reinard Strohm sugiere que fue el canon virelai *La harpe de melodie.*[192]



Figura 21. Baude Cordier, *Belle, bone, sage*, s. XIV. Francia, Musée Condé, MS 564, fol. 11v.

[192] *«Two other works of similar pictorial design are known from this period, both by Magister Baude Cordier. They open the famous Chantilly Codex, which also contains 'La harpe de melodie' (although, significantly, not in pictorial form). In Cordier's circle-shaped canonic rondeau 'Tout par compas suy composé', the song speaks to the performer in the first person, advising him how to perform itself, as does Jacob's virelai in the accompanying rondeau. In the heart-shaped rondeau 'Belle, bonne, sage', Cordier gives his own heart to his lady as a New Year's gift (estrenne) –pictorially and musically. These two pieces may well have originated as reactions to Jacob's harp piece»* «Se conocen otras dos obras de diseño pictórico similar de este período, ambas compuestas por el Magister Baude Cordier. Estas abren el famoso *Codex de Chantilly*, que también contiene *La harpe de melodie* (aunque, significativamente, no en forma pictórica). En el rondeau canónico en forma de círculo *Tout par compas suy composé*, la canción habla en primera persona al intérprete, dándole instrucciones sobre cómo debe interpretarse, al igual que lo hace el virelai de Jacob en el rondeau que lo acompaña. En el rondeau en forma de corazón *Belle, bonne, sage*, Cordier entrega su propio corazón a su dama como un regalo de Año Nuevo (*estrenne*), tanto de manera pictórica como musical. Es posible que estas dos piezas hayan surgido como reacciones a la obra para arpa de Jacob». Trad. de la autora. STROHM, Reinhard. *The Rise European Music 1380-1500*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 58.

Se aprecia, de nuevo, coloración en tinta roja en las tres diferentes voces que componen la pieza insertada en la notación negra, pero, además, se ilustra notación blanca o vacua en un grupo de notas que presentan las mismas fisicidades que el manuscrito Oxford datado en 1430 que contiene música de Cordier,[193] es decir, notas negras vacías que indican una proporción sesquialtera (4:3) en la voz del *superius*. La pieza canónica a tres voces tiene una notación compleja con cambios de mensura constantes. Tras las tres notas iniciales del contratenor cambia a *tempus imperfectum diminutum* signo de C partida (vírgula vertical sobre la ce), una proporción dupla C2. La mensura inicial no está escrita: *«The only concrete clue is to the found well along in the top voice, following the second group or notes in white notaton, where Cordier writes the sings [cut horizontal circle], with semibreves equal to semibreves in the tenor (which equal minims in [tempus imperpectum cum prolatio maiore] in the contratenor)».*[194] Con lo cual, se deduce que las notas del tenor, las iniciales del contratenor y las notas de la voz superior no están constituidas según el *tempus imperfectum cum prolatio maiore.*[195] De tal manera, el tenor y el contratenor avanzan con el *tempus* indicado con círculo partido verticalmente, con hemiolia en el contratenor y en el tenor.[196]

Según Blachly, tanto esta pieza como *Tout par compas suy composé* de Cordier musicalmente son muestra del tránsito del *Ars subtilior* al comienzo de la era Binchous–Dufay, más que por su notación, que también suscribe estas cuestiones, por la estructura de imitación canónica a tres voces que va a predominar totalmente hasta las *chansons* de Antoine Busnoys.

Tal vez, el cambio desmesurado del *tactus* durante la obra, el cual se consideraba la batuta que determinaba la pulsación del corazón respondiese retóricamente junto al color de la notación a las cosas agitadas del corazón significadas con la tinta roja y el bombeo desmesurado de la sangre. El binomio *tactus*-corazón es frecuente en la concepción significativa de la música de tiempos pretéritos, de hecho, «Ramos de Pareja equipara el *tactus* entre el tiempo que transcurre desde la diástole hasta la sístole del pulso».[197]

---

193 BLACHLY, Alexander, 2022, p. 20.

194 «La única pista concreta se encuentra bien avanzada en la voz superior, después del segundo grupo de notas en notación blanca, donde Cordier escribe el signo [círculo cortado horizontalmente], con semibreves iguales a las semibreves del tenor (que equivalen a mínimas en [*tempus imperfectum cum prolatio maiore*] en el contratenor)». Trad. de la autora. BLACHLY, Alexander, 2022, p. 20.

195 BLACHLY, Alexander, 2022, p. 20.

196 Un análisis musical detallado y su transcripción (pp. 22-23) pueden verse en: BLACHLY, Alexander, 2022, p. 20.

197 DEFORD, Ruth I. *Tactus, Mensuration and Rhythm in Renaissance Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, p. 77.

2.5.2. *En la maison Dedalus*

El canon *En la maison Dedalus* [Fig. 22] (ca. 1375, Berkeley, Universidad de California, MS 0744, fol. 62),[198] pertenece al contexto francés y se halla en el final de un tratado musical.[199]

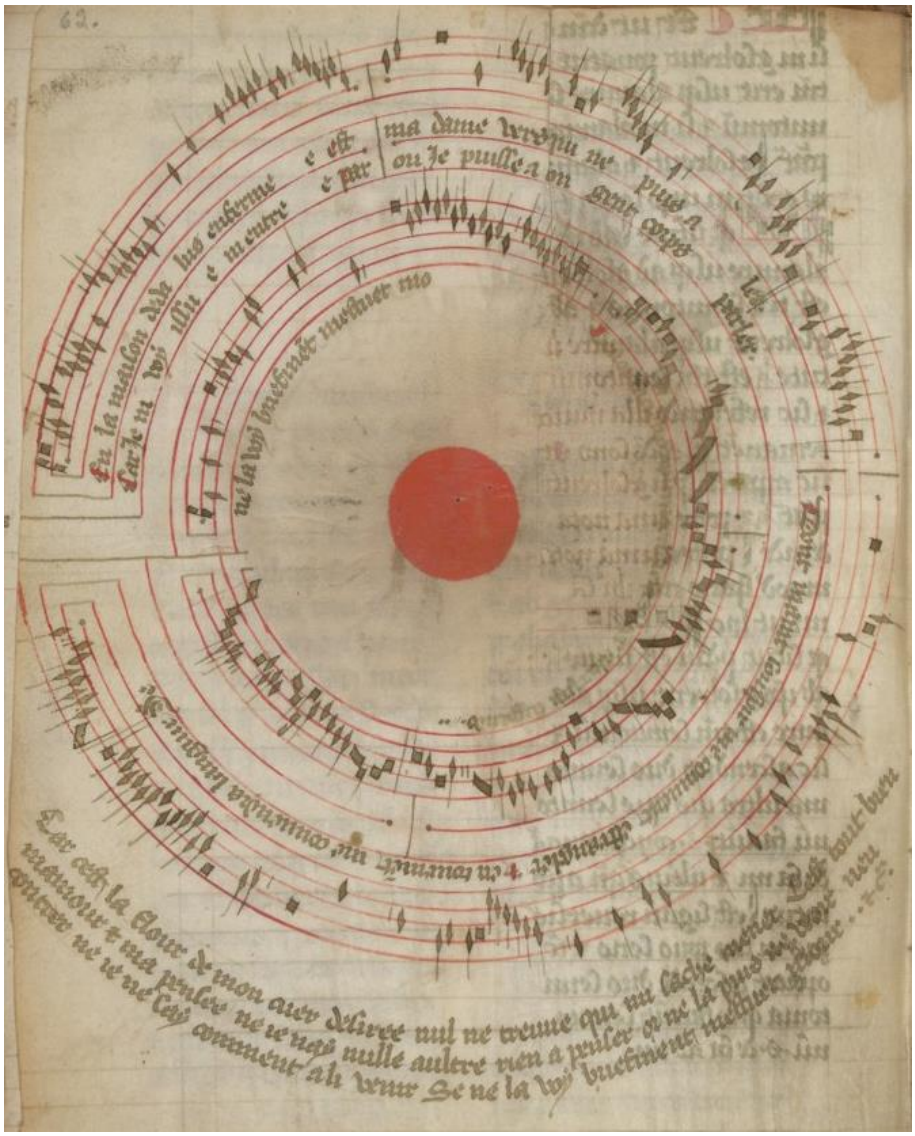


Figura 22. *En la maison Dedalus*, ca. 1375. Berkeley, Universidad de California, MS 0744, fol. 62.

[198] Un interesante trabajo de transcripción musical y textual en: KEY, Jordan Alexander. *Canonic Ballade on a Labyrinth: «En la maison Dedalus» Anon. ca. 1375*. YouTube, publicado por [Jordan Alexander Key], [26 mayo 2019]. <https://www.youtube.com/watch?v=dO56v7qltNo>

[199] *«En la maison Dedalus, appears at the end of the manuscript. The author makes no attempt to integrate either composition into his theoretical material, although they apparently were copied at the same time as the rest of the manuscript. Both are stylistically typical of the late fourteenth century and appears in Willi Apel's recent edition of French secular compositions»* «*En la maison Dedalus* aparece al final del manuscrito. El autor no hace ningún intento por integrar ninguna de las dos composiciones en su material teórico, aunque aparentemente fueron copiadas al mismo tiempo que el resto del manuscrito. Ambas son estilísticamente típicas de finales del siglo XIV y aparecen en la edición reciente de composiciones seculares francesas de Willi Apel». Trad. de la autora. ELLSWORTH, Oliver. *The Berkeley Manuscript (University of California Music Library, MS. 744 [olim Phillips 4450])*. Greek and Latin Music Theory. Lincoln: University of Nebraska Press, 1984, p. 13.

Según Crocker, parece ser la pieza más antigua en notación circular.[200] La partitura anónima se vuelve icónica para representar el laberinto construido por el arquitecto Dédalo para que el rey Minos encierre al Minotauro, arquitectura de la que sólo él y su hijo conocen sus secretos, y por la cual el protagonista del texto, según dice este, tiene que saber salir de su cautiverio para llegar a la amada o, de lo contrario, morirá. La imagen del laberinto es una metáfora de los entresijos del amado por conseguir a su dama. En el centro del laberinto el círculo destaca por su tinte color rojo en función retórica que procede a la estimulación de la visión para proseguir con la contemplación o visualización de la partitura.[201]

Según la mitología, Teseo entra al laberinto para derrotar al Minotauro guiado por Ariadna. Para Schiltz: *«In addition, the two-part canon in the lower voices could be seen as a musical reflection of the lover's miserable situation, faith chasing his beloved, but doomed never to reach her ('ma dame vers qui ne puis aller' / 'je ne say comment a li venir')»*.[202] Comienza la voz superior caminando entre el laberinto; las dos partes inferiores se escriben como una sola parte, en canon, el contratenor persigue al tenor por el recinto. Como afirma Leach, la complejidad de esta canción ya se encuentra en la música de Machaut en su rondó *Ma fin* (R14).[203] Este también comprende un canon, llamando la atención la notación escrita al revés, y en el que a través de su texto se hacen indicaciones de cómo debe el cantante interpretar la música, algo que en *En la maison Dedalus* no aparece:[204]

> *Machaut also projects the same kind of strong authorial persona, which claims his craft as his own and as a feat of art. In fact En la maison cites from other balades by Machaut: its line 1.5 is line 2.3 of his Nes qu'on porroit (B33), its line 1.2 is similar to B33's 2.1, and the refrain is very similar to that of Machaut's poem without music Trop de peinne (Lo164). The composer clearly knew Machaut's piece and perhaps elevates his own creativity by remaking something of Machaut, the great Dedalus of book, song and music.*[205]

---

[200] CROCKER, Richard L. «A new source for medieval music theory», *Acta Musicologica*, vol. 39, fasc. 3/4, pp. 161-171, p. 166. DOI: https://doi.org/10.2307/932351. En este artículo puede verse una transcripción de la pieza.

[201] «[…] el color –efecto subjetivo de un proceso de estimulación objetiva […]». CAGE, John. *Color y significado. Arte, ciencia y simbología*. Traducción de David Horacio Colmenares. Barcelona: Acantilado, 2023, p. 19

[202] «Además, el canon en dos voces en las voces más graves podría verse como una reflexión musical de la situación miserable del amante, cuya fe persigue a su amada, pero está destinado a nunca alcanzarla ('Mi señora, hacia quien no puedo ir» / «No sé cómo llegar a ella')». SCHILTZ, Katerijne, 2017, p. 279.

[203] Un estudio sobre Machaut, su vida y su obra, desde la perspectiva de la memoria y recepción de su trabajo puede verse en: LEACH, Elizabeth Eva. *Guillaume de Machaut: Secretary, Poet, Musician*. Ithaca / Londres: Cornell University Press, 2011b.

[204] LEACH, Elizabeth Eva, 2011a, p. 102.

[205] «Machaut también proyecta el mismo tipo de fuerte personalidad autoral, que reivindica su arte como propio y como una hazaña artística. De hecho, *En la maison* cita otras baladas de Machaut: su verso 1.5 corresponde al

Es relevante observar que, por primera vez, en un tratado musical donde se discute sobre la teoría de la música se va a formular un arqueemblema que, aunque resuelve como un programa icónico-musical, este es artístico, es una composición musical, y no tiene un fin propedéutico como era habitual encontrar hasta ahora en los programas icónico-musicales. Esta conjunción, tratado teórico musical y programa icónico-musical o pictórico-musical, referido a una composición musical, va a ser la tendencia marcada durante el siglo XVI, pero, sobre todo, con una marcada continuidad en el siglo XVII, como se verá en el tratado de Luis Venegas de Henestrosa y el de Pedro Cerone.

2.5.3. *La harpe de melodie*

La harpe de melodie [Fig. 23] (s. XIV, Chicago, Newberry Library, MS 54.1, fol. 10r) se encuentra en una colección de tratados de música resultado de la mezcolanza de la tradición francesa e italiana (De Muris, Vitry y Marchetto de Padua).[206]

El volumen fue adquirido por la biblioteca Newberry Library en 1955, tras su pertenencia privada en Viena durante el siglo XIX.[207] La imagen del arqueemblema musical se pensó originariamente para que formase parte de la colección musical.[208] *La harpe* se vincula con la corte de Pavía teniendo en cuenta su ubicación en el manuscrito.[209] La música fue compuesta por Jacob Senleches, es un virelai de dos voces canónicas sobre un tenor libre. Dispersa en cuatro sistemas, la notación participa en la propia configuración de la imagen gráfica que representa el tipo organográfico de un arpa medieval.

---

verso 2.3 de *Nes qu'on porroit* (B33), su verso 1.2 es similar al 2.1 de B33, y el estribillo es muy parecido al del poema sin música de Machaut *Trop de peinne* (Lo164). El compositor conocía claramente la obra de Machaut y quizás eleva su propia creatividad al rehacer algo de Machaut, el gran Dédalo del libro, la canción y la música». Trad. de la autora. LEACH, Elizabeth Eva, 2011b, p. 102.

[206] MARCHI, Lucia. «Music and University culture in late fourteenth-century Pavia The manuscript Chicago, Newberry Library, Case ms 54.1», *Acta Musicologica*, Nº. 80(1), 2008, pp. 1-32, p. 19.

[207] FISCHER, Kurt von. «Eine wiederaufgefundene Theoretikerhandschrift des späten 14. Jahrhunderts», *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft*, Nº. 1, 1972, pp. 23-33.

[208] *«A careful examination of the original by Howard Mayer Brown confirmed that everything speaks to the assumption that the harp was not a later addition, but had been planned from the beginning. It is not very likely that the compiler would have reserved the space without having the text insert on hand. However, it would have made perfect sense to leave blank a space intended for completion by the miniaturist, just as it would to leave space free for the later insertion of initials»* «Una cuidadosa examinación del original por Howard Mayer Brown confirmó que todo apunta a la suposición de que el arpa no fue una adición posterior, sino que había sido planeada desde el principio. No es muy probable que el compilador hubiera reservado el espacio sin tener a mano el texto que debía insertarse. Sin embargo, tendría perfecto sentido dejar en blanco un espacio destinado a ser completado por el miniaturista, del mismo modo que se dejaba espacio libre para la posterior inserción de iniciales». Trad. de la autora. SEEBASS, Tilman, 1983, p. 28.

[209] MARCHI, Lucia, 2008, p. 16.

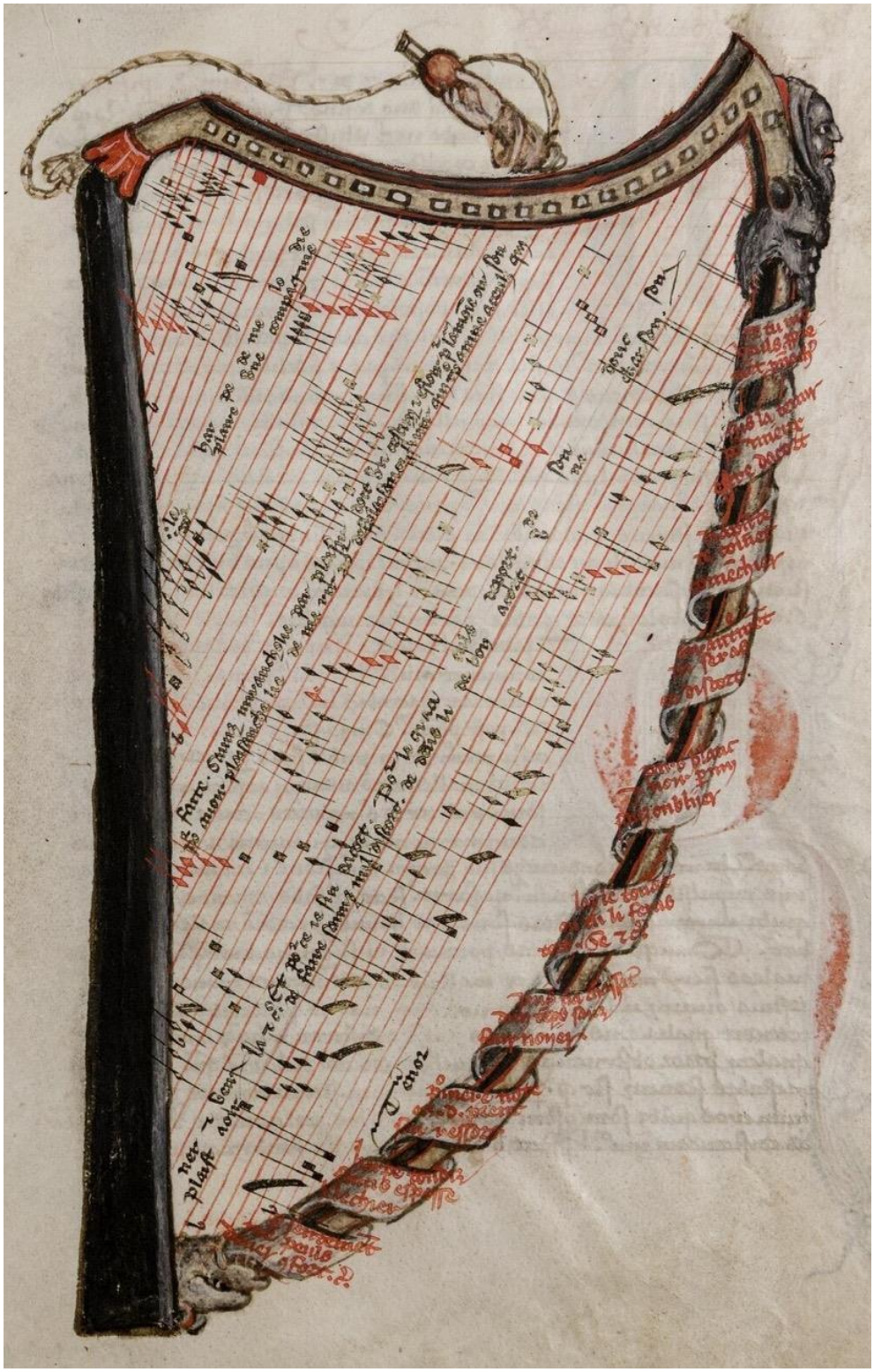


Figura 23. *La harpe de melodie*, s. XIV. Chicago, Newberry Library, MS 54.1, fol. 10r.

Las notas se insertan en ocho cuerdas a modo de intento de cifra de tablatura. Sobre el cuerpo del arpa cuelga de una cuerda la llave para la afinación del instrumento que sustenta una mano.[210]

El texto de la canción a modo de epigrama emblemático dice lo siguiente:

La harpe de melodie
fayte sans merancolie
par plaisir,
doit bien chascun résjoir
pour l'armonie ouir
sonner et veir;
et pour ce je suy d'acort
pour le gracioux deport
de son douz son.
de faire sans nul discort
dedans li, de bon acort,
bonne chanson.
pour plaire bonne companie,
pour avoir plaisanche lie
de merir, 1
pour desplaysance fuir,
qui trop anuie
a ceulz qui plaist a oir
la harpe de melodie.[211]

El canon o lema aparece inscrito en una filacteria a modo de glosa en tinta roja que circunda la columna del instrumento, y apunta:

> *Si tu me veuls proprement pronuncier Sus la tenur pour mieux estre d'acort Diapenthe te convien comenchier, Ou autrement tu seras en discort. Pars blanc et noir per mi sans oublier Lay le tonant, ou tu li feras tort. Se tu me veulz etc. Puis va cassant duz temps sanz forvorier, Premiere note en «.d.» prent son ressort; Harpe toudis sans espasse blechier, Par sentement me puis douner confort. Se tu me veulz etc.*[212]

[210] Se aprecia un ejemplo similar de llave en un gradual francés (s. XIII, Londres, BL Harley 4951, fol. 295v).
[211] Texto tomado de MARCHI, Lucia, 2008, p. 17. «El arpa de melodía, hecha sin melancolía y por placer, debe alegrar a todos al escuchar su armonía, tanto por el sonido como por su contemplación. Por ello, estoy de acuerdo en que, por el grato deleite de su dulce sonoridad, se debe componer, sin ninguna discordancia y con buen acuerdo, una buena canción. Esto, para agradar a buena compañía, para gozar de una alegría placentera y merecida, y para evitar el desagrado, que tanto molesta a quienes disfrutan de oír el arpa de melodía». Trad. de la autora.
[212] Texto tomado de BLACHLY, Alexander, 2022, p. 12. «Si quieres interpretarme correctamente deberás comenzar una quinta sobre el tenor para estar en mejor concordia o de lo contrario estarás en discordia. Deja que las partes blancas y negras suenen a la mitad, sin olvidar, o las harás mal. Si quisieras interpretar, etc. Luego sigue a dos unidades de *tempus* sin desviarte, la primera nota toma su resorte en «.d.»; arpa siempre sin tocar los espacios; con sentimiento puedes darme consuelo. Si quisieras interpretar, etc.». Trad. de la autora.

Estas son las instrucciones que refieren para desvelar la obra a modo de acertijo. El *superius* se lee como un canon con la segunda voz en *comes* en el intervalo de dos breves. Las notas negras y vacuas, siguiendo la instrucción del canon o lema, indican un cambio. Según afirma Hoppin: «Los valores de las notas rojas no están disminuidos, y su función, como de costumbre, es producir compases de 3/4 contra el compás normal de 6/8 del tenor».[213] Según Blachly, Senleches hace uso de notas nuevas posiblemente provenientes de la notación italiana, lo que infiere singularidad formal al discurso de la obra:

> *Minim with descending rather than ascending stem. This note has twice the value of a normally written minim with ascending stem. Dragma (minim with both ascending and descending stems). Two of these equal three minims with descending stems. White (hollow) dragma with hooked lower stem. Three of these make a triplet equal to one tenor minim. White (hollow) breves. Three of these equal one tenor breve*.[214]

A nivel musical, la obra se inscribe dentro la tradición cultural convencionalizada con el empleo de nuevas grafías notacionales características del *Ars subtilior* que infieren en la obra la importancia para los compositores de la proporción numeral aplicativo de la disminución a través de una figuración en proporción de 3:2 o 4:3, propio de la esteticidad impuesta a esta tendencia notacional de tradición cultural.[215] Así como, también, es referente de este estilo subtilísimo la implicación de la interdisciplinaridad en la obra, por una parte, la adecuación y adaptación de la partitura a la imagen gráfica funciona como un elemento más de significado cultural en función retórica. Al igual, el texto se imbrica en la construcción de significados en el programa icónico-musical, tanto el propio de pieza como el inscrito en la columna del instrumento a modo de acertijo que contiene las instrucciones para la *resolutio*, cual construcción refiere a la implicación directa del espectador en la propia obra, retándolo al juego musical, proponiéndole el uso del arte de la memoria.

La idea de escribir el código musical adaptado a la forma icónica a representar, en este caso un arpa, se puede rastrear en la tradición medieval del caligrama, en los intentos de

---

213 HOPPIN, Richard H., 2000, p. 499.

214 «Una mínima con plica descendente en lugar de ascendente tiene el doble de duración que una mínima escrita normalmente con plica ascendente. El dragma, una mínima con plica ascendente y descendente equivale a tres mínimas con plica descendente por cada dos dragmas. El dragma blanco (hueco) con plica inferior curvada forma un tresillo, y tres de ellos equivalen a una mínima del tenor. Las breves blancas (huecas), por su parte, se agrupan de a tres para equivaler a una breve del tenor». Trad. de la autora. BLACHLY, Alexander, 2022, p. 13.

215 «Como consecuencia, las notas de valores más pequeños en una transcripción moderna aparecen en una amplia variedad de patrones rítmicos raros e irregulares. Tales patrones hacen típicamente de estilo de tendencia manierista a *La harpe de melodie*, pero son especialmente característicos de Senleches, uno de los compositores más amanerados». HOPPIN, Richard H., 2000, p. 499.

figurar en imagen la palabra, una manera de agudizar la visión en busca de significados. Como obra de referencia durante el Medioevo, sobre todo en la cultura carolingia, destaca *De Laudibus Sanctae Crucis* de Rabano Mauro, escrita en el 815 para Luis el Piadoso. Se trató de una forma peculiar de expresar las verdades cristianas de la fe desde la visualidad jeroglífica que procuraba al signo la máxima expresión. Sin embargo, ninguno de sus programas visuales incluye código musical. No obstante, el libro *Aratea* [Fig. 24] (c. 820, Londres, BL, Harley 647, fol. 5) contiene un programa visual que trata sobre música construido a partir de un caligrama en forma de lira, siguiendo la tradición, la de Orfeo convertida por Zeus en constelación, en el que se imbrica la imagen gráfica y el texto haciendo uso este del color rojo. Los poemas de Arato (s. III a. C.) fueron traducidos al latín por Cicerón, estos describen las constelaciones astronómicas, y tendrán una gran repercusión en la visualidad artística.



Figura 24. *Aratea*, costelación de la lira, ca. 820. Londres, British Library, Harley 647, fol. 5.

Como afirma Mayer Brown el arpa fue un instrumento muy común en la Italia del siglo XIV de arraigo también francés: *«So even the earliest references to the harp in Italian literature reveal a French connection, that underground strain that runs through Italian courtly culture throughout the fourteenth as well as the fifteenth century».*[216] Para el autor, el pedagogo Francesco de Barberino infiere que el instrumento era interpretado por las mujeres nobles en Florencia en el siglo XIV, facilitándoles siempre aquellos instrumentos que no fueran sonados por juglares o pudiesen estar relacionados con la clase baja. En el caso de *La harpe* se desconoce el sentido exacto del arpa en el manuscrito, más sólo queda claro que Senleches era arpista.[217] Como señaló E. R. Upton,[218] se intuye otro juego visual representando un arpa en la música que fue copiada de *La harpe* en el códice Chantilly, en la firma que anuncia el nombre del autor añadida a posterior por un copista. Esta es un *rebus* en el que la inicial del nombre del músico toma forma de arpa en un juego icónico perceptivo.

La harpe de melodie puede ser entendida como una alegoría de la Armonía, tal y como se interpreta tanto por el texto epigramático que acompaña a la música como por la imagen gráfica. La literatura inscrita en el programa visual es una metáfora del equilibrio, de la belleza y de la concordia en el universo y en la vida humana. El arpa es símbolo del placer intelectual y la armonía emocional. El autor se refiere a ella como la portadora de un arte refinado, como bien señalaba Mayer Brown, reservada su enseñanza a la élite cortesana, práctica que Senleches con probabilidad llevó a cabo. Su tañido se transforma en una alegría compartida y placer intelectual que lleva a la contemplación. En este sentido, cualquier ambiente armonioso influye en el buen gobierno, pues la música deleitosa del arpa evita el desagrado, la discordia o disonancia de sus intervalos o sus partes que son siempre ordenadas. Es por

---

[216] «Así, incluso las primeras referencias al arpa en la literatura italiana revelan una conexión francesa, esa corriente subterránea que atraviesa la cultura cortesana italiana tanto del siglo XIV como del XV». Trad. de la autora. BROWN, Howard Mayer. «The Treceno Harp», en BOORMAN, Stanley. *Studies in the Performance of Late Mediaeval Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, pp. 35-73, p. 39.

[217] *«Senleches, Jaquemin de [Senlechos, Jacob; Selesses, Jacopinus] (fl 1382-3). French composer. In 1382 he was in the service of Eleonor of Castile, according to the text of his ballade Fuions de ci, written after the queen's death in September that year. He then entered the service of Pedro de Luna, cardinal of Aragon (later Pope Benedict XIII), as a harpist, accordiing to a treasury document dated 21 August 1383 from the royal household in Navarra. He is not to be identified with Jacomi Capeta (1357-P1409) or Johani de Sent Luch (fl 1374-1418), shawm players in the service of the King of Aragon*» «Senleches, Jaquemin de [Senlechos, Jacob; Selesses, Jacopinus] (activo entre 1382 y 1383). Compositor francés. En 1382 estaba al servicio de Leonor de Castilla, según el texto de su balada *Fuions de ci*, escrita tras la muerte de la reina en septiembre de ese año. Posteriormente entró al servicio de Pedro de Luna, cardenal de Aragón (más tarde el Papa Benedicto XIII), como arpista, según un documento del tesoro fechado el 21 de agosto de 1383 de la casa real de Navarra. No debe identificarse con Jacomi Capeta (1357–†1409) ni con Johani de Sent Luch (activo entre 1374 y 1418), intérpretes de chirimía al servicio del rey de Aragón». Trad. de la autora. GÜNTHER, Ursula y GÓMEZ MUNTANÉ, Mari Carmen. «Senleches, Jaquenim de», en SADIE, Stanley y TYRELL, John. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Segunda edición. Volumen 23, Londres/Nueva York: GROVE, 2001, p. 87.

[218] UPTON, Elizabeth Randell, 2012, p. 331.

ello por lo que debe de estar bien templada como consigue un buen gobernante, que gusta por este instrumento pues sus cualidades armoniosas son las de un cordófono; motivo por el cual se muestra en el programa icónico-musical de *La harpe* una mano con su llave de afinación en la parte alta del instrumento agarrada por una cuerda. La formulación visual del arpa siendo afinada por el tañedor aparece codificada en el Medioevo en el tipo iconográfico del rey David instrumentista y su variación como afinador, aludiendo a la concordia del buen gobierno, monarca ejemplo de virtudes que es capaz de restaurar la armonía en los cuerpos como hizo con Saúl a quien libró de sus demonios templándolo: «Cuando el espíritu de Dios asaltaba a Saúl, tomaba David la cítara y la tocaba. Entonces Saúl recobraba la calma y el bienestar, y el espíritu malo se apartaba de él» (1 S 16,23). En el siglo XIV hay una continuidad de este tipo iconográfico. Una relevante muestra se halla en el *Luttrell Psalter* [Fig. 25] (c. 1320-1340, Londres, BL, Add MS 42130, fol. 13r).



Figura 25. Tipo iconográfico del rey David músico afinador, *Luttrell Psalter*, c. 1320-1340. Londres, British Library, Add MS 42130, fol. 13r.

En esta fuente musical con imagen gráfica se formula el tipo iconográfico del rey David músico en su variante como afinador inserto en la capital iluminada de *«Beatus vir»,*

sedente y coronado, templando su arpa mediante una llave. En el *Howard Psalter* (c. 1310-1320. Londres, BL, Arundel MS 83, fol. 14r) la letra iluminada *«B»* muestra el tipo iconográfico del árbol de Jessé en el que una de sus ramas contiene la imagen conceptual del tipo iconográfico del rey David afinador.

Otra formulación muy representativa de la alegoría del buen gobierno semejada a la alegoría de la Armonía musical en el siglo XIV se puede ver en un programa pictórico-musical referido a las Artes Liberales en el entorno de la nobleza italiana, en el volumen ricamente ilustrado *Regia carmina* [Fig. 26] (s. 1335-1340, Londres, BL, MS Royal 6.E.IX, fol. 29r), un panegírico a Roberto de Anjou rey de Sicilia y de Jerusalén, con texto atribuido al gramático Convenevole da Prato, maestro de Petrarca, e iluminaciones del taller de Pacino da Buonaguida de Florencia seguidor de Giotto.[219] El monarca encargó dos copias adicionales conservadas en Viena, Osterreichische Nationalbibliothek MS. Cod. Ser. 2639 (fol. 30r); y, en Florencia, en la Biblioteca Nazionale Centrale (BNCF), Banco Rari 38 CNMD\0000258640 (fol. 29r).[220]

En uno de sus folios se muestra la alegoría de las siete Artes Liberales figuradas con sus atributos intelectuales o discursivos ante ellas a modo de epigrama. De tal manera, se formula en el registro superior la Astronomía que sostiene con su mano derecha un báculo con cuatro estrellas doradas dibujadas sobre fondo azul simulando el firmamento, mientras que con su mano izquierda señala su texto explicativo; le sigue la Armonía que amarra el libro musical con su mano izquierda y con la derecha señala el código notacional acompañado por el texto que ofrece. En el registro medio, a la izquierda, aparece en escena la Aritmética que con su gesto indica que está contando con los dedos. Seguida se encuentra la Geometría que porta la escuadra o triángulo invertido en el cual apoya su cabeza y en su interior se inserta el discurso. Hasta aquí las disciplinas del *quadrivium*. En el registro inferior se formulan las del *trivium*. Comienza Retórica con su ramo de flores de distintos colores, cual maleable y de variados tintes puede estar contenido el lenguaje según su intencionalidad; su epigrama está ante ella. Seguidamente, Dialéctica aparece velada y señala la tierra con la mano izquierda y con la derecha su comentario. Por último, Gramática con un gesto indica el texto que le corresponde sito ante ella y porta su libro como atributo con la mano derecha en el que se inscribe el discurso que cierra el programa visual: *«Hec mea nature tibi sint elementa future / Laudis cum fructu ros, gloria, vis sine luctu»*.

[219] MUSTO, Ronald G. «Networks of Neapolitan Angevin Manuscript Production and Reading», *International Medieval Congress*, session 1735, 2023, p. 23.
[220] Antiguas signaturas: 5.2.9; II.I.27; Magl. VII.17.



Figura 26. *Las siete Artes Liberales*, *Regia carmina,* 1335-1340. Londres, British Library, MS Royal 6.E.IX, fol. 29r.

En la propia obra a Roberto de Anjou poetizada por Convenevole da Prato se alude a estas ciencias por invocación para que guíen al monarca: *«Liberales celitus Artes nos et penitus illustret te petimus»* (88),[221] y en el programa visual de las Artes Liberales se apela a la Virtud en un pequeño epigrama formulado a los pies de la Geometría en el que se afirma lo siguiente: *«Italyam serves, virtutes semper acerves»* («Sirve a Italia, acumula siempre virtudes»). Implica en su significación una exhortación de lealtad a la patria a través de las Virtudes que le proporcionan las dichosas ciencias al rey. Refleja, a la vez, esa difuminada línea que separa la visualidad de las Artes Liberales y la de las Virtudes durante el Medioevo. Según los estudios de Montesinos Castañeda, estas ciencias obtuvieron gran aprobación en la mentalidad medieval puestas en relación con las Virtudes estableciendo implicaciones entre ellas,[222] por ejemplo, en autoridades como Teodulfo de Orleans, o en el siglo XIV en *Canzone delle virtú e delle scienze* de Bartolomeo di Bartolo,[223] pasando también a ser formuladas en la visualidad artística.[224]

Las Artes Liberales, insertadas dentro del currículo medieval, ganaron aceptación y fuerza pedagógica con el tratado de Martinus Capella, *De nuptis Philologiae et Mercurii*. El opúsculo fue preparado sobre el siglo V, convirtiéndose en una autoridad en la materia tras ser rescatado en el siglo IX con una gran recepción a partir de este momento en los programas pedagógicos del renacimiento carolingio,[225] siendo retomado de nuevo en el siglo

[221] «Que las Artes Liberales, celestiales, nos iluminen profundamente a nosotros y a ti, te lo pedimos». Trad. de la autora. PRATO, Convenevole da. *Regia carmina ad Robertum Andecauensem corona Sicula et Hierosolymitana insign*em (C. Grassi, 1982). Consulta online *Perseus Dgital Library*. <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2011.01.0162%3Asection%3D1%3Asubsection%3D88<

[222] «Los diagramas arbóricos no solo se emplearon como imagen clasificadora de las Virtudes sino también de los Vicios y las Artes Liberales entre otros conocimientos. Esto llevó a establecer relaciones visuales entre las Artes liberales y las Virtudes, tomando estas últimas atributos de las primeras». MONTESINOS CASTAÑEDA, María. «La visualidad de las Virtudes cardinales». Tesis doctoral. Dirigida por Rafael García Mahíques. Universitat de València, 2019, p. 219.

[223] MONTESINOS CASTAÑEDA, María, 2019, p. 69.

[224] «Asimismo, las personificaciones de las Artes y las Virtudes rinden homenaje a san Agustín en un fresco de la iglesia de San Francisco de Pistoia (s. XIV), así como en la tumba del papa Sixto IV (1484-1493) de Pollaioloy en uno de los tapices flamencos del Palacio Real de Madrid, donde aparecen representadas las Artes Liberales (*Trivium* y *Quadrivium*) trabajando en el carro de la Prudencia. En los frescos de Santa Croce (ca. 1328, Florencia, Capilla Baroncelli), Tadeo Gaddi puso en relación las Virtudes Cardinales y las Artes Liberales creando complejas alegorías en las que aparecen atributos de las Artes». MONTESINOS CASTAÑEDA, María, 2019, p. 69.

[225] *«In the third generation of the Carolingian dynasty Martianus' book came into a popularity such as it had not experienced during the early Middle Ages, and it continued to hold a prominent place in intellectual and literary developments throughout the later Middle Ages»* «En la tercera generación de la dinastía carolingia, el libro de Martianus alcanzó una popularidad que no había experimentado durante la Alta Edad Media, y continuó ocupando un lugar destacado en los desarrollos intelectuales y literarios a lo largo de la Baja Edad Media». Trad. de la autora. STAHL, Williams Harris; JOHNSON, Richard y BURGE, Evan Laurie. *Martinus Capella and the Seven Liberal Arts*. Volumen I. Netherlands: Columbia University Press, 1971, p. 6.

XII reinterpretando la visión cristiana en la cual las Artes Liberales son la ruta jerárquica y ordenada hacia Dios, pues en la cúspide se hallará la Teología.[226]

En *De nuptis* las siete Artes Liberales, o *feminae dotales* –llamadas así por el autor en significación de «damas que constituyen un dote»–,[227] son presentadas por Mercurio a la novia ante un consejo divino para que obsequien con ofrendas nupciales a la mortal Filología. Sus regalos se anuncian en forma de discursos donde exponen su propio saber para instruir a la personificación del conocimiento ante su casamiento y quedar preparada para la unión con el dios de la elocuencia y la razón, Mercurio. Así es como las siete Artes Liberales se muestran en el programa visual de *Regia carmina*, solo que ahora rinden sus virtudes a Roberto de Anjou en gesto de pleitesía, en actitud de prosquinesis, acompañadas cada una de ellas de sus discursos justificativos a modo epigramas que expondrán ante el monarca.

Armonía en *De nuptis* interpreta su discurso ante la novia y sus invitados en último lugar, en el capítulo IX, presentando una serie de definiciones y sistematizaciones musicales, explicando que su arte se rige por las proporciones en el ritmo y la melodía.[228] A continuación, en boca de Armonía, Capella expone toda una relación teórica musical considerada de gran importancia para la tratadística coetánea, y, por ende, para la historiografía musical actual, dividida en dos partes, una dedicada a la teoría harmónica (IX,930-966) y otra a la teoría rítmica (IX,967-995).[229] Es interesante observar, por ejemplo, cómo el autor otorga gran importancia en su disertación a la visualidad en relación con la música, en concreto cuando habla sobre el ritmo:

> Así pues, todo ritmo se divide según una triple razón: según la vista, el oído o el tacto. Según la vista, como son los que se conforman con el movimiento del cuerpo; según el oído, cuando prestamos atención al sentido de una modulación; según el tacto, como cuando exploramos señales de las venas con los dedos. Con todo, a nosotros se nos atribuye especialmente el que afecta al oído y a la vista. Mas la rítmica es un arte basada toda en cadencias, que acepta ciertas cadencias de su propia variación y escoge giros regulados. Hay también una diferencia, no pequeña, entre ritmo y metro, como

[226] HICKS, Andrew. «Martinus Capella and The Liberal Arts», en HEXTER, Ralph J. y TOWNSEND, David (eds.). *Medieval Latin Literature.* Oxford: Oxford University Press, 2012, pp. 307-334, p. 314.
[227] *«Ladies constituting a dowry».* STAHL, Williams Harris; JOHNSON, Richard y BURGE, Evan Laurie, 1971, p. 24.
[228] STAHL, Williams Harris; JOHNSON, Richard y BURGE, Evan Laurie, 1971, p. 206.
[229] GARRIDO DOMENÉ, Fuensanta. «Magia y efectos de la música en Marciano Capela (MART. CAP. 9, 922-929)», *Minerva. Revista de Filología clásica* 34, 2021, pp. 33-51, p. 39. DOI https://doi.org/10.24197/mrfc.34.2021.33-51

> mencionaré más tarde. Mas dado que se ha dicho que la vista y el oído tienen que ver con la cadencia, también estos del mismo modo se dividirán en tres tipos: en el movimiento del cuerpo, en la relación de la modulación de los sonidos y en las palabras que haya conjuntado una relación adecuada a sus medidas; y todas ellas unidas hacen una cantilena perfecta. La cadencia, de hecho, en el discurso se divide en sílabas, en la modulación en arsis y tesis; en la gesticulación se completa con figuras y actitudes concretas» (968-969).[230]

La alegoría de la Armonía en la *Regia carmina* porta un libro donde se inscribe la música, una singularidad formal en la organización del discurso visual donde en la predominancia de la imagen gráfica se inserta notación musical que no se corresponde con la grafía de notación en auge en el siglo XIV, la del *Ars subtilior*. La notación musical es notación mensural negra escrita sobre cuatro sistemas en tetragrama en clave de fa en tercera, a excepción del último en segunda. Al parecer se trata de una pieza creada exprofeso para el monarca en la elaboración del opúsculo, dado que su letra alude explícitamente al regio.

El texto, inscrito bajo los neumas y ligaduras, bastante desdibujado en el manuscrito conservado en la British Library, dice lo siguiente:

Spiritus alme veni, tu sancte /
paraclite: [pleni fac sint et certi] sensus /
pro pace Roberti Regis concordes /
latios fac, exue sordes

Cesari Grassi en su edición crítica indica que estos versos son una invocación al Espíritu Santo, pidiendo que la sabiduría y la prudencia llene a los súbditos del monarca Roberto siguiendo la voluntad del rey, promoviendo la paz y concordia durante la buena legislatura del monarca.[231] Es, por tanto, la Armonía en el programa pictórico-musical de *Regia carmina* una alegoría del buen gobierno que invoca sus virtudes a través del Espíritu Santo al que se le suplica la armonía política y espiritual bien regulada.

Este mismo asunto será ampliamente formulado en la visualidad de la Emblemática empleando también alegóricamente a la música para representar los quehaceres de la

---

230 CAPELA, Marciano. *Las nupcias de Filología y Mercurio*. Introducción, traducción y notas de Pedro Manuel Suárez-Martínez. Oviedo: Ediurno, 2023, pp. 432-433.

231 PRATO, Convenevole da Prato. *Regia Carmina dedicati a Roberto d'Angiò re di Sicilia e di Gerusalemme*. Introducción, texto crítico y comentario de Cesari Grassi. Ensayos de Marco Ciatti y Aldo Petri. Silviana Editoriale, 1982.

distintiva nobleza. El primer emblema que trata sobre música, en referencia a la alegoría del buen gobierno a través de la concordia o armonía entre estados, era presentado por Andrea Alciato en su *Emblematum liber* de 1531 aludiendo a Maximiliano I duque de Milán. En la xilografía de «*Foedera*» [Fig. 27] (1531, Viena, ÖNB, 43 Bl., fols. A2v-A3r) la *imago* muestra el tipo organográfico de un laúd renacentista con cinco órdenes recostado horizontalmente, un cordófono punteado con plectro con cuerpo abombado y mástil vuelto en forma de hoz.



Exiliens infans ſinnoſi è faucibus anguis,
Eſt gentilitijs nobile ſtemma tuis.
Talia Pellæum geſiſſe nomiſmata regem,
Vidimus, hisq; ſuum concelebrare genus.
Dũ ſe Ammone, fatum matrẽ anguis imagine luſam,
Diuini & ſobolem ſeminis eſſe docet.
Ore exit tradunt ſic quoſdam eniter angues,
An quia ſic Pallas de capite orta Iouis.

FOEDERA ITALORVM.

Hanc cytharam à lembi, que forma halieutica fertur
Vendicat & propriam muſa latina ſibi.
Accipe Dux, placeat noſtrũ hoc tibi tempore munus
Quo noua cum ſocijs fœdera inire paras.
Difficile eſt niſi docto homini tot tendere chordas,
Vnáq; ſi fuerit non bene tenta fides.

Ruptaue (q, facile eſt) perit omnis gratia cõchæ,
Illæq; præcellens canus ineptus erit.
Sic Itali cõ unt proceres in fœdera, concors,
Nul eſt quod timeas ſi tibi conſtet amor.
At ſi aliquis deciſcat (uti plerunq; uidemus,
In nihilum illa omnis ſoluitur harmonia.

IN SILENTIVM.

Cum tacet haud quicquam differt ſapientibus amens
Stulticiæ eſt index linguáq; uoxq; ſuæ.
Ergo premat labias digitóq; ſilentia ſignet
Et ſeſe pharium uertat in Harpociatem.

ETIAM FEROCISSIMOS
DOMARI.

A 3

Figura 27. Andrea Alciato, *Emblematum liber*, *«Foedera»*, 1531. Viena, Österreichische Nationalbibliothek, 43 Bl., fols. A2v-A3r.

El escenario en el que se representa es el de un recinto donde asoman dos vanos cuadrangulares en una pared. Esta concreción temática tendrá continuidad y variación durante todos los siglos que la Emblemática perdura, es decir, desde el siglo XVI hasta el XVIII. En dos versiones parisinas, una de 1534 y, otra de 1545, conservadas en la *Bibliothèque Nationale de France* en la arquitectura los vanos en la pared son circulares, pero el instrumento sigue postrado prácticamente igual, aunque descansa en un diván con patas de animal. Esta concreción varia en la versión de española de Daza Pinciano cuyo *motto* intitula *«Las alianças»* [Fig. 28] (1549, Francia, BnF, Z-39145, p. 19), publicada en 1549, donde dos libros, supuestamente de música, permanecen cerrados uno sobre otro al lado del instrumento.

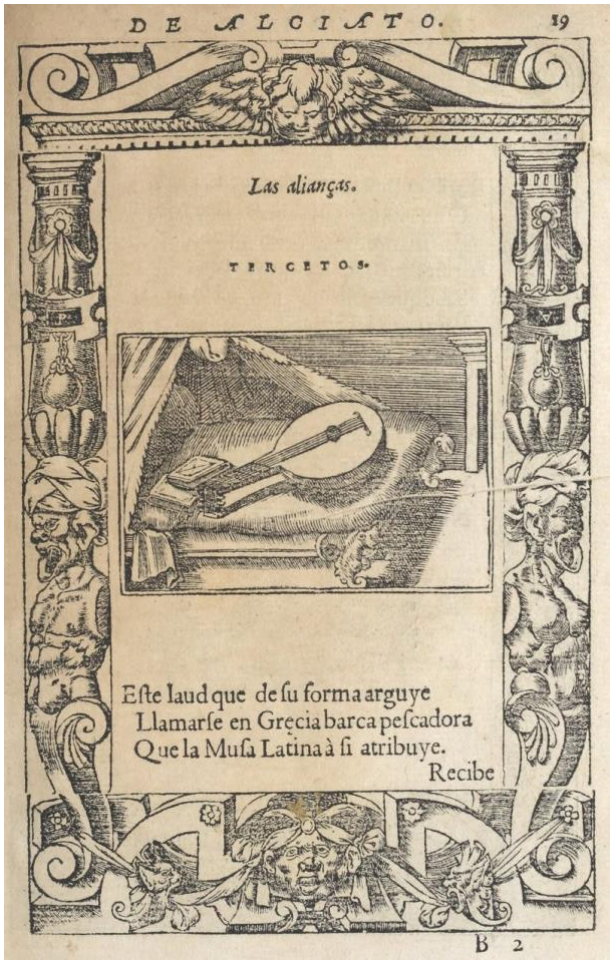


Figura 28. Daza Pinciano, *Los emblemas de Alciato*, «*Las alianças*», 1549. Francia, Bibliothèque Nationale de France, Z-39145, p. 19.

Con respecto a esto el epigrama dice:

> Este laúd que de su forma arguye llamarse en Grecia barca pescadora, que la italiana gente a sí atribuye, recibe, Ilustre Duque, en esta hora que a juntar voluntades te dispones en música acordada, y muy sonora, qual diestro tañedor las cuerdas pones (que bien es menester mano acordada para hacer en las cuerdas dulces sones), porque si está una sola destemplada o rompida, se vuelve en desconcierto la música suave, y acordada. Si tu querer y amor es firme y cierto no tienes que tener temor ninguno, que entonces falta el orden y el concierto quando entre los concordes falta alguno.[232]

[232] ALCIATO, Andrea. *Los Emblemas de Alciato traducidas en rhimas españolas*. Traducidos por Bernardino Daza Pinciano. Lyon: G. Rovillio, 1549, pp. 19-20.

Parece que ya no se retorna al escenario arquitectónico. En dos versiones francesas, una de 1550 y otra de 1573, el esquema compositivo es igual al de Daza Pinciano. No obstante, en tres versiones publicadas en Amberes, en 1567, 1565 y 1574, la puesta en escena es propiamente humanista escenificada sobre lecho y cortinaje, pero sin libros. De tal manera, en una edición francesa de «*Foedera*» [Fig. 29] (1584, Francia, BnF, 16-MANDEL-30, fol. 15v) en la concreción icónica el cordófono se recuesta en un escenario pintoresco, de nuevo un lecho entre cortinas, con la inclusión de una *particella* abierta que descansa junto al instrumento.

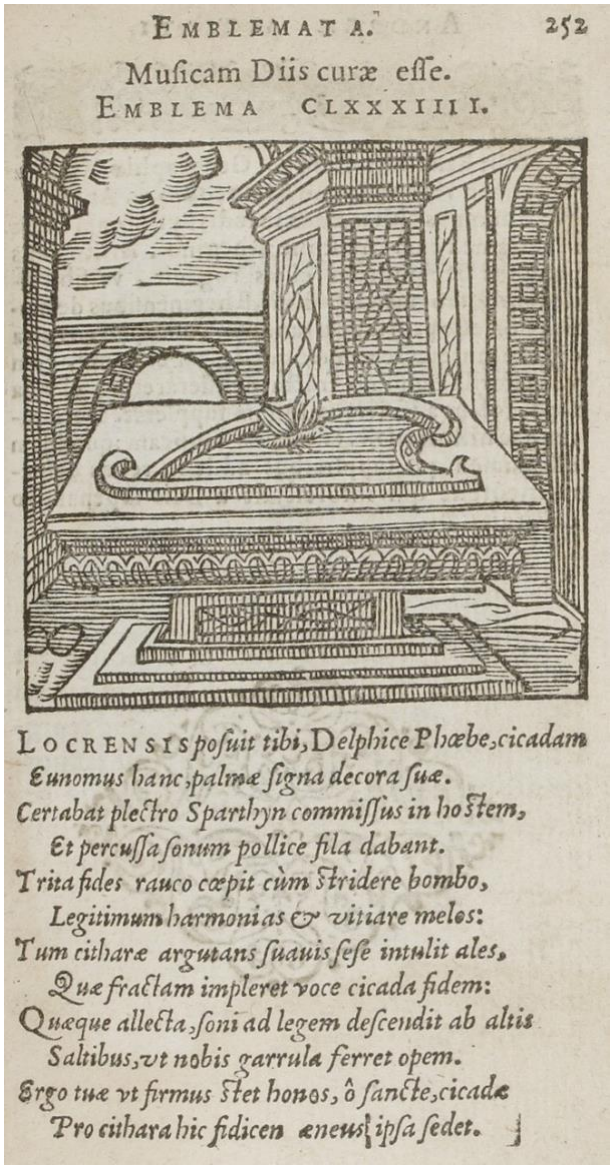

ANDREÆ ALCIATI
Fœdera.
Ad Maximilian. Mediolan. Ducem.
EMBLEMA X.

HANC citharã à lembi quæ forma halieutica fertur,
Vendicat & propriam Musa Latina sibi,
Accipe Dux: placeat nostrum hoc tibi tempore munus,
Quo nona cum sociis fœdera inire paras.
Difficile est, nisi docto homini, tot tendere chordas:
Vnáque si fuerit non bene tenta fides,
Ruptáve (quod facile est) perit omnis gratia conchæ,
Illéque præcellens cantus, ineptus erit.
Sic Fœdi coëunt proceres in fœdera: concors,
Nil est quod timeas, si tibi constet amor.
At si aliquis desciscat (vti plerumque videmus)
In nihilum illa omnis soluitur harmonia.

Figura 29. Andrea Alciato, *Emblemata Andreæ Alciati, «Foedera»*, 1584. Francia, Bibliothèque Nationale de France, 16-MANDEL-30, fol. 15v.

En 1573, Francisco Sánchez de las Brozas y, en 1615, Diego López en su *Declaración magistral* mostrarán la concreción de Daza Pinziano con los dos libros cerrados. Fuera de España la formulación visual será con el libro abierto, como se puede observar en la edición de 1608 publicada en la ex Officina Plantiniana Raphelengii.

La Armonía mantenida a través de la concordia es una constante en la Emblemática metafóricamente expuesta en los instrumentos de cuerda, entre ellos el arpa. En «*Musicam diis curae ese*» [Fig. 30] (1584, France, BnF 16-MANDEL-30, p. 252) se alude a la competición de los músicos Eunomo y Ariston. La victoria del primero se produce debido a la ayuda de una cigarra que se postra en la cuerda rota del instrumento remendando la tensión de esta. Apolo es agradecido por Eunomo que erige un monumento en su honor.


EMBLEMATA. 252

Muſicam Diis curæ eſſe.

EMBLEMA CLXXXIIII.

LOCRENSIS poſuit tibi, Delphice Phœbe, cicadam
Eunomus hanc, palmæ ſigna decora ſuæ.
Certabat plectro Spartlyn commiſſus in hoſtem,
Et percuſſa ſonum pollice fila dabant.
Trita fides rauco cœpit cùm ſtridere bombo,
Legitimum harmonias & vitiare meles:
Tum citharæ argutans ſuauis ſeſe intulit ales,
Quæ fractam impleret voce cicada fidem:
Quæque allecta ſoni ad legem deſcendit ab altis
Saltibus, vt nobis garrula ferret opem.
Ergo tuæ vt firmus ſtet honos, ô ſancte, cicadæ
Pro cithara hic fidicen æneus ipſa ſedet.

Figura 30. Andrea Alciato, *Emblemata Andreæ Alciati, «Musicam diis curae ese»*, 1584. Francia, Bibliothèque Nationale de France, 16-MANDEL-30, p. 252.

El programa visual muestra un arpa tendida en un ara sobre la que el insecto se postra en una de sus cuerdas. En «*Que Dios tiene particular cuidado de la Música»*, el vallisoletano sustituye la lira por un laúd renacentista.[233] La función de la Emblemática fue codificar culturalmente el repertorio icónico unido a su significación cultural en parte debido a su reiteración visual.

La literatura emblemática que alcanzó su clímax durante el Barroco se rigió desde un principio por la expresión formal y moralizada de lo expuesto por Alciato, aunque, poco a poco, iría desarrollando nuevas formulaciones según sus necesidades que de igual manera llegarían a codificarse. La Emblemática regia surgida durante este periodo funcionará como instrumento clave de legitimación política, articulando la representación de la soberanía y la autoridad real, actuando como mediadora entre lo divino y lo terrenal con tal de reforzar el poder político y expresar la teología política barroca:

> La emergencia de la 'razón de Estado', a finales del XVI, en cierto modo vacía de sentido los viejos vocabularios del humanismo político-cristiano, tal y como eran comprendidos en la primera mitad del Quinientos; los torna pura expresión simple de una identidad que el nuevo espacio civil del hombre nunca podrá asumir, precisamente porque ahora lo que se impone es el análisis racional de los medios para la conservación del Estado y la defensa a ultranza del 'yo' pujante, y esto es algo que la emblemática bajo velos disimuladores no dejará de avalar.[234]

El arpa seguirá apareciendo en los discursos emblemáticos como alegoría de la Armonía, en ocasiones en asociación a la vida misma o, también, siguiendo la idea del buen gobierno, siempre aludiendo a la templanza y a la concordia donde el cuerpo del arpa será un símil de la composición del cuerpo del Estado. Así se muestra en la segunda parte de las *Empresas morales* de Juan de Borja con lema «*Vita et harmonia ex contrariis»* («*La vida y la armonía de contrarios se componen»*); en ámbito francés destaca *«In sibilo aurae tenius»* de Claude Paradin en *Devises heroïques* de 1551, un caso muy peculiar, como señala Laurence Wuidar, por ser una imagen muy conceptualizada que sigue los preceptos de Alciato;[235] en Juan de Solórzano Pereira en *Emblemata regio política*, de 1653; en Francisco de Zárraga en «*In temperata*

[233] Sobre estos temas de tensión y distensión en relación con la armonía y los cordófonos se profundizará en el estudio sobre el *Descanso* de Caravaggio, expuesto en los *Estudios* de la tesis doctoral.
[234] RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, 2012, p. 113.
[235] WUIDAR, Laurence. «Princely Iconography and Musical Power in Renaissance Emblems», *Music in Art*, vol. 37, N.º 1/2, 2012, pp. 35-44, p. 40.

disonat» de 1684; o en la *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas* de Diego Saavedra Fajardo de *editio princeps* en 1640, dirigidas al príncipe Baltasar Carlos. El programa visual de una de las empresas de este volumen muestra la imagen conceptual de un arpa estilizada con una gran corona descansada en el cuello del mástil sobre la que una filacteria presenta el lema en latín: *«Maiora minoribus consonant»* (*«Las cosas mayores forman consonancia con las menores»*) [Fig. 31] (1643, España, BNE R/3470, p. 464).

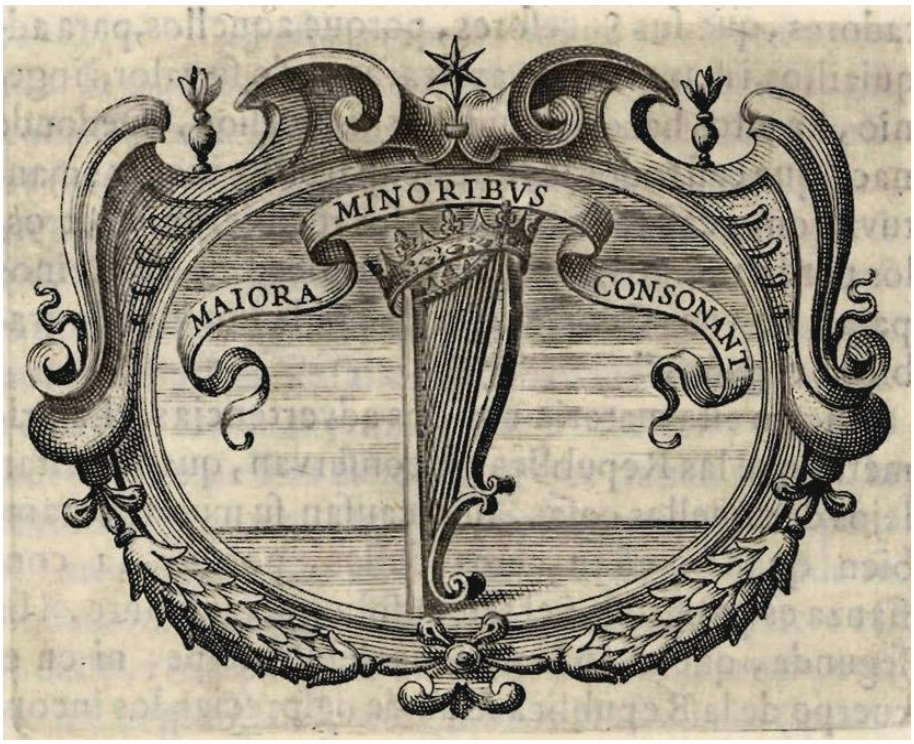


Figura 31. Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político cristiano*, *«Maiora minoribus consonant»*, 1643. España, Biblioteca Nacional de España, R/3470, p. 464.

Como señala Sagrario López el origen de esta literatura procede «de la gran producción de *espejos* o *regimientos de príncipes* o tratados de educación destinados a los jóvenes nobles».[236] Víctor Mínguez estudia la construcción ideológica y visual de las monarquías europeas durante la segunda mitad del siglo XVI diciendo:

> El Príncipe (Roma, 1532), escrito por el secretario florentino Nicolás Maquiavelo. Esta obra va a iniciar un profundo debate intelectual para intentar definir las virtudes y cualidades que deben detentar los nuevos gobernantes. Pronto docenas de espejos de

[236] LÓPEZ, Sagrario. *Empresas políticas de Saavedra Fajardo*. Madrid: Cátedra, 1999, p. 23.

> Príncipes escritos por autores adscritos a muy diversas corrientes ideológicas reflexionarán arduamente sobre esta cuestión.[237]

El sentido de esta empresa se puede rastrear en emblemistas españoles anteriores como «Covarrubias en sus *Emblemas morales* (III,18). El motivo influyó más tarde en Solórzano, Mendo, Núñez de Cepeda y Zárraga».[238] El epigrama que le acompaña reza lo siguiente:

> Forma el arpa una perfecta aristocracia, compuesta del gobierno monárquico y democrático. Preside un entendimiento, gobiernan muchos dedos, y obedece un pueblo de cuerdas, todas templadas y todas conformes en la consonancia, no particular, sino común y pública, sin que las mayores discrepen de las menores. Semejante a la arpa es una república, en quien el largo uso y experiencia dispuso los que habían de gobernar y obedecer, estableció las leyes, constituyó los magistrados... De donde resulta que con peligro se alteran estas disposiciones antiguas. Ya está formada en todas partes la arpa de los reinos y repúblicas, y colocadas en su lugar las cuerdas. Y, aunque parezca que alguna estaría mejor mudada, se ha de tener más fe de la prudencia y consideración de los predecesores, enseñados del largo uso y experiencia porque los estilos del gobierno, aunque tengan inconvenientes con menos daño se toleran que se renuevan. El príncipe prudente tiemple las cuerdas, así como están y no las mude si ya el tiempo y los accidentes no las descompusieren tanto que desdigan del fin con que fueron constituidas como decimos en otra parte […].[239]

El emblemista semeja el arpa, en un sentido moral, con la nobleza digna de la aristocracia. El instrumento representa una visión orgánica y jerárquica del Estado en el que este ejecuta a través de sus ministros (los dedos que tañen) al pueblo (las cuerdas) en virtud de una armonía común, una música para todos a través de la unidad. Esa unidad, en la diversidad entre los grandes y los pequeños, es la de un cuerpo político y sonoro, regulado y temperado, libre de impurezas o discordancias, un cuerpo puro y armonioso que no debe de ser alterado, pues encarna el orden que media entre Dios y la tierra.

---

[237] MÍNGUEZ, Víctor. «El poder y la farsa. Imágenes grotescas de la realeza», *Quintana*, Nº. 6, 2007, pp. 39-53, p. 40.
[238] LÓPEZ, Sagrario, 1999, p. 717.
[239] SAAVEDRA FAJARDO, Diego. *Idea de un príncipe político y cristiano.* Mónaco [s.n.], 1643, pp. 464-465.

La corona significa al gobernante y su formulación procede de las alegorías de las Virtudes medievales triunfantes –o Artes Liberales en su transferencia visual– tras su derrota a los Vicios en los programas visuales románicos basados en la *psicomaquia*, donde las Virtudes, generalmente, se muestran coronadas, como aparecen en el afamado *Somme le Roi* de 1279 de Frère Laurent, cuyo objetivo era la ética cristiana para la política regia, la instrucción al rey y a la nobleza sobre la fe y la Virtud para conseguir en el gobernante un ejemplo de rectitud moral bajo la providencia divina.

La harpe de melodie inauguraba la alegoría de la Armonía en una importante manifestación de la visualidad de la música, formulada a través de un programa icónico-musical con acertijo escrito en un canon o lema en la propia imagen gráfica. Escribir instrucciones fue una práctica habitual. Como afirma Schiltz, hubo una gran cantidad y variedad de cánones verbales en tratados musicales. Tanto Heinrich Faber en su *Ad musicam practicam introductio* de 1550, como Hermann Finck en *Practica musica* definieron este asunto: *«Canon est imaginaria praeceptio, vel ex positis non positam cantilenae partem eliciens, vel argutè cantus secreta indicans»* (III, fol. Bbiiijv)[240] («El canon es una prescripción imaginaria, que extrae una parte del canto no escrita a partir de lo escrito, o que indica ingeniosamente los secretos del canto»):

> *After a brief presentation of purely technical instructions comes a paragraph on 'other canons, which they place near songs in an enigmatic way'.Faber's examples ('cancrisat', 'Nigra sum sed for- mosa' and 'Misericordia & veritas obviaverunt sibi') are clearly indebted to Heyden's De arte canendi,and are then followed by compositions by Josquin (Et in spiritum from the Missa Hercules dux Ferrariae), Moulu (Et in terra from the Missa duarum facierum) and Senfl (Crux fidelis).Although the list of inscriptions is short, Faber adds that the number of such canons is infinite and that composers keep making new ones daily, a claim that is confirmed by other theorists*.[241]

[240] FINCK, Hermann. *Practica musica.* Vitebergae: excusa typis haeredum Georgii Rhaw, 1556. Versión electrónica a cura de DI LUCA, Claudia; GIGER, Andreas, HONN, Elisabeth y MATHIESEN, Thomas J. para el *Thesaurus Musicarum Latinarum*, 1995.

[241] «Tras una breve presentación de instrucciones puramente técnicas, sigue un párrafo sobre 'otros cánones, que colocan junto a los cantos de manera enigmática'. Los ejemplos de Faber ('cancrisat', 'Nigra sum sed formosa' y 'Misericordia & veritas obviaverunt sibi') están claramente en deuda con el *De arte canendi* de Heyden, y son seguidos por composiciones de Josquin (*Et in spiritum*, de la *Missa Hercules dux Ferrariae*), Moulu (*Et in terra*, de la *Missa duarum facierum*) y Senfl (*Crux fidelis*). Aunque la lista de inscripciones es breve, Faber añade que el número de tales cánones es infinito y que los compositores siguen creando nuevos a diario, afirmación que es confirmada por otros teóricos». Trad. de la autora. SCHILTZ, Katelijne, 2017, p. 324.

2.5.4. ***Tout par compas suy composé*** **de Baude Cordier**

La singularidad que acercaba la música a las prácticas del acertijo se mostró en otra partitura del *Ars subtilior*, *Tout par compas suy composé* (*Estoy totalmente compuesto por compases*) [Fig. 32] (s. XIV, Francia, Musée Condé, MS 564, fol. 12r), realizada entre 1384-1398.[242]

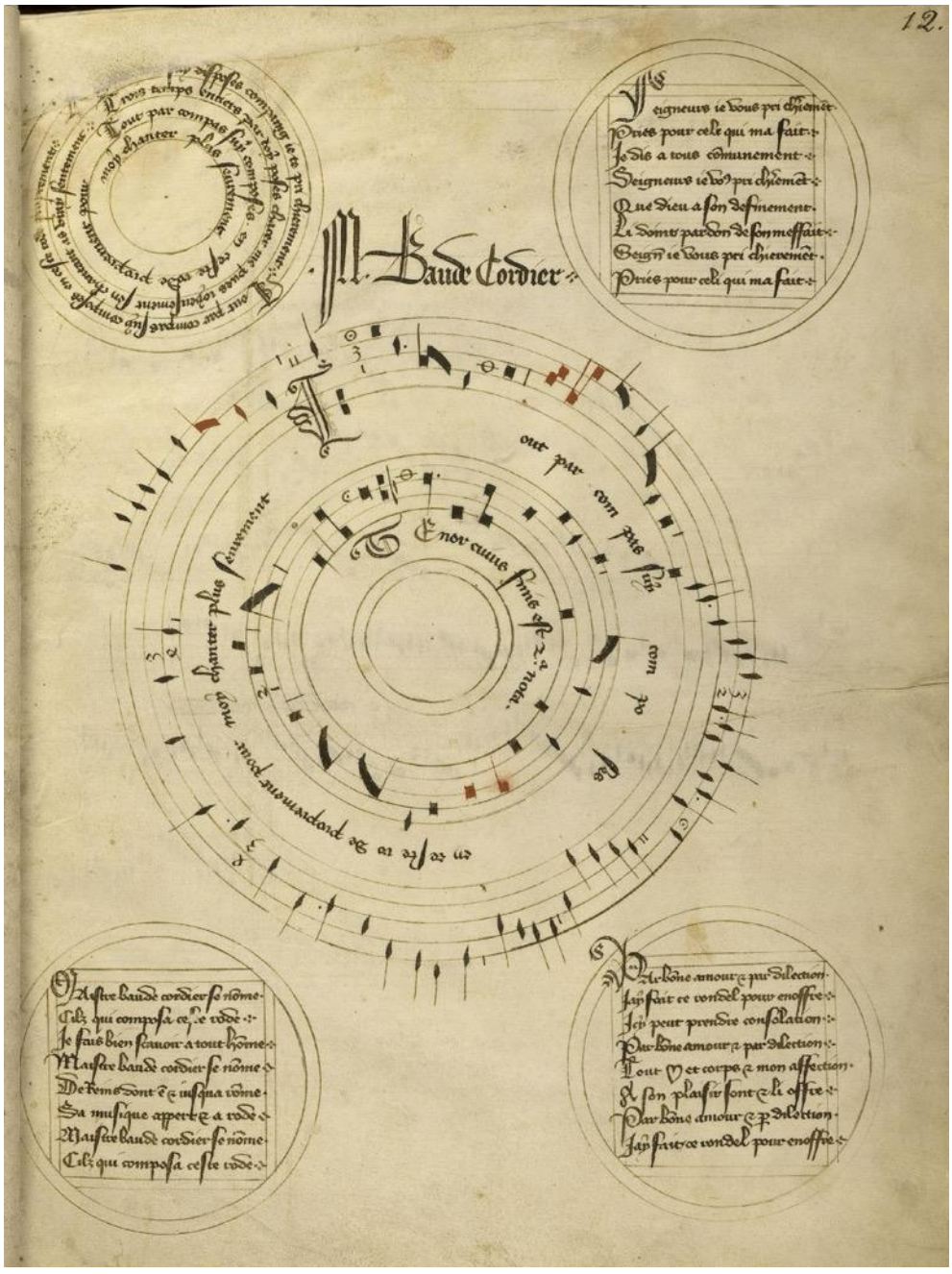


Figura 32. Baude Cordier, *Tout par compas suy composé*, s. XIV. Francia, Musée Condé, MS 564, fol. 12r.

[242] MOLININI, Domenico, 2015, p. 260.

En la obra el programa visual muestra un pentagrama circular donde se inscribe la música y la literatura. En el registro superior, a mano izquierda, un círculo con texto inscrito a modo de caligrama gira alrededor de la circunferencia, y, a la derecha, se muestra un cuadrado insertado en un círculo con texto escrito en su interior. En el registro inferior del programa visual esta figura se repite en los extremos también con texto insertado en las figuras geométricas. El nombre del autor está supra el círculo central protagonista. Las pistas para la *resolutio* musical se hallan en el clípeo dibujado a mano izquierda en el registro superior junto a una parte del texto del *rondeau*. La literatura de los tres cuadrados dentro del círculo conforma también la letra de la canción. Las dos voces en canon circulan son sobre un tenor libre. Para leer la música se debe ir adaptando la vista al recorrido circular o bien rotar el folio. Esto implica directamente al espectador o intérprete a realizar una acción interactiva con el objeto creado, con lo cual se asemeja a una especie de arte inmersivo en el que quedan implicados varios sentidos, la vista, el oído y el tacto. En esto hay una implicación nueva: la partitura ya no se entiende como una finalidad para la interpretación, sino que pasará a ser un objeto activo de la realización musical. En cierto sentido, estas conceptualizaciones en las que la obra sea un agente activo, desde otros derroteros, se llevarán a cabo en los programas visuales de la música del siglo XX, como se verá más adelante en el caso de Earle Brown, por ejemplo, y su obra *December 1952*.

El siglo XX será testigo de la formulación de nuevo del esquema compositivo de *Tout par compas suy composé* sobre todo, manifiestamente, en gran cantidad de las obras de George Crumb que elegirá el círculo como forma predilecta para sus partituras icónicas, como, por ejemplo, en *Eleven Echoes of Autumn* [Fig. 33], de 1966, para violín, flauta alto, clarinete en sib y piano. Esta obra está compuesta de once *Ecos* o secciones breves que exploran las posibilidades tímbricas de cada instrumento. La pieza consta de un lema o *motto* que se entona al inicio de cada una de las tres cadencias en los *Ecos* cinco al siete. Se trata de una frase de los versos de García Lorca: «[Resisto un ocaso de verde veneno] y los arcos rotos [donde sufre el tiempo]» de *Gacela de la terrible presencia* del *Diván de Tamarit* (1931-1934), escrito en la partitura con la indicación *«whispered»,* evocando los tiempos perdidos del pasado a partir de la significativa partitura circular que recuerda la eternidad y la sincronización espacial entre las partes.

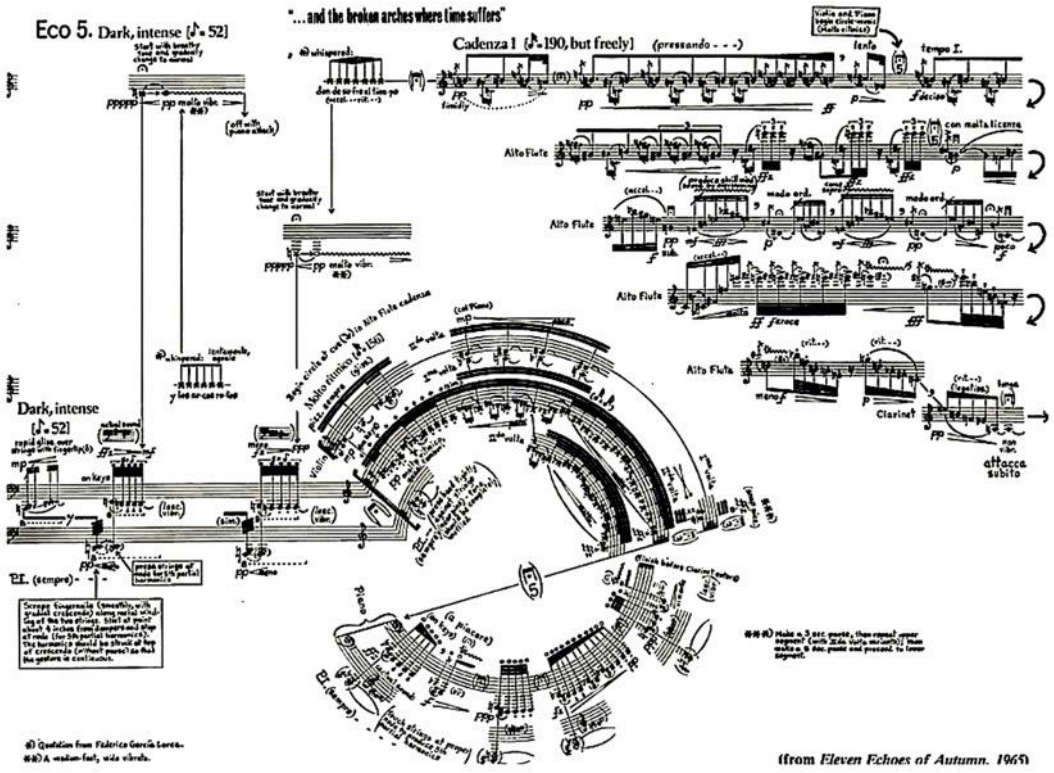


Figura 33. Icnografía musical, George Crumb, *Eleven Echoes of Autumn*, *«Eco 5»*, 1966. Nueva York: C. F. Peters Corporation, EP 66457.

La obra de Crumb titulada *Twin Suns de* 1973 formulará de nuevo el esquema compositivo circular doblemente siguiendo, más concretamente, el modelo de Cordier. Esta icnografía musical será abordada más adelante. Otro ejemplo de Crumb en esta línea se mostró en la figura 9 del anterior capítulo.

Esta singularidad formal subtilísima de Cordier de representar la música en una partitura icónica en forma circular junto a la citada *En la maison Dedalus,* de 1375, no se volverá a manifestar hasta un siglo después, al menos en el conocido arqueemblema *«Mundo et musice et totus concentus …»* del cancionero de Lorenzo el Magnífico (1492-1493),[243] que se vio en la figura 10 del anterior capítulo, atribuido a Ramos de Pareja compositor que gustaba por lo enigmático y que presentaba a los cuatro vientos insuflando fuertemente para promover la rotación musical, esquema compositivo que siguió el canon del cuarto jeroglífico musical de

[243] BROWN, Howard Mayer. *A Florentine Chansonnier from the Time of Lorenzo The Magnificent*. Vol. VII. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1983.

Ludovico Zacconi *«Quattro venti e le parole di Ezechiel»* [Fig. 34][244] (1622-1627, Pesaro, Biblioteca Oliveriana, MS 559, 194v).[245]

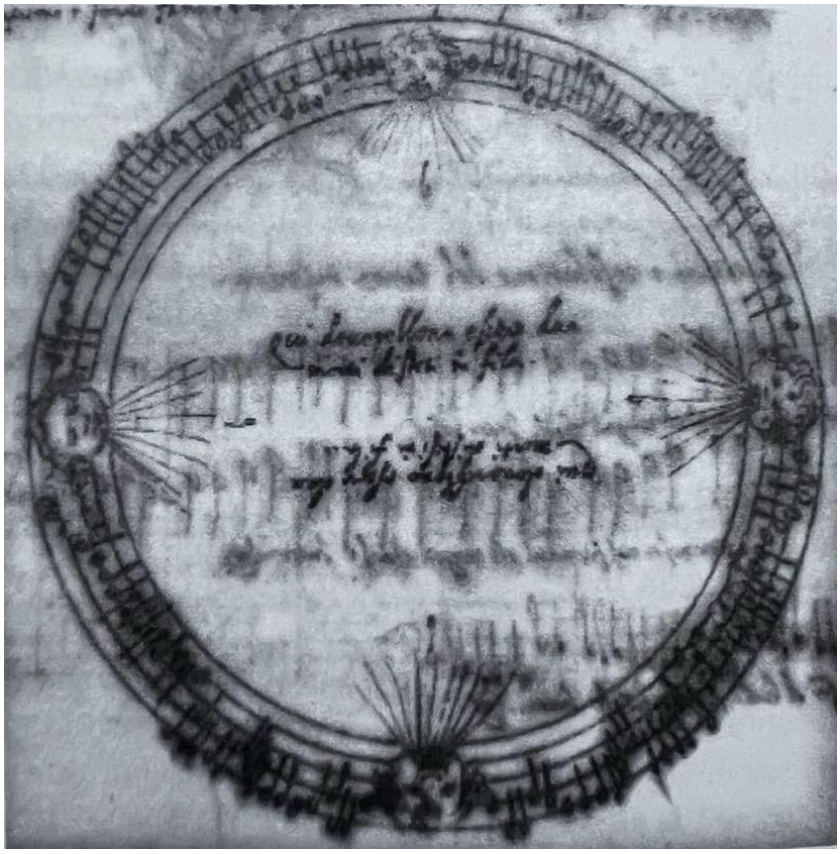


Figura 34. Ludovico Zacconi, *«Quattro venti e le parole di Ezechiel»*, 1622-1627. Pesaro, Biblioteca Oliveriana, MS 559, 194v.

De esta datación aproximada, el *Liber musicus* escrito por Florentius Musicus entre 1486 y 1492, en virtud del cardenal Ascanio Sforza, en su capítulo dedicado a los cánones trata la retrogradación, la inversión, la aumentación, etc., todas las técnicas del canon, como era habitual en la época. Al final del capítulo refiere a esa práctica de la visualidad de la música, al menos refiriéndose a la iconicidad de la propia grafía de notación como una tendencia en ciertos compositores diciendo lo siguiente:

> *Sunt item qui notas alicuius rei imaginibus comparant. Hocque multis eventis scrutari potest, ut per lineas et spatia notulae crescant vel descrescant ascendendo vel descendendo quemadmodum crescit vel decrescit imaginis forma ipsius rei. Huius enim compositions species reliquias item diversis ita modis quis investiget,*

[244] La imagen ha sido tomada de: WUIDAR, Laurence, 2008, p. 201.
[245] Este canon fue dado a conocer en el estudio de Laurence Wuidar sobre el padre Ludovico Zacconi en relación con la praxis jeroglífica de la música y su fundamento exotérico. WUIDAR, Laurence, 2008, p. 199.

ut diversa sunt compositorum ingenia. Etsi diffixillima cognitu nobis canon offert, tamen recta contrapuncti indagatio facillima reddet (II, XVII,6).[246]

La iconicidad circular del código musical en la propia partitura creará un precedente visual cuyo esquema compositivo tendrá una continuidad en el siglo XV y una codificación durante el siglo XVII sobre todo en el ámbito italiano, región de donde parece iniciar esta tradición cultural-visual ligada al canon en la que la propia música se torna icónica trascendiendo a los dominios de la imagen gráfica.

Una posible explicación a esta concreción de la visualidad de la música como una partitura circular podría hallarse en un tratado de suma importancia durante la Edad Media,[247] *De nuptis Philologiae et Mercurii* de Martino Capela, presentado en líneas anteriores. Al final del capítulo IX, en el que hace su aparición la alegoría de la Armonía, esta es descrita con sus distintivos atributos:

> En la diestra, a su vez, portaba una especie como de escudo redondeado con múltiples círculos y entremezclado con admirables trazos, el cual ciertamente, modulado a su vez con sus propias tramas, hacía resonar gracias a aquellas liras circulares una consonancia de todos los modos. De la izquierda de la doncella, en cambio, colgaban unidas en equilibrio, reproducidas en oro y en pequeño tamaño, numerosas representaciones de los placeres teatrales. Mas aquel orbe no parecía ni una lira ni un laúd ni un tetracordio, sino que su desconocida redondez había trascendido las melodías de todos los instrumentos. Finalmente, entró y sonaron los cantos conjuntos del mismo orbe: todos aquellos que una suavidad disonante había encomiado, como enmudeciendo, callaron; y, entonces, el propio Júpiter y los dioses celestes, tras reconocer la grandeza de una melodía superior,

---

246 FAXOLIS, Florentius de. *Book on Music*. BLACKBURN, Bonnie J. y HOLFORD-STREVENS, Leofranc (eds. y trads.). USA: Hardcover, 2010, pp. 154-155. Esta edición contiene su traducción al inglés de la que extraemos la traducción: *«There are also canons that compare notes to images of some thing. And this may be observed in many instances, that the notes grow larger or smaller over the lines and spaces, rising or descending as the shape of the image of the thing itself increases or decreases. And the others species of this [kind of] compositions may be pursued in different ways, just as composers' casto f mind are different. Although the canon presents us with things that are very hard to understand, nevertheless the proper study of counterpoint will render them very easy»* «También hay cánones que comparan las notas con imágenes de alguna cosa. Y esto puede observarse en muchos casos: que las notas crecen o disminuyen sobre las líneas y los espacios, ascendiendo o descendiendo según aumenta o disminuye la forma de la imagen de la cosa misma. Y las demás especies de este tipo de composiciones pueden abordarse de distintas maneras, según la disposición mental de cada compositor. Aunque el canon nos presenta cosas muy difíciles de comprender, el estudio adecuado del contrapunto las hará muy fáciles». Trad. de la autora.

247 «La generosidad con que Marciano fue leído, copiado y comentado en la Edad Media propició el que algunos autores modernos lo denominaran, como recuerdan Lenaz o C. Leonardi (1959), el 'Larousse des médiévaux' o 'the most popular writer in the Middle Ages after the Bible and Virgil' (Lenaz,1972)». CAPELA, Marciano, 2023, p. 62.

> que se derramaba en honor de cierto fuego arcano y de una llama inadormecible, honrando el canto íntimo y patrio, un tanto a modo de veneración de una inteligencia extramundana, se levantaron todos (IX,910).[248]

El texto transfiere los fundamentos de la música de las esferas de concepción platónica, donde los astros regían el movimiento circular confrontando intervalos consonantes entre ellos. Las liras circulares en el escudo clípeo de la alegoría de la Armonía son círculos a modo de lira, es decir, que contienen diferentes cuerdas que en su giro concéntrico hacen sonar la música, al igual los pentagramas de los cánones circulares distribuyen su constitución en las líneas donde se escribe la música. Es preciso recordar los orígenes del pentagrama semejado a las cuerdas de un instrumento en la tratadística musical, tal y como este estudio presentó en los inicios de la notación diastemática en la que las notas se colocaban en las líneas dibujadas en símil a las cuerdas del monocordio. Pero, además, tal y como explica el relato, el orbe grande trasciende a toda música, es una forma de música superior, celeste, filosófica y divina que provoca un momento de admiración ante dicha melodía que emana del círculo rindiendo homenaje al «fuego arcano», el ser superior, el alma, lo eterno. Es una música interpretada como una veneración supramundana, una alabanza al espíritu que transciende de lo terrenal.

Sobre estos cuatro programas icónico-musicales: *Tout par compas suy composé*, *Belle, bone, sage, En la maison Dedalus y La harpe de melodie* se han realizado estudios muy minuciosos sobre la notación musical tal y como se ha ido exponiendo, pudiendo determinar cuestiones que han arrojado luz a cuestiones acerca de la datación y su contexto cultural-notacional y el posible origen de las obras. Sobre las dos primeras piezas, parece aceptado que la copia del Chantilly fuese elaborada en Italia sobre música francesa y, en relación con los dos cánones, en una época tardía al periodo que se considera el auge y vida del *Ars subtilior,* de esto es delatora su grafía notacional y alguna otra pista codicológica. También se ha querido pensar que sendas fuesen, como *La harpe de melodie*, partituras-obsequios para regalar.

No obstante, un estudio tipológico del programa visual de las cuatro partituras determinaría que todas comparten un mismo espíritu de concepción artística-individualista que arrancó en algún momento de finales del siglo XIV queriendo dar visualidad a las obras musicales pero que no llegó a tener continuidad, dado que no trascienden más obras de estas características. *En la maison Dedalus* es la obra más antigua conservada de las cuatro, de hecho,

[248] CAPELA, Marciano, 2023, pp. 413-414.

su notación es mensural negra, aunque refine cierta esteticidad notacional. Si *La harpe de melodie*, que sí presenta notación subtilísima, su música fue copiada en el Chantilly teniendo en cuenta la partitura icónica, como han revelado diferentes estudios, sugiere entonces que es anterior al propio códice, como afirma Boone, de la década de 1380.[249] Aunque existieron dudas de cuando fueron incorporadas *Tout par compas suy composé* y *Belle, bone, sage* en el volumen donde residen, un estudio de su notación revela que son trascendentes ya a los inicios del siglo XV. Si el Chantilly se copió en Italia, el copista con probabilidad pudo conocer *La harpe de melodie*, y si no estaban todavía realizadas los dos arqueemblemas pudieron ser realizados allí.

Tout par compas suy composé, *Belle, bone, sage* y *En la maison Dedalus* muestran diseños de concepción totalmente de orden geométrico y matemático, sobre todo *Tout par compas suy composé* y *En la maison Dedalus. La harpe de melodie* responde a un diseño más pictórico donde el tipo organográfico de arpa se inserta en la tradición medieval en la que estas resultan ornamentadas, como era habitual, con cabezas de animal tallada y diseños decorados, transciende en ella una sensación mucho más figurativa.

Será en Italia, sobre todo en el círculo compositivo postridentino, donde los cánones musicales se formulen a través de programas icónico-musicales a la manera de *Tout par compas suy composé*, *Belle, bone, sage* y *En la maison Dedalus* renaciendo de nuevo este gusto icónico-musical, y, tal vez, retomando una tradición que había quedado anclada, pero que tomaba sus raíces artísticas en Italia. Esta hipótesis reforzaría las ideas de los investigadores que piensan que el Chantilly se copió en Italia y no en Francia.

2.6. La notación mensural blanca

A la notación musical desarrollada entre mitad del siglo XV hasta finales del siglo XVI se le conoce como notación mensural blanca –debido a sus características notas vacuas o blancas–, configurada tras una evolución de los sistemas anteriores y, sin duda, característica por ser la notación que vio nacer la imprenta cuya influencia se dejará sentir en ella. El soporte de papel era más barato que el pergamino, pero las tintas ferrogálicas, empleadas sobre todo en el ambiente hispánico,[250] eran altamente corrosivas y agujereaban el folio, además de traspasarlo. Este es uno de los motivos por los que se cree que se produjo

[249] BOONE, Graeme M., 2002, p. 47.
[250] «Podemos observar que, en el ámbito hispánico, sobre todo en el siglo XV, se emplearon tintas ferrogálicas muy ácidas, causantes del deterioro que presentan muchos manuscritos». AVENOZA, Gemma, 2019, p.88.

el cambio de grafía negra a la blanca,[251] no obstante, también es cierto que el *ductus* debía ser mucho más ágil, dado el desarrollo de la música y su notación, cosa que no permitiría detenerse para rellenar una notación totalmente tintada de negro en su interior.
Las relaciones entre las notas son complejas, sobre todo a lo largo del siglo XV; en el siglo XVI la edición musical propició la desaparición gradual de dicha dificultad:

> *Le esigenze di mercato imposero, infatti, una generale semplificazione che portò alla soppressione di gran parte delle problematiche speculative e matematiche che avevano connotato questa notazione nel secolo precedente. In particolare si affermò la divisione binaria (tempus imperfectum diminutum) acelerando quel proceso di trasformazione che nel XVII sec. avrebbe portato allá definitiva affermazione della semiografia musicale a noi nota.*[252]

En el cuatrocientos el código gráfico se sustenta en las figuras de la escritura precedente, en la máxima, longa, breve, semibreve, mínima, semínima, ligaduras, etc.; se incluyen la fusa y la semifusa. La adición de un corchete a la derecha de la vírgula reduce la figura al siguiente valor más pequeño.[253] A partir de la mínima (y su silencio) las relaciones son binarias. El resto de las notas pueden ser binarias o ternarias, a saber, perfectas o imperfectas (mayores o menores). Por tanto, la notación renacentista impide asignar una duración inequívoca y única a las figuras, como sí ocurre en la notación moderna. A cada uno de los valores le corresponderá un silencio. Su valor puede ser de tres o de dos. Los silencios que ocupan tres espacios del sistema del pentagrama indican el *modus perfectus*; los que se extienden sobre dos espacios se corresponden con el *modus imperfectum*. Si se escriben en grupos de tres hacen alusión al *maximodus perfectus*; los escritos en conjuntos de dos implican el *maximodus imperfectus*.[254] Las alteraciones *mollis* (bemol) y *durum* (sostenido) no aparecen en las cadencias, se indican, generalmente, cuando hay un cambio esencial. A las inflexiones cromáticas fuera del hexacordo guidoniano, llamada música recta en un espacio sonoro diatónico a excepción del «si» (hexacordo de «fa»), se les denominaba *musica ficta*.[255]

---

[251] *«[……] paper was less suited to holding large dots of ink»* «[...] el papel era menos adecuado para contener grandes puntos de tinta». Trad. de la autora. SCHILTZ, Katelijne, 2017, p. 365.
[252] «Las exigencias del mercado impusieron, en efecto, una simplificación general que llevó a la supresión de gran parte de los aspectos especulativos y matemáticos que habían caracterizado esta notación en el siglo anterior. En particular, se impuso la división binaria (*tempus imperfectum diminutum*), acelerando ese proceso de transformación que, en el siglo XVII, llevaría a la afirmación definitiva de la semiografía musical que conocemos hoy». Trad. de la autora. ROCCO ROSSI, Francesco, 2019, p. 9.
[253] DEFORD, Ruth I., 2017, p. 33.
[254] MOLININI, Domenico, 2015, p. 266.
[255] ROCCO ROSSI, Francesco, 2019, p. 18.

Según Margaret Bent, la música ficta era interpretada por el cantante que debía aplicar las alteraciones según criterios melódicos que respondían a una serie de anticipación por su parte teniendo en cuenta la estructura, las cadencias y armonías. La autora, además, infiere que para esto el intérprete debía sostener una facultad memorística inaudita muy distinta a la que se podría tener actualmente: *«The fact that many of these additions and adjustments were not added to the manuscripts but retained in the memory need not tax our credulity: medieval singers were subjected to disciplines which must have equipped them for life with enviable musical memories».*[256]

Existen cuatro signos de mensura para la organización rítmica generalmente indicados en el inicio de las piezas cuyas grafías emplean círculos o semicírculos y un solo punto –en el siglo XIV tres puntos o dos dentro del círculo o semicírculo representan la *prolatio* perfecta o imperfecta–, o carente de punto.[257] La organización de la cual se rige por el *modus*, el *tempus* y la *prolatio*. La relación entre la breve y la semibreve hace referencia al *tempus*; la relación entre la semibreve y la mínima a la *prolatio*. El *major modus* refiere a la relación máxima-longa; el *minor modus* a la relación longa-breve. A continuación, se muestra una tabla representativa [Fig. 35]:[258]

[256] «El hecho de que muchas de estas adiciones y ajustes no se añadieran a los manuscritos, sino que se retuvieran en la memoria, no debe poner a prueba nuestra credulidad: los cantores medievales estaban sometidos a disciplinas que, sin duda, los preparaban para una vida con memorias musicales envidiables». BENT, Margaret. *Counterpoint, Composition, and Musica Ficta*. Londres/Nueva York, 2002, p. 65.
[257] DEFORD, Ruth I., 2027, p. 36.
[258] ROCCO ROSSI, Francesco. *La musica rinascimentale. Storia, Teorie, Analisi*. Lucca: Librería Musicale Italiana, 2020, p. 11.

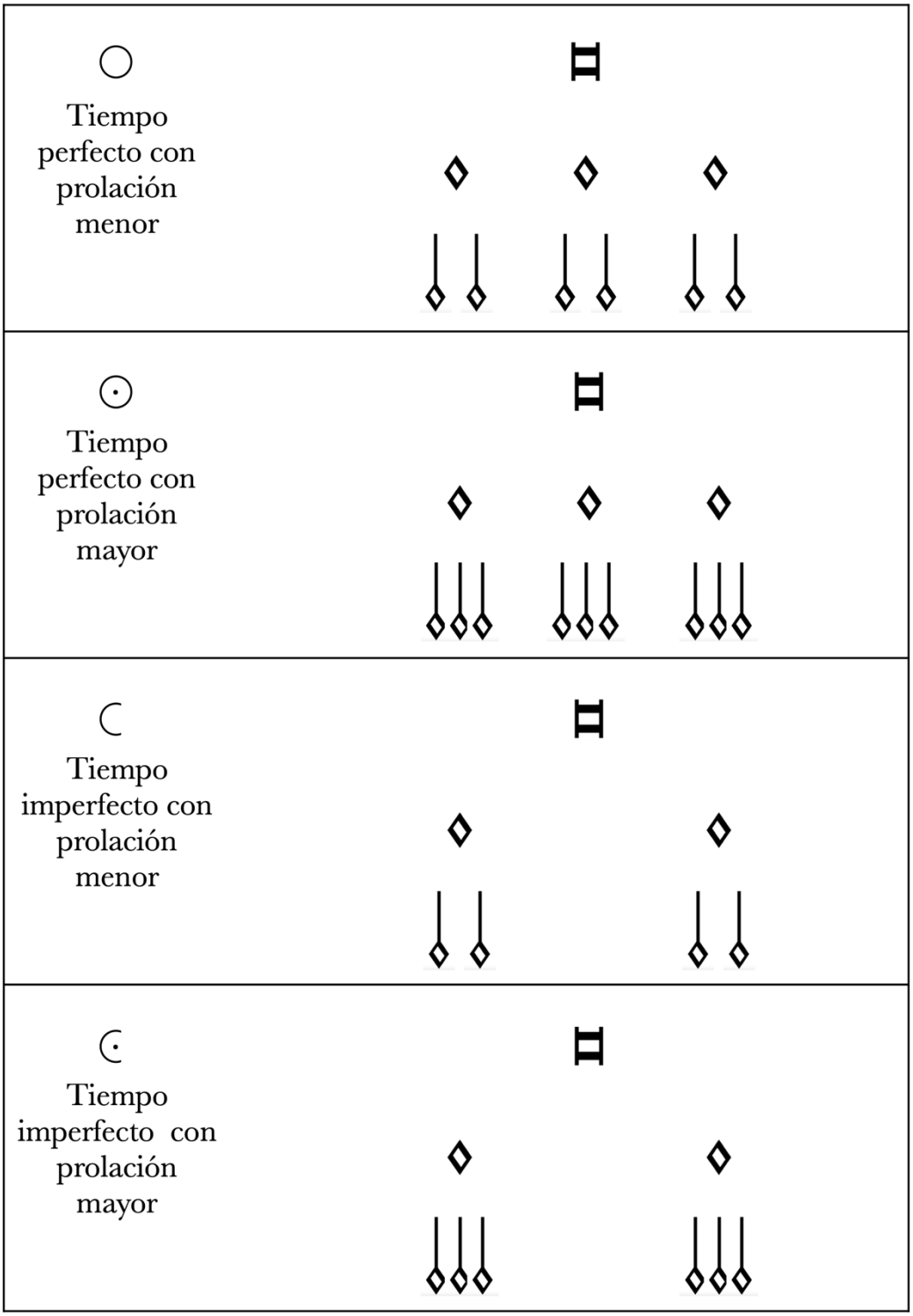


Figura 35. *Tempus* y *prolatio* en la notación mensural blanca. Elaboración propia.

John Hothby extiende el sistema, de tal manera, al signo de mensura se le podrá añadir un número o signo de proporción dando lugar al *modus cum tempore*.[259] En la música del

[259] DEFORD, Ruth I., 2027, p. 37.

Renacimiento existirán las proporciones de gran importancia en la tratadística musical sujetas a una taxonomía rigurosa proveniente de *De institutione arithmetica* de Boecio. Las más empleadas fueron la *duple* (2:1), *triple* (3:1), *quadruple* (4:1), *sesquialtera* (3:2) y la *sesquitertia* (4:3).[260] Según explica Rocco Rossi, dichas proporciones son procesos que modifican la configuración inicial rítmica alterando las relaciones entre las duraciones y entre los distintos niveles mensurales. La breve binaria por consecuencia de la proporción sesquiáltera (tres en lugar de dos) se transforma en ternaria y resulta conformada de tres semibreves que ocupan la duración regular de dos semibreves.[261] Busse Berger afirma que, con probabilidad, los signos de proporción, surgidos para eliminar la equivalencia de la mínima en el sistema francés, están presentes por primera vez en *Amour m'a le cuer mis* de Anthonello de Caserta, compilado en Bolonia, en 1410, aproximadamente. Prosdocimus de Beldemandis en *Tractatus practice de cantus mensurabilis* de 1408 proporcionó la primera teoría acerca de las proporciones.[262]

Hacia 1500 la grafía de las claves fue ausentándose más de la deuda que tenía con las letras de las que derivaban.[263] Las claves más empleadas son las de «do» y «fa». La de «do» enmarca dos breves entre líneas verticales; el «fa» emplea dos mínimas una arriba de la otra junto con una breve ante ellas. La clave de «sol» grafía una ese. Las tesituras de las voces se podían fácilmente reconocer en una composición polifónica por las claves empleadas, de tal manera:

> *De manière générale, la partie notée en clef d'ut1, est destinée au supérius, celle en ut3 à l'altus, celle en ut au ténor et celle en fa4, au bassus. Ces clefs n'ont évidemment pas été choisies au hasard. Elles permettent au compositeur de noter la tessiture de chaque voix sans recourir à des notes inscrites au-delà ou en deçà des cinq lignes de la portée.*[264]

[260] DEFORD, Ruth I., 2017, p. 169.
[261] ROCCO ROSSI, Francesco, 2019, p. 145.
[262] BUSSE BERGER, Anna Maria. «The Origin and Early History of Proportion Sign», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 41, Nº. 3, 1988, pp. 403-433, p. 403.
[263] SCHMID, Manfred Hermann, 2018, p. 167.
[264] «De manera general, la parte notada en clave de ut1 está destinada al *superius*, la que está en ut3 al *altus*, la que está en ut4 al *tenor* y la que está en fa4, al *bassus*. Estas claves, evidentemente, no fueron elegidas al azar. Permiten al compositor anotar la tesitura de cada voz sin recurrir a notas escritas por encima o por debajo de las cinco líneas del pentagrama». Trad. de la autora. VENDRIX, Philippe. «La notation à la Renaissance», en COLETTE, Marie-Noëlle; POPIN, Marielle y VENDRIX, Philippe. *Histoire de la notation du Moyen Âge à la Rennaissance*. France: Minerve, 2003, pp. 133-196, p. 177.

En cuanto a la coloración: *«L'annerimento, il color, o coloratura, asume diversi significati, determinati sia dal valore delle note interessate, sia Segni di indicazione mensurale posti all'inizio del rigo».*[265] En general, el color reduce el valor de las figuras que lo portan teniendo en cuenta los valores binarios y ternarios: *«Nella sua funzione 'basilare' esso determina una perdita di valore pari a un terzo; durate potenzialmente ternarie, di conseguenza, se annerite automáticamente diventano imperfette. Una breve in 'tempus perfectum' per esempio, in seguito all'annerimento, diventa binaria».*[266] El *minor color* ennegrece un valor binario. Como subraya Boone, la terminología establecía diversos modos de coloración oponiendo *notae nigrae* (notas negras) a *notae rubeae* (notas rojas), incluso una terminología mixta como *notae nigrae vacuae* (notas negras vacías) o *notae rubeae vacuae* (notas rojas vacías) o *semivacuae* (semivacuas).[267]

El *tactus* o *battuta* es una unidad de tiempo o pulso que referencia el ritmo que ocupa una parte importante en los tratados a partir del siglo XV. El *tactus aequalis* tenía una métrica binaria, mientras que para el *tactus inaequalis* era ternaria. En general, el *tactus* hacía referencia a la expresión gestual delimitada con el movimiento físico que ejecutaba la mano. DeFord explica en su estudio que el *tactus* para algunos teóricos del siglo XV implicaba la acción física tanto con la mano como con el golpe del pie. Según explica el autor, teóricos del XVI indican su señal a través de la mano alzada al aire, los grupos de cantantes solían comunicar el *tactus* por una pulsación sobre la espalda del cantor de delante.[268] Estos es significante para los estudios de la manifestación de la visualidad de la música, ya que la medición del tiempo queda reflejada en la gestualidad o en las cualidades expresivas y significantes de los personajes del programa visual.

Aparecerán nuevas grafías como los *signum congruentiae* o signos congruentes, estos sirven para señalar las partes de coincidencia, por ejemplo, en las formas del canon indicando la entrada de la voz o los lugares de detención de los cantantes. Los *custos*, otro signo de congruencia, permanecerán incluso hasta el siglo XVII, estos indican la altura de la primera nota que sigue reglón abajo.

---

[265] «Ennegrecer, el color o la coloratura adquieren diferentes significados determinados tanto por el valor de las notas implicadas como por los signos de indicación mensural colocados al inicio del pentagrama». Trad. de la autora. MOLININI, Domenico, 2015, p. 266.

[266] «En su función 'básica', este [procedimiento] determina una pérdida de valor equivalente a un tercio; duraciones potencialmente ternarias, en consecuencia, si se ennegrecen automáticamente se vuelven imperfectas. Una breve en *tempus perfectum*, por ejemplo, tras el ennegrecimiento, se convierte en binaria». Trad. de la autora. ROCCO ROSSI, Francesco, 2019, p. 115.

[267] BOONE, Graeme M., 2022, p. 47.

[268] Véase *«Tactus as physical motion»*, en: DEFORD, Ruth I., 2017, p. 53.

2.6.1. La visualidad de la música entre el manuscrito y la imprenta

Con el advenimiento de la imprenta la visualidad de la Música adquiere, como es evidente, un cambio de paradigma. La invención de Johannes Gutenberg de los tipos móviles en Mainz, hacia 1456, supone un avance técnico para la impresión. Octavio Petrucci Fossombrone, en 1486, obtiene el privilegio para imprimir polifonía y tablatura en Venecia, capital de la imprenta europea durante más de ciento cincuenta años. *Harmonice musices Odhecathon A* (1501, Bolonia, MIBM, Q.51), una antología de canciones franco-flamencas de moda en notación mensural blanca, publicada por Petrucci es el génesis de este tipo de edición legible, limpia y elegante que sentará precedentes.[269] Desde Venecia, este modelo de impresión para la música se extendió a Roma, a Milán, a París y luego a Augsburgo.[270]
A pesar de la novedad, imprimir música fue tarea ardua debido a que el proceso debía pasar por tres fases:

> *[…] first the staves, next the musical notation (clefs, notes, rests, alterations, etc.), and finally the verbal texts if necessary (incipit, poetic text, name of the author, folio numbers, etc.). Failing to perfectly align the various parts to print atop those already done, inking too much or too little, making ink splashes or stains during any of these three printing phases - perhaps even the sixth one! - meant that not only that sheet, but all the work done thus far was lost.*[271]

Como señala Gosálvez Lara el gran coste y la lenta laboriosidad que precisaba este sistema comenzó a ser un problema para la demanda de producción masiva del mercado musical. Pronto llegó la solución de manos del editor y tipógrafo musical parisino Pierre Attaignant que, en 1527, comenzó a hacer uso de unos tipos móviles. En el mismo molde o tipo móvil insertaba la nota y el pentagrama, con lo cual se podía realizar la impresión en una única tirada. Por su agilidad para la producción pronto se impuso en Europa; resultó muy útil para la música monofónica vocal, aunque tuviese como inconveniente la desalineación

---

[269] Actualmente un ejemplar reposa en la colección del Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna en la sala cinco.
[270] FRAENKEL, Gottfried S. *Decorative Music Tittle Pages. 201 Examples from 1500 to 1800*. Nueva York: Dover Publications, Inc, 1969, p. 6.
[271] «[…] primero los pentagramas, luego la notación musical (claves, notas, silencios, alteraciones, etc.) y, finalmente, los textos verbales si era necesario (íncipit, texto poético, nombre del autor, números de folio, etc.). No lograr alinear perfectamente las distintas partes para imprimir sobre las ya realizadas, entintar en exceso o en defecto, salpicar o manchar con tinta en cualquiera de estas tres fases de impresión –¡quizás incluso en la sexta! – significaba que no solo se perdía esa hoja, sino todo el trabajo realizado hasta ese momento». Trad. de la autora. BIANCONI, Lorenzo y ISOTTA, Paolo (eds.). *International Music Museum and Library, Bologna*. Guide to the Museum. Santarcargelo di Romagna: Maggioli, 2017, p. 107.

de las notas y la fragmentación del pentagrama, pero su aplicación fue dificultosa para la representación de música para instrumentos polifónicos, vihuelas, laúdes, etc.[272]

Es relevante observar dos ejemplos conservados de programas icónico-musicales, los que devienen diacrónicos en el tiempo tras el canon de Ramos de Pareja, herederos formalmente de la línea subtilísima.

Salve radix vanos porducens (1516, Londres, BL, Royal MS 11 E XI, 2v-3r) abre el libro de coro con sendos cánones circulares palíndromos. Fue escrito para el rey de Inglaterra Enrique VIII y su esposa Catalina de Aragón, copiado y ornamentado en los Países Bajos o Inglaterra. La factura de la obra transita desde la manuscrita hacia la estampada, es decir, mientras la decoración está manufacturada representando ornamentación y una rosa sita en el centro del círculo, atributo de los Tudor, la notación, correspondiente a la mensural blanca, está estampada.

Un libro de madrigales anónimo (c. 1530, Bolonia, MiBm, Q.21) contiene para cada parte vocal un canon circular con notación mensural blanca estampada y cuya única decoración es un escudo de armas con un ala sita en el centro del clípeo para cada uno de ellos.

De casi veinte años después se conservan dos fuentes con cánones circulares que a continuación se exponen.

2.6.1.1. *Honi soit qui mal y pensé* para el conde de Arundel

Inicia el volumen un programa icónico-musical manuscrito, tanto con imagen gráfica como con notación mensural blanca, dedicado al conde de Arundel [Fig. 36] (ca. 1540, BL, Royal 8 G vii, fol. 1v), o bien a William Fitzalan XVIII, o Henry Fitzalan, ambos condes de Arundel y miembros de la nobilísima orden de la liga fundada por Eduardo III en 1348.[273] De ellos, Herny Fitzalan fue aficionado a la música.

La imagen se muestra partida en dos folios y notablemente deteriorada. Sobre el canon circular se escribe lo siguiente: *«Morel, Viro praeclariis[simo] D[omino] comiti de Arundell Octo partib[us]»* «Morel, para el excelentísimo señor conde de Arundel. Ocho partes», es decir, hace alusión a lo relativo del supuesto nombre de la persona que dedica, tal vez el compositor, Morel; la dedicación al conde; y la indicación de estar ante una pieza a ocho voces.

---

[272] GOSÁLVEZ LARA, Carlos José. *La edición musical española hasta 1936. Guía para la datación de partituras*. Madrid: Asociación española de musicología AEDOM, 1995, p. 21.

[273] SCHILTZ, Katelijne, 2017, p. 285.

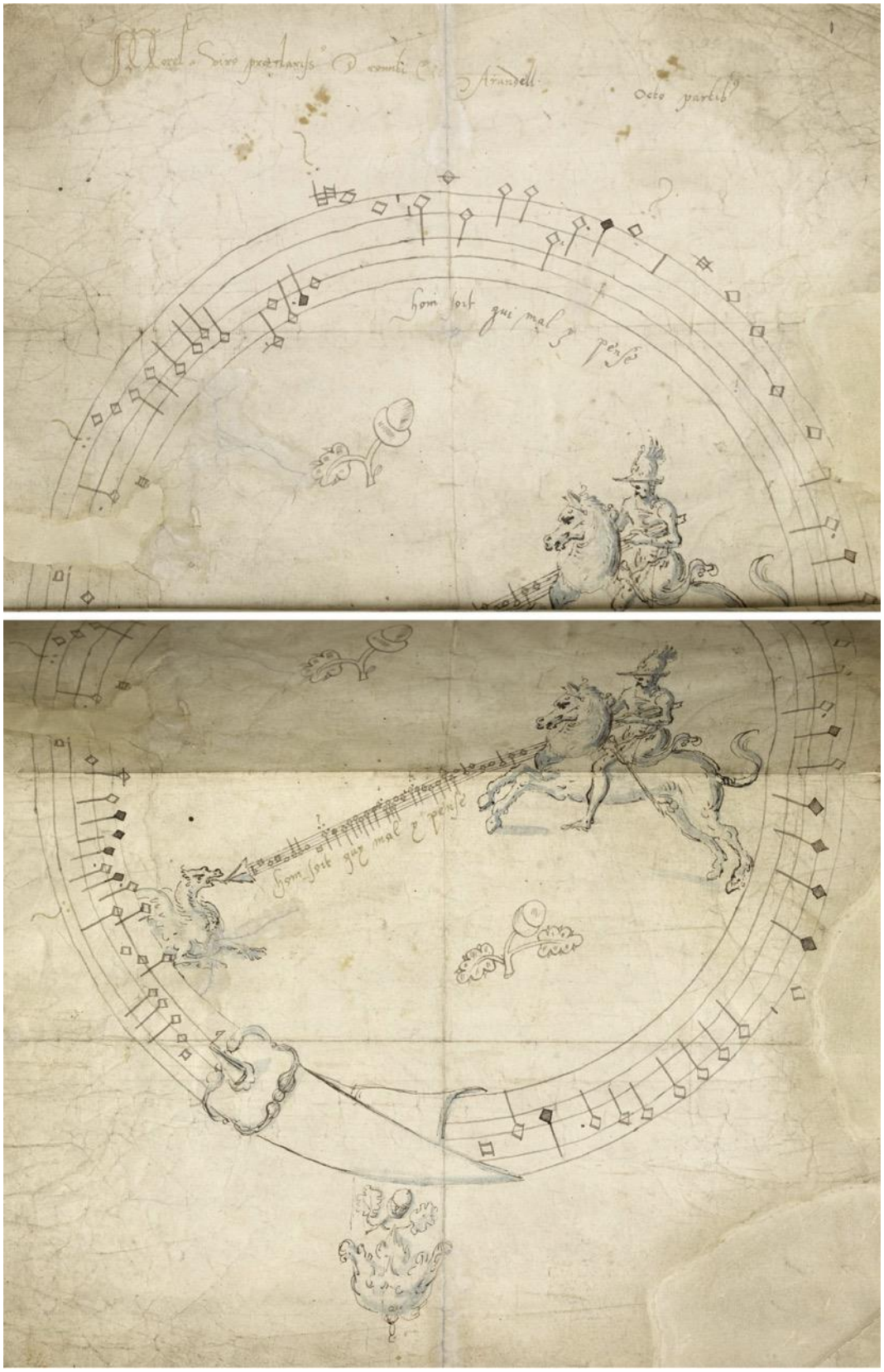


Figura 36. *«Honi soit qui mal y pensé»*, ca. 1540. Londres, British Library, Royal 8 G vii, fol. 1v.

La partitura se vuelve icónica traspasando a los dominios de la imagen gráfica y participando en la configuración de esta, de tal manera, el pentagrama contenedor de un canon a cinco voces simula la liga o jarretera que es la propia insignia del escudo de armas de la orden cuyo lema, *«Honi soit qui mal y pensé»* («Vergüenza para quien piense mal de esto»), se corresponde con el *motto* del canon inscrito en el espacio central supra el tipo iconográfico conceptual de san Jorge venciendo al dragón. En la crónica de Geoffrey le Baker, escritor inglés del siglo XIV, se describe la indumentaria de los fundadores del colegio, entre ellos Enrique III y su hijo el príncipe de Gales durante la asistencia a un banquete por la festividad de san Jorge en el castillo de Windsor, donde se llevó a cabo la elección de los caballeros de la Orden de la liga:

> *All these, together with the king, were clothed in gownes of russet, poudered with garters blew, wearing the like garters also on their right legges, and mantels of blew with scutcheons of S. George. In this sort of apparell they, being bare-headed, heard masse, which was celebrated by Simon Islip, archbishop of Canterbury, and the bishops of Winchester and Excester, and afterwards they went to the feast, setting themselves orderly at the table, for the honor of the feast, which they named to be of S. George the martyr and the choosing of the knights of the Garter.*[274]

En esta temprana crónica se les describe con mantos azules con escudos de san Jorge y ligas amarradas a sus piernas. La singularidad de la concreción de la imagen del jinete refiere a que la lanza en articulación visual retórica metonímica se torna icónica conteniendo un pentagrama donde se inscribe en notación mensural blanca un canon, como es habitual escrito en la línea del bajo con las entradas canónicas indicadas con los signos de congruencia, esta vez a tres, cuyo texto se corresponde con el lema general de la Orden. La imagen del caballero venciendo a la bestia acababa de eclipsar el escenario humanista hacía nueve años en la Emblemática. El corcel a lomos de Belerofonte daba caza a la bestia Quimera, a quien Alciato en su emblema XIV presentaba bajo el motto *«Consilio et virtute Chimaeram superari, id est, fortiores et deceptores»* [Fig. 37] (1618, Duke University Libraries, D-6 12mo A352E, p. 30),

[274] «Todos ellos, junto con el rey, estaban vestidos con túnicas de color rojizo, adornadas con ligas azules, llevando también jarreteras similares en la pierna derecha, y mantos azules con escudos de San Jorge. Con esta vestimenta, y con la cabeza descubierta, asistieron a misa, la cual fue celebrada por Simon Islip, arzobispo de Canterbury, y los obispos de Winchester y Exeter. Después se dirigieron al banquete, sentándose ordenadamente en la mesa, en honor de la festividad, que denominaron como la de San Jorge mártir y la elección de los caballeros de la liga». Trad. de la autora. THOMPSON, E. Maunde. *Chronicon Galfridi le Barker de Swynebroke*. Oxford: Oxford University Press Warehouse, 1889, p. 278.

una alegoría de la Prudencia, cualidad virtuosa del buen gobierno que seguro ostentaba, como bien se quería representar, el conde de Arundel a quien honraba este canon icónico.



Figura 37. Andrea Alciato, *Emblematum liber*, *«Consilio et virtute Chimaeram superari, id est, fortiores et deceptores»*, 1618. USA, Duke University Libraries, D-6 12mo A352E, p. 30.

2.6.1.2. *Ecce quam bonum*

Ecce quam bonum [Fig. 38] (1548, München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus.pr. 156-1/8 BV007770774, fol. 1) del compositor alemán Ulrich Brätel, publicado en Augsburgo en la imprenta de Philipp Ulhart en 1548, presentaría un programa icónico-musical totalmente de factura impresa tanto para su imagen gráfica como para su código musical y textual en notación mensural blanca. Se trata de un motete a ocho voces en unísono *ad infinitum*,[275] compuesto por tres pentagramas circulares conformando un *unicum* en el que la imagen gráfica xilográfica representa un tema de caza: un cazador tañe su instrumento aerófono con una mano y porta una lanza en otra, mientras sus perros persiguen a sus presas, estos son un ciervo y otros animales como liebres en la superficie exterior del pentagrama clípeo que huyen de sus depredadores. En el registro inferior se anota un poema en latín en tres columnas.

[275] SCHILTZ, Katelijne, 2017, p. 286. Puede verse su transcripción en este mismo estudio en las pp. 288-291.

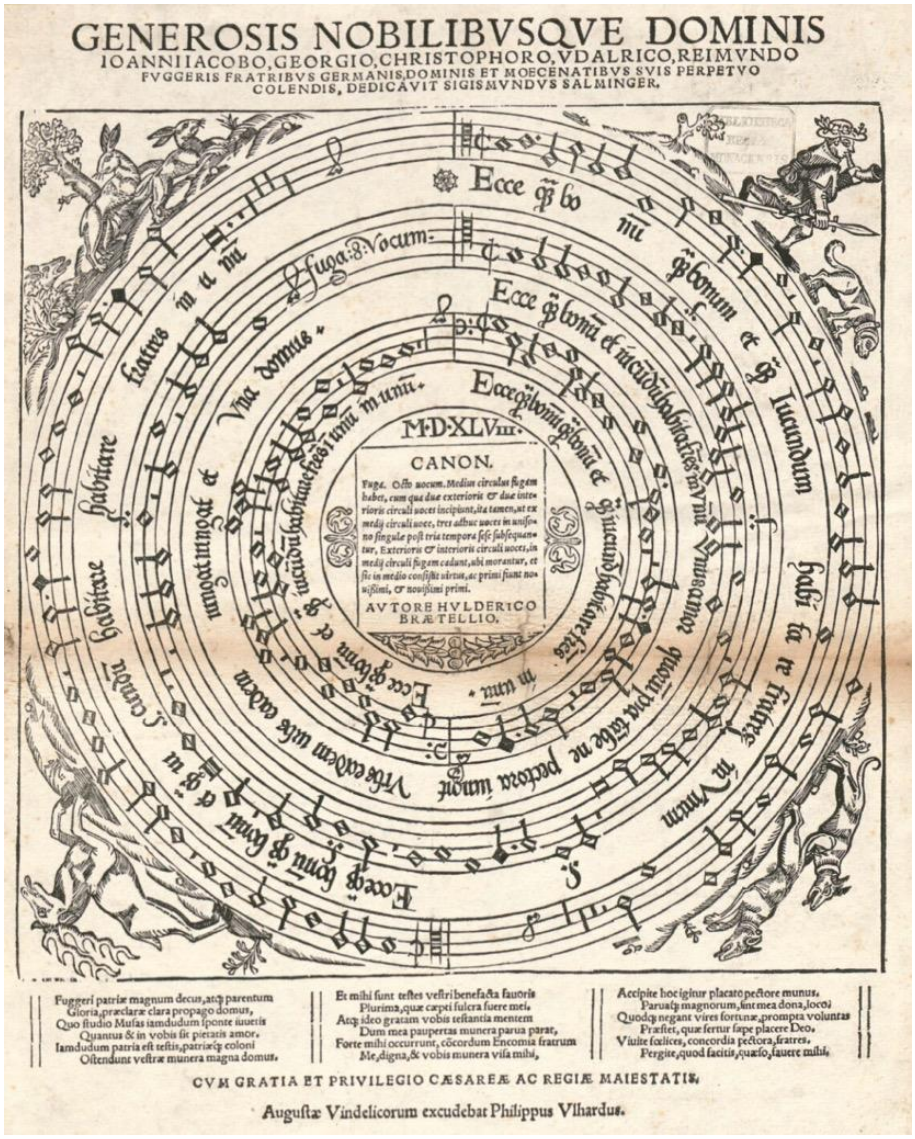


Figura 38. «*Ecce quam bonum*», 1548. München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus.pr. 156-1/8 BV007770774, fol. 1.

En este ejemplo vuelve a aparecer el canon o lema dando instrucciones para la *resolutio* de la pieza, tal y como se indica: *«CANON»*. El texto que acompaña a la música introduce los Salmos haciendo una alusión a la armonía fraterna: *«Ecce quam bonum et quam iucundum habitare fratres in unum»* (Sal 132). Como señala Schiltz, la obra retrata el convulso momento histórico vivido entre el conflicto luterano protestante de Augsburgo y Carlos V, siendo el programa icónico-musical un manifiesto político y religioso:

> *The three circles could be said to visualise the gradual reconciliation between the Emperor (the outer circle?), the city (the inner circle?) and the Fuggers. The family's 'stability' –symbolised by the canon technique, which stands for the 'all in one' principle– not only steers the middle course (in the literal and figurative*

sense of the word), but is also the point at which the other voices converge in the end. In the canonic inscription, this circle is tellingly labelled 'virtue': 'et sic in medio consistit virtus'.[276]

Un año después vería la luz *Diphona amoena et florida*[277] de Erasmus Rotenbucher, una colección de polifonía publicada por Johann vom Berger y Ulrich Neuber en Núremberg. El tema de *Ecce quam bonum* con variado esquema compositivo vuelve a manifestarse en la portada de Rotenbucher [Fig. 39] (1549, Alemania, Göttinger Digitalisierungszentrum, 8 MUS V, frontispicio), esta xilografía muestra el canon circular en notación mensural que encierra la imagen de un cazador tañendo de nuevo su cuerno en una mano derecha, portando su lanza en la otra, con su perro dando caza a la liebre y al ciervo; a lo lejos se puede observar una ciudad amurallada con su prominente campanario.



Figura 39. Erasmus Rotenbucher, *Diphona amoena et florida*, 1549. Alemania, Göttinger Digitalisierungszentrum, 8 MUS V, frontispicio.

[276] «Los tres círculos podrían interpretarse como una representación visual de la reconciliación gradual entre el emperador (¿círculo exterior?), la ciudad (¿círculo interior?) y los Fugger. La 'estabilidad' de la familia –simbolizada mediante la técnica del canon, que representa el principio del 'todo en uno'– no solo mantiene el curso medio (en sentido literal y figurado), sino que también es el punto donde las demás voces convergen al final. En la inscripción canónica, este círculo se designa elocuentemente como 'virtud': 'et sic in medio consistit virtus' ('y así, en el medio reside la virtud')». Trad. de la autora. SCHILTZ, Katelijne, 2017, p. 292.
[277] RISM B/I 1549[1]6.

En el tratado de Adam Gumpelzhaimer, *Compendium musicae latino-germanicum*, la estampa xilográfica *«Sequuntur bicina sacra»*, [Fig. 40] (1595, Francia, Bibliothèques Numériques de l'Institut de France, 154301884, fol. 96r) formula el mismo artificio retórico visual-musical reproduciendo similar esquema compositivo, pero mismo canon a excepción de la variación en algunas notas, y relegando los *signa congruentiae* a uno para la bicina.



Figura 40. Adam Gumpelzhaimer, *Compendium musicae latino-germanicum, «Sequuntur bicina sacra»*, 1595. Francia, Bibliothèques Numériques de l'Institut de France, 154301884, fol. 96r.

Las portadas que ilustraban los libros durante la etapa temprana de la música impresa eran elaboradas mediante xilografías. El empleo ornamental del *fleuron* resolvía de forma engalanada las imágenes –como la que enmarca la figura 40–, y algunos títulos:

Lettering was either part of the block or set in type. For about a hundred years this was practically the exclusive means of title decoration. Its only serious rival was the ornament called the fleuron, or printer's flowers. Invented in France in the mid-sixteenth century, the fleuron was an arrangement of cast metal pieces of different shapes in patterns of endless variety which could form ornamental borders framing the type-set text of the title.[278]

En contraposición a las técnicas tipográficas, la técnica del aguafuerte, grabado calcográfico realizado con buril sobre plancha metálica, permitió que las grafías de notación musical poco a poco pasasen de su característica forma romboidal[279] a una figuración más redonda, y fuesen más versátiles y ágiles, suavizando sus formas, asemejándose a la caligrafía musical manuscrita de los compositores que comenzaban a introducir más notas, fusas, semifusas, pequeños valores rítmicos, más efectos virtuosos: «la calcografía lograba un efecto muy parecido al de la copia manuscrita (al fin y al cabo se basaba igualmente en el principio de la escritura manual directa) con gran versatilidad en la representación [...]».[280]

La técnica del grabado de gran florecimiento inicialmente durante el siglo XVI en Italia y Alemania fue aplicada por primera vez en la música por el impresor Veronio en 1586, como novedad se podían imprimir voces polifónicas a la vez que para un solo instrumento.[281] Poco a poco, la tosca xilografía cedía el espacio de representación a la calcografía, eso sí, sin relegarla, dado que muchos materiales eran reutilizados al cambiar de administración editorial.

En las portadas de los libros de música se observa un gusto generalizado por combinar en las estampas distintas artes en un mismo espacio visual: imagen gráfica, texto y código musical conformaban los programas visuales de la música en busca de un significado común. Una manifestación muy singular de los programas interdisciplinares de la música fueron los *beeldmotetten*, originarios de los Países Bajos, del contexto de Amberes durante el

---

[278] «Las letras formaban parte del bloque o se componían con tipos móviles. Durante aproximadamente cien años, este fue prácticamente el único medio utilizado para la decoración de títulos. Su único rival serio fue el adorno llamado *fleuron*, o 'flores tipográficas'. Inventado en Francia a mediados del siglo XVI, el *fleuron* consistía en una disposición de piezas metálicas fundidas de diferentes formas, organizadas en patrones de infinita variedad, que podían formar bordes ornamentales enmarcando el texto compuesto del título». Trad. de la autora. FRAENKEL, Gottfried S., 1969, p. 5.

[279] *«Le facteur le plus important à avoir favorisé le passage de la forme losangee à la forme ronde tient à l'évolution de l'écriture musicale qui, d'elle-même, i, posa la généralisation de la gravure»* «El factor más importante que favoreció el paso de la forma romboidal a la forma redonda reside en la evolución de la escritura musical que, por sí misma, impuso la generalización del grabado». Trad. de la autora. BOUISSOU, Sylvie. «La notation musicale aux époques baroque et classique», en BOUISSOU, Sykvie; GOUBAULT, Christian y BOSSEUR, Jean-Yves. *Histoire de la notation de l'époque baroque à nos jours*. Francia: Minerve, 2005, pp. 11-106.

[280] GOSÁLVEZ LARA, Carlos José, 1995, p. 28.

[281] FRAENKEL, Gottfried S., 1969, p. 6.

siglo XVI. Estos fueron impulsados por la mano de creadores holandeses instalados en dicha ciudad próspera y artística, cuyas movilidades artísticas hacia otras regiones en busca de trabajo y cobijo propiciaron la expansión de esta singular manifestación de la visualidad de la música. Los *beeldmotetten* (motetes visuales) surgen del encuentro entre diferentes oficios: pintores, dibujantes, grabadores, impresores y compositores;[282] con nombres como Maarten de Vos, Joannes Stradanus, Peter de Witte, Joos van Winghe, Filips Galle, Adrian Collaert, Jan Sadeler, etc. Los *beeldmotetten* se caracterizan por combinar música escrita junto con una imagen ilustrada en un mismo programa visual. De tal manera, se les ha considerado como los primeros ejemplos de música impresa:

> *Voor de geschiedenis van de muziekdruk is het in koper gegraveerde beeldmotet met voltallige, leesbare muziekpartijen van meerstemmige motetten van uitzonderlijk belang, omdat aangenomen wordt dat hier de eerste gegraveerde muziek gerealiseerd werd. De schilderijen of tekeningen die als model gediend hebben voor prenten met beeldmotetten, zijn meestal verdwenen maar de namen van de kunstenaars staan wel vermeld op de gravure.*[283]

Una muestra temprana de combinación de notación musical –aunque neumática diastemática– en una imagen xilográfica se encuentra en *Das Narrenschiff* (*La nave de los necios)* de Sebastián Brant [Fig. 41] (1494, Valencia, BHV, BN Inc. 286, fol. 269). La edición de 1494 está considerada como una de las «principales del siglo XV en Alemania».[284]

[282] NAVE, Francine de. (ed.), *Antwerpse muziekdrukken: vocale en instrumentale polyfonie (16de-18de eeuw)*. Antwerpen: Museum Plantin Moretus, 2011, p. 28.
[283] «Para la historia de la impresión musical, el *beeldmotet* grabado en cobre con partes muicales completas y legibles de motetes polifónicos es de importancia excepcional, ya que se considera que aquí se realizó la primera música impresa grabada. Las pinturas o dibujos que sirvieron de modelo para las estampas de los *beeldmotetten* generalmente han desaparecido, pero los nombres de los artistas están indicados en la grabación». Trad. de la autora. NAVE, Francine de, 2011, p. 27.
[284] REGALES SERNA, Antonio. *La nave de los necios*. Madrid: Akal, 1998, p. 53.

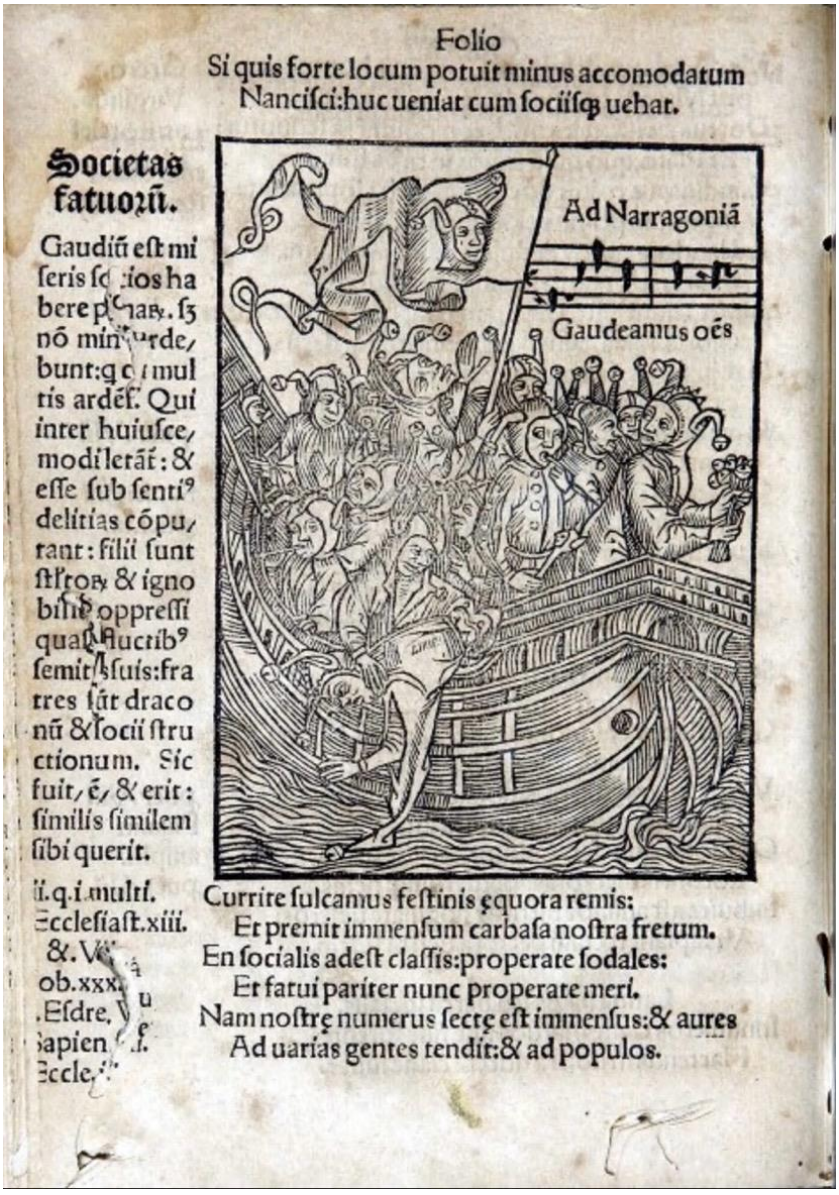


Figura 41. Sebastián Brant, *Das Narrenschiff*, *«Ad Narragonia[m]»,* 1494. Valencia, Biblioteca Histórica Valenciana, BN Inc. 286, fol. 269.

Las distintas estampas de la obra están sujetas a una función didáctica moralizadora cuya unidad estructural responde a la de la construcción emblemática, mucho antes de su fundación en 1531 por Alciato, conformada por un lema, un epigrama y una *imago*.[285] El programa visual muestra a los necios viajando en la barca mientras *«Ad Narragonia[m]»* («Arriba la patria») se entona *«Gaudeamus o[m]nes»*.

[285] Regales Serna ya percibe la singularidad formal emblemática en la construcción de las estampas: «Otro elemento formal que contribuye a la unidad es el de la estructura de los capítulos. Visto desde la Emblemática, cada capítulo constituye un emblema, que, como cualquier otro, consta de *inscriptio* (título), una *pictura* (dibujo) y una *subscriptio* (texto)». REGALES SERNA, Antonio, 1998, p. 41.

2.6.1.3. *Musarum sioniarum* de Michael Praetorius

Como ejemplo alemán al servicio de la reforma se presenta un programa pictórico-musical, *Utriusque Musicae Practicae* de 1531, una xilografía donde se combina junto a las imágenes figuras de distintos personajes, un texto central flaqueado por dos infantes tañedores del tipo organográfico de un tamborete a un lado, y, en el contrario, de un aerófono. Sobre ellos se inscriben las notaciones musicales de las cuatro voces principales.

Una muestra relevante del estado interdisciplinar al que quedaban relegadas las estampas de la música es la de Michael Praetorius, *Musarum sioniar[um] motectae et psalmi latini* [Fig. 42] (1607, Múnich MIDZ BSB, BV007861795, frontispicio), impresa en Nuremberg, una de las obras más influyentes de la teoría musical barroca.

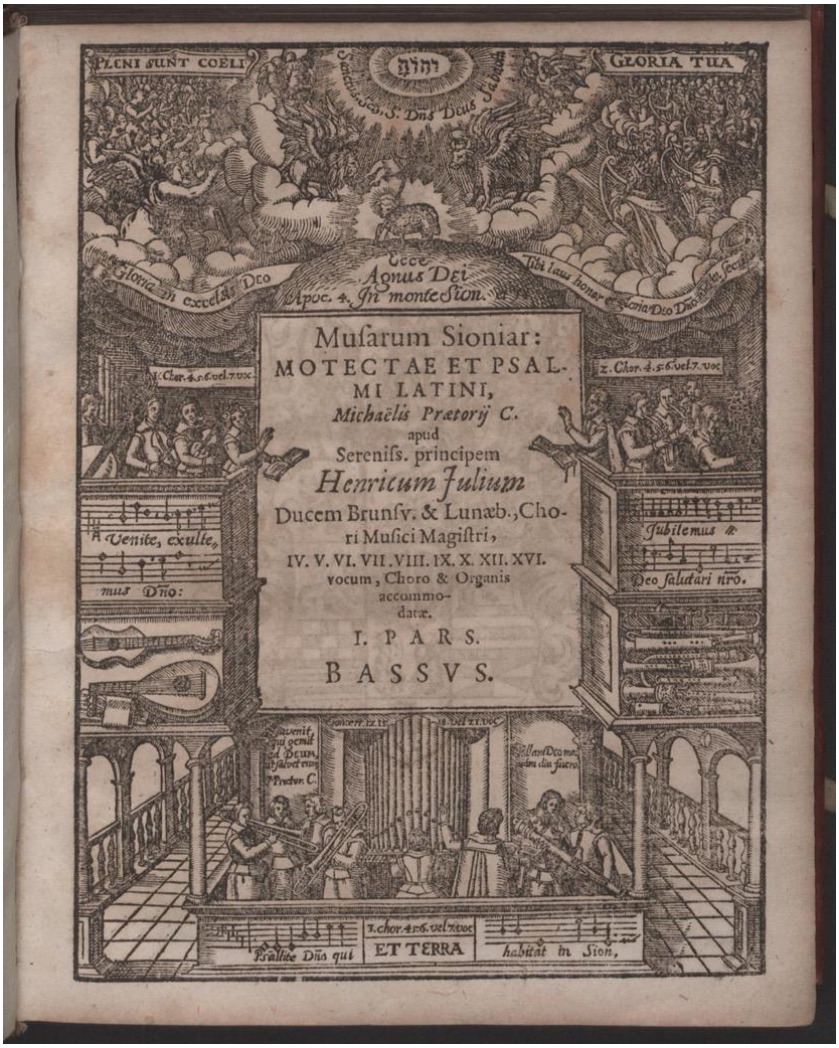


Figura 42. Michael Praetorius, *Musarum sioniar[um] motectae et psalmi latini,* 1607. Múnich, Munich Digitization Center, Bayerische Staatsbibliothek, BV007861795, frontispicio.

El mismo esquema compositivo de esta estampa sirvió al autor para presentar sus siguientes volúmenes, como el *Theatrum Instrumentorum* publicado años después siguiendo la línea de otras obras enciclopédicas que ilustraban el saber intitulando sus obras como *Teatros*, así, por ejemplo, *Theatrum vitae humane* de Jean Boissard de 1596, *Theatrum Anatomicum* de Caspar Bauhin publicado en 1605, entre otras más.

Compositor y teórico luterano, *Kapellmeister* en Wolfenbüttel, Praetorius expresa veladamente en su portada las pretensiones religiosas en la Europa del s. XVII, articulando un discurso en defensa de la música como herramienta sacra con función teológica para alabar a Dios a través de un poder espiritual único. El autor promueve una música litúrgica polifónica, de amalgamadas texturas proporcionadas por la variedad de instrumentos, defendiendo el empleo del latín como lengua para expresarla. La música debe cultivarse en vida para alcanzar el cielo, de no ser así, el déficit espiritual condenaría a una música no armoniosa en el infierno. Según los estudios de Beate Agnes Schmidt, la música del programa visual se ordena bajo el concepto de música celestial de Sion que anticipa la perfección divina, a la que se aspira desde la música terrenal a través de la música policoral veneciana y el uso del órgano, ambos elementos representados en la estampa, que simbolizan la unión entre el cielo y la tierra, como vehículos transitorios de excelencia para la gloria divina, en consonancia con la concepción luterana del progreso espiritual e histórico. Praetorius promoverá el modelo del rey David como *exemplum* para los príncipes luteranos entreverando la música sagrada con un orden religioso, artístico y político.[286] Así se refleja en la portada donde se representan los diálogos sonoros entre la música celeste y la terrestre.

La estampa muestra tres registros diferenciados. En el superior el lema inscribe la aclamación: *«Pleni sunt coeli gloria tua»*. «*Sanctus, s[anctus], s[anctus] d[ominus] Deus sabaoth»* (Is 6,3; Ap 4,8) circunda la bóveda radiante de Dios donde se escriben en hebreo las letras del tetragrama sagrado, JHVH.[287] El rompimiento *caeli* está flanqueado por las figuras de los cuatro tetramorfos que alaban al cordero de Dios que es Cristo. La inscripción reposa ante ellos en una nube: *«Ecce Agnus Dei in monte Sion»*. En el evangelio de Juan, Jesús es identificado

[286] SCHMIDT, Beata Agnes. «Angels and the Muses of Zion: Michael Praetorius and Cultural Exchange between the Danish and German Lutheran Courts before the Thirty Years' War», en AAVITSLAND, Kristin B. y BONDE, Line M. *Tracing the Jerusalem Code*. Volume 1: The Holy City. Christian Cultures in Medieval Scandinavia (ca. 1100-1536). Alemania: De Gruyter, 2012, pp. 390-415.

[287] Según los estudios de Rivera Torres, la representación del nombre de Dios con estas características procede del pasaje del Éxodo 3,13-14, así como de las ideas de Pseudo-Dionisio Areopagita en *Los nombres de Dios* donde recalca su carácter apofático. RIVERA TORRES, Raquel. «Tipos apofáticos de la Trinidad», en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2015, pp. 150-207, p. 167.

con el cordero: «Al día siguiente ve a Jesús venir hacia él y dice: 'He aquí el Cordero de Dios que quita el pecado del mundo'» (Jn 1,29).

El coro celestial se divide a la izquierda por la música vocal de los ángeles cantantes; y a la derecha el rey David coronado dirige a su conjunto instrumental de arpistas al que Praetorius tiene como referencia para invocar a cualquier tipo de capilla musical.[288] Una filacteria recorre sota todo este programa visual separando este registro del siguiente a través del lema: *«Gloria in excelsis Deo. Tibi laus et gloria Deo D[ominus]».*

En el centro del cuerpo intermedio se distribuye el texto que intitula el volumen: «*Musarum sioniar[um] motectae et psalmi latini…».* A ambos lados se alzan dos tribunas pertenecientes, con probabilidad, a órganos monumentales enfrentados pues se pueden apreciar los tubos al fondo. El autor, que tiene siempre presente al rey David, en *De organographia*, de 1619, segundo volumen de *Theatrum instrumentorum,* lo dignificará como comitente responsable de la construcción de varios órganos en el templo de Jerusalén: «*David himself used his harp for the same purpose, and doubtless had several splendid organs built and placed in the Temple, because of its great size»* (II, I,83).[289] Praetorius considera al órgano en dicho tratado el más elevado de la organografía, el instrumento rey por antonomasia de la liturgia cristiana –de ahí la denominación que ha pasado a la historia–, presente en todas las facetas de la vida durante el Barroco:[290] *«And thus the organ today, in that it praises the divine Majesty in the assembly of*

---

[288] *«Praetorius's promotion of church music draws its scriptural authority from the in- vocation of the chapel of King David, the 'most supreme chapel master'. Within the vision of heavenly music, Praetorius asserted, David was not just an individual saint-like model as a singerpriest playing the lyre on Mount Zion. The historical David had also presided over a magnificent chapel of 288 musicians in 24 choirs and 4000 'praise singers with stringed instruments', thus fostering polychoral practice as well as the playing of the organ and other instruments. Praetorius invoked David's chapel as the prime model for chapels at the princely courts of his day, thus addressing, in the first place, the Lutheran commissioners of the Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica, Elector Johann Georg of Saxony, Duke Friedrich Ulrich of Brunswick-Wolfenbüttel, and Christian Wilhelm of Brandenburg, the Administrator of the Archbishopric of Magdeburg»* «La promoción de la música eclesiástica por parte de Praetorius se fundamenta en una autoridad escritural que él mismo vincula con la invocación de la capilla del rey David, a quien denomina el 'supremo maestro de capilla'. Dentro de su visión de la música celestial, Praetorius sostenía que David no debía entenderse únicamente como un modelo individual de santidad, representado como sacerdote-cantor que tocaba la lira en el Monte Sion, sino también como una figura histórica que había presidido una imponente capilla compuesta por 288 músicos organizados en 24 coros, junto con 4000 'cantores de alabanza con instrumentos de cuerda'. Esta estructura, según Praetorius, fomentaba no solo la práctica policoral, sino también el uso del órgano y otros instrumentos. De este modo, Praetorius proponía la capilla davídica como el modelo ideal para las capillas cortesanas de su época, dirigiéndose particularmente a los mecenas luteranos de su *Polyhymnia Caduceatrix* & *Panegyrica*: el elector Johann Georg de Sajonia, el duque Friedrich Ulrich de Brunswick-Wolfenbüttel y Christian Wilhelm de Brandeburgo, administrador del arzobispado de Magdeburgo». Trad. de la autora. SCHMIDT, Beata Agnes, 2012, pp. 414-415.

[289] «El propio David utilizó su arpa con el mismo propósito, y sin duda mandó construir varios espléndidos órganos que fueron colocados en el Templo, debido a su gran tamaño». Trad. de la autora. PRAETORIUS, Michael. *Syntagma Musicum II: De Organographia, Parts III – V with Index*. Traducido por Quentin Faulkner. Lincon/Nebraska: Zea Books, 2014, p. 82.

[290] «*Michael Praetorius […] is well known for holding the organ in the highest regard. In Syntagma Musicum II: De organographia, Praetorius crowned the organ with the title 'king of all instruments'»* «Michael Praetorius […] es bien conocido por tener al órgano en la más alta estima. En el *Syntagma Musicum II: De organographia*, Praetorius

the faithful, is rightly considered the king of all instruments» (II, I,86).[291] Así mismo, el órgano comprende a todos los instrumentos pues la palabra griega de la que procede abarca toda clase de instrumentos y herramientas que existen.[292] Praetorius llega incluso a conferirle cualidad de viviente asemejando sus partes a las de cuerpo humano, esta analogía es una tendencia común como se vio en la Emblemática política:

> *The organ, long established as the superior instrument, encompasses in its scope all the other instruments. It deserves its noble title 'organum' because it comes closest to the human voice; both are controlled by wind and by the hands of their master. For the pipes actually represent the human throat, through which humans direct their breath to form the sound of their voice. One might indeed say that the organ is an artfully constructed living being, which, as it were, speaks and sings by means of wind and human hands. Organs are put in churches, at great expense and with elegant skill, to the glory of God and for the sole purpose of ceaselessly praising the inexpressible works of the divine Majesty. Thus the organ in its grandeur is quite fittingly compared to the human body, that is controlled in its actions by the soul. For just as the organ attracts and pleases the sense of sight, and fills and melts the sense of hearing with its sweet, lovely sound (by means of wind, which is as it were the soul of the organ), so also the human being whose sweet eloquence communicates the hidden, inner meaning of words is the one others look to. Furthermore, the bellows represent the lungs, the pipes the throat, the keyboards correspond to the teeth; the one who makes the organ sound represents the tongue, and if he plays deftly and sweetly, he is as it were a most elegant speake* (II, I,86-87).[293]

coronó al órgano con el título de 'rey de todos los instrumentos'». Trad. de la autora. DOKTER, Julia. *Tempo and Tactus in the German Baroque*. Rochester: University of Rochester Press, 2021, pp. 30-31.

[291] PRAETORIUS, Michael, 2014, p. 86.

[292] *«Among all the instruments, it is likewise the organ, due to its excellence, that is granted this title in our time, the Greek word 'organum' signifying in general all the kinds of instruments and tools that are in the world; and for this reason, that it comprises in itself all other instruments, whatever their name»* «Entre todos los instrumentos, también es el órgano, debido a su excelencia, al que se le concede este título en nuestro tiempo, siendo que la palabra griega 'organum' significa en general todos los tipos de instrumentos y herramientas que existen en el mundo; y por esta razón, porque comprende en sí mismo a todos los demás instrumentos, sea cual sea su nombre». Trad. de la autora. PRAETORIUS, Michael, 2014, p. 86.

[293] «El órgano, establecido desde hace mucho como el instrumento superior, abarca en su alcance a todos los demás instrumentos. Merece su noble título de 'organum' porque es el que más se asemeja a la voz humana; ambos son controlados por el aire y por las manos de su maestro. En efecto, los tubos representan la garganta humana, a través de la cual las personas dirigen su aliento para formar el sonido de su voz. Bien podría decirse que el órgano es un ser viviente construido con arte, que, por así decirlo, habla y canta mediante el viento y las manos humanas. Los órganos se colocan en las iglesias, con gran gasto y hábil elegancia, para la gloria de Dios y con el único propósito de alabar sin cesar las inefables obras de la divina Majestad. Así, el órgano, en su grandeza, se compara muy acertadamente con el cuerpo humano, que es controlado en sus acciones por el alma. Pues, así como el órgano atrae y agrada al sentido de la vista, y llena y conmueve al sentido del oído con su dulce y encantador sonido (mediante el viento, que es, por así decirlo, el alma del órgano), así también el ser humano cuya dulce elocuencia comunica el significado oculto e interior de las palabras es aquel al que los demás prestan atención. Además, los fuelles representan los pulmones, los tubos la garganta, los teclados corresponden

Sendas tribunas mostradas en el segundo cuerpo del programa pictórico-musical están reservadas a los tañedores de la *musica instrumentalis* como era habitual en la praxis interpretativa. Se distribuye a lo largo de los antepechos de estas, por una parte, el motete sacro en notación mensural blanca compuesto por Praetorius: *«Venite, exsultemus Domino; jubilemus Deo salutari nostro»* (Sal 95,1-2); y, por otro lado, bajo esta pieza polifónica se representan variados tipos organográficos. En 1619, en *De organographia*, Praetorius presentaría unas láminas con instrumentos y su correspondiente análisis organográfico. La portada de este primer volumen de Praetorius, *Musarum sioniarum*, estaba anticipando, en cierta manera, el trabajo posterior de sistematización instrumental. A la izquierda, se representa el tipo organográfico de un laúd de nueve cuerdas y el de una especie de guitarra de seis órdenes y ligeras escotaduras. En la lámina XVI de *De organographia*, presenta un laúd (nº 3) de mismas características y una guiterna (nº4).[294] A la derecha, en el otro balcón de *Musarum* se dibujan diferentes aerófonos. Siguiendo la correspondencia entre las representadas en el frontispicio y las láminas del tratado organográfico su denominación sería la siguiente: un trombón de cuarto, en la lámina VIII (nº 2); un fagot contrabajo, en la lámina X (nº 2); una cornamusa, en la lámina XIII (nº 2); un juego de flautas dulces de la lámina IX (nº 1); y un *rackett* como el de la lámina X (nº 8).

Los instrumentistas de la tribuna de la izquierda, el de la izquierda tañe el tipo organográfico de una viola da gamba, de la lámina XX (nº 3); los dos músicos contiguos a él interpretan dos *liras da braccio*, de la lámina XX (nº5); el músico del extremo del balcón marca el *tactus* a mano alzada y sostiene una *particella* al *tempo* del compañero de la tribuna frente a esta que también gesticula la *battuta* con su mano en alto, mientras sostiene un libro de música en su otra mano. Los músicos tras este tañen tres cornetas tenor, lámina VIII (nº6); y otro instrumentista tañe un regal.

La planta baja se divide en tres partes, dos más estrechas y una más amplia. A izquierda y derecha se abre un corredor con gran perspectiva ordenado con balaustradas con columnas torneadas y con pilastras dóricas y arcos de medio punto cuyo arquitrabe presenta

a los dientes; quien hace sonar el órgano representa la lengua, y si toca con destreza y dulzura, es, por así decirlo, un orador sumamente elegante». Trad. de la autora. PRAETORIUS, Michael, 2014, pp. 86-87.

294 *«The Quintern or Chiterna is an instrument with four choirs of strings tuned like the very earliest lutes (treated in chapter XXIV). It does not have a round belly, but like a pandora is quite flat, and hardly two or three fingers in width. A drawing of it may be found on plate XVI»* (II, II,XXVI) «La Quinterna o Chiterna es un instrumento con cuatro órdenes de cuerdas afinadas como los laúdes más antiguos (tratados en el capítulo XXIV). No tiene una caja redondeada, sino que, al igual que la pandora, es bastante plana y apenas tiene dos o tres dedos de grosor. Puede encontrarse un dibujo de ella en la lámina XVI». Trad. de la autora. PRAETORIUS, Michael. *Syntagma Musicum*. Volume two *De organogaphia*. First and Secons Parts. Traducido por Harold Blumenfeld. Nueva York: Da Capo Press, 1980, p. 53.

unos óculos. Esta arquitectura puede inspirarse en la de la basílica palladiana de Vicenza. Praetorius repetirá similar arquitectura en la lámina VII de *De organographia* dedicada a tres cordófonos, la única lámina que escenifica los instrumentos con un arco-dintel con óculos, tipología presentada en el tratado de arquitectura de Sebastiano Serlio *Tutte l'opere d'architettura* impreso en Venecia entre 1537 y 1551.[295]

La parte central, y más importante, corresponderá a los músicos que acompañan al organista, son un total de nueve instrumentistas. Estos están situados en otra tribuna, un espacio acotado por un contrapecho que les da intimidad y seguridad. A la izquierda, tres tañen dos tipos organográficos de sacabuches; se pueden ver en la lámina VIII (nº 3) de *De organographia*. Al lado del organista un hombre de espaldas marca el *tactus* a mano alzada y sustenta una *particella*; ante él tres hombres, uno tañe lo que parece ser un bajón bajo, lámina X (nº 2). En el muro de contención se inscribe el motete de Praetorius *«Psallite Domino qui habitat in Sion»* (Sal 9,12).

El programa pictórico-musical de *Musarum sioniar* formula la metáfora del *teatrum mundi*, es decir, la expresión de uno de los pensamientos que más hondó en la sensibilidad barroca, el que se refería a la vida terrenal como representación de la *vanitas* que hundía sus raíces en la Antigüedad clásica. De tal manera, como consideró Praetorius, la vida para el cristiano es una preparación hacia la muerte en la que el escenario del mundo debía completarse con la música como medio sublime y predilecto para alcanzar a Dios. *Musarum sioniar* es, por tanto, un lugar teatral del engaño del mundo, una alegoría del *teatrum mundi* de la música, idóneo para la comunicación, tal y como se representa en la xilografía. De tal manera, el teatro de Paetrorius es un espacio retórico para el discurso musical pero también moral; los *cori spezzati* o técnica policoral concertante, procedente del área del Véneto,[296] de gran riqueza tímbrica y polifónica manifiestan la expresión de la tradición cultural propia del Barroco, pero su forma vela la excelencia retórica de la escenificación en diferentes registros, en la que la metáfora de interpretación ahonda en un destino salvífico cristiano a través de la música que conecta lo terrenal con lo celeste. El escenario arquitectónico donde tiene lugar el evento musico-litúrgico a través de tres coros puede significar la vida. Está definido por dos tribunas que delimitan el espacio de estructura fabril prácticamente idénticas, las

[295] Holman dice que podría tratarse de la capilla desaparecida del castillo Wolfenbüttel: *«It was perhaps intended to evoke the long-lost chapel in the castle at Wolfenbüttel, where Praetorius worked on and off from the 1590s until his death in 1621»*. HOLMAN, Peter. «A Title Page og Michael Praetorius», *De musica disserenda* XV/1–2, 2019, pp. 9-28, p. 9. DOI: 10.3986/dmd15.1-2.01

[296] FENLON, Iain y LOVATO, Antonio. *Tesori della musica veneta del Cinquecento. La policoralità, Giovanni Matteo Asola e Giovani Croce.* Venecia: Fondazione Levi, 2010, p. 17.

diferencia todo aquello representado en ellas, pudiendo significar el nacimiento y el óbito: «que son iguales para todos la entrada en la vida y la salida» (Sb 7,6). El órgano muy presente en todo el discurso es un instrumento con una gran carga retórica en la formulación del programa visual; el propio Praetorius lo reconoce, como se ha dicho, como un cuerpo más con su propia vida, un comunicador directo de Dios, el instrumento por excelencia por encima de todos capaz de transferir el mensaje de alabanza y gloria. Se ve de nuevo, cómo se dan metafóricamente cualidades humanas a los instrumentos musicales, retórica muy común en la Emblemática.

El órgano se convierte en un sugerente artificio retórico para la visualidad de la música durante el Barroco, su presencia en el *teatrum mundi musicae* de Praetorius lo posicionaba como un recurso alegórico desde que el propio autor en su tratado *De organographia* ratificara su superioridad sobre los otros instrumentos, como instrumento rey de la liturgia, y lo animara, es decir, le confiriera cualidad humana haciendo un símil entre el cuerpo organal y el humano con tal de honrar a Dios a través de las alabanzas implícitas en la música, como se ha explicado en líneas anteriores. Estas apreciaciones no pasaron desapercibidas a la maestra de la elocuencia. Son varios emblemas que tratan sobre música los que formulan el órgano en su discurso visual. *Siluestri à Petrasancta Symbola heroica*, de 1682, del jesuita italiano Silvestro Pietrasanta dedica dos emblemas al instrumento: *«Concino dum concidis»* y *«Non ad choreas»,* haciendo alusión a la armonía de la mente, es decir, a la templanza individual como buen asiento. Con las mismas pretensiones Juan de Borja en sus *Empresas morales*, en el libro segundo, con el grabado calcográfico *«Non impedire»* insiste en la concordia entre la música interior y la exterior:[297]

> Quan grande es el gusto, y contento, que la buena música, y consonancia dà al que es afficionado à ella, y la entiende, tanto por el contrario la disonancia, y desentonamiento le ofende; mas la mejor música, y más suave consonancia, que hay, es, quando la música interior, y exterior estàn bien concertadas; y esto es, quando las obras, y las palabras concordan entre si, de manera, que hazen perfecta consonancia; Esta es la verdadera música, que no se debe impedir, que es lo que esta Empresa da à entender con el órgano, y la Letra: NON IMPEDIRE. Con que se advierte, quanto conviene, no impedir la

[297] «En la Empresa 123 (Libro II), cuyo mote es: *Non impedire*, y el dibujo un órgano, don Juan de Borja vuelve a insistir en esta concordancia […]». BRAVO-VILLASANTE, Carmen. «La literatura emblemática. Las 'Empresas morales' de Juan de Borja», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Nº. 3, 1980, pp. 27-40, p. 36. «La concordia entre obra y palabras, por otra parte, se halla ejemplificada en la imagen del órgano». ROBLEDO ESTAIRE, Luis, 2003, p. 390.

> música, y consonancia interior, que consiste, en que las obras sean buenas, y las palabras se conformen con ellas; el que esto hiziere vivirà la vida con harmonia y concierto: que es cosa muy suave, y apacible.[298]

Al respecto, *Mundus symbolicus* del agustino italiano Filippo Picinelli publica en Milán una clasificación universal de lo que denomina símbolos para poder ser interpretados desde la moralidad, teología o filosofía teniendo una gran repercusión en el mundo barroco. *«Dabit aura loquelam»* [Fig. 43] (1687, Getty Research Institute, 665632, p. 239) se formula visualmente en la extensión dedicada al *«organum»* donde se desarrollan una serie de lemas y su explicación, repetidos en los libros de emblemas como los de Silvestro Pietrasanta. La imagen de *Mundus* muestra el órgano barroco de Wettenhausen.

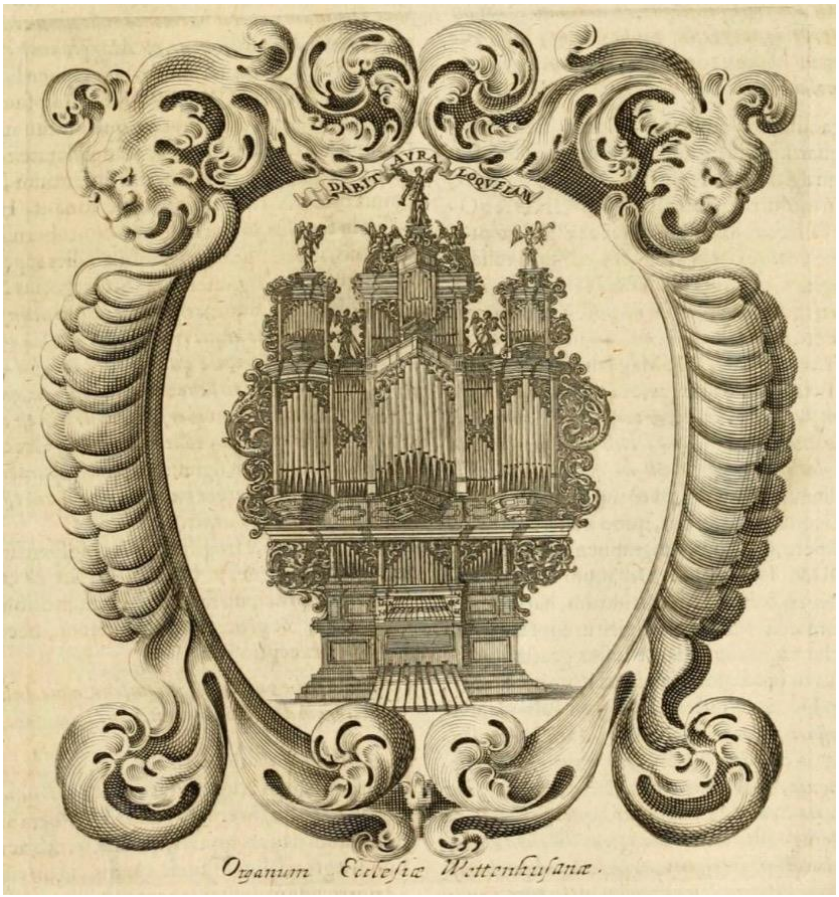


Figura 43. Filippo Picinelli, *Mundus symbolicus*, *«Dabit aura loquelam»,* 1687. Getty Research Institute, 665632, p. 239.

[298] BORJA, Juan. *Empresas morales*. Segunda parte. Bruselas: Francisco Foppens, 1680, p. 252. Ejemplar consultado: (1680, Real Academia Española 11-VI-39).

En todos estos programas visuales se puede apreciar la imagen conceptual de un órgano solo en escena imponiendo su presencia, trasmitiendo solemnidad y seguridad, metáfora de la armonía que una persona puede alcanzar y que conduce a la concordia, ya sea con fines políticos, personales o teológicos.

El órgano en la visualidad retórica de la música fue reiteradamente representado en las portadas de la literatura musical, sobre todo en las impresiones italianas del siglo XVI, a la par del uso que estaba haciendo la Emblemática del poder alegórico del órgano constituyendo un recurso para los impresores que lo eligieron para sus *picturas* e incluso para sus lemas con tal de identificarse.[299] Es así como la Emblemática se manifiesta en la visualidad de la música formulada en las marcas tipográficas de los libros de música en diferentes propuestas. El yunque, que había aparecido en emblemas como el de Sebastián de Covarrubias, *«Sustine et abstine»*, por ejemplo, y que tendrá continuidad visual, se muestra como marca tipográfica de Ignatio de Lazari en el volumen musical de *Psalmi Quaternis vocibus* de Francisco Foggia Romano, impreso en Roma en 1660. El sol preside la marca del impresor Constantino Vitale en *«L'amararilli de a tre voci discipione»* de Cerreto Napolitano, semejante sol se anuncia en el emblema *«Post nubila clarior»* de los *Emblemas morales* de Juan de Horozco o la empresa *«Nitor in adversum»* de Juan de Borja. *«Non obscurator»* es el lema del emblema escogido por el impresor musical Vincentium Sabbium en el que se muestra un eclipse de sol, temática común en la literatura emblemática como, por ejemplo, en *«Cuncta refundit»* de *Emblematum ethico-politicorum centuria* de Zincgrefii. Battista Robletti elige una columna para su marca tipográfica, tal y como se puede observar en *«Il terzo libro de madrigali»* de Alessandro Capece Romano, impreso en Roma; Juan de Borja en sus *Empresas Morales* muestra el mismo esquema compositivo, una columna en *«Nil conscire sibi»*. *«Falsi bordoni per cantar salmi»* de Mateo Asola fue impreso en Milán con la tipografía de Simon Tini característica por mostrar la sirena que aparece también en libros de emblemas, como *Symbola et Emblemata* de Joachim Camerarius en *«Contemnit tvta procelas»*. Alexandrum Raverium imprime en Venecia *«Primi libri missarum»* de Antonio Vavettae con la imagen de un ave para su tipografía *«Eternitati»*, animal ampliamente usado en la retórica emblemática.[300]

[299] Sagrario López identifica diferentes marcas de impresor en volúmenes, como la empresa de Aldo Manucio, que probablemente conoció de *Hypnerotomachia Poliplili* editada su *editio pinceps* en Venecia por él, un delfín entornado en la caña de un ancla proveniente de la numismática de la Antigüedad romana. «Las marcas de impresor o marcas tipográficas utilizaron también en la etapa de la imprenta manual las convenciones emblemáticas». LÓPEZ POZA, Sagrario, 2006, p. 182.

[300] Para un estudio específico sobre Emblemática y las aves véase: GARCÍA ARRANZ, José Julio. *Symbola et emblemata avium. Las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII*. Coruña: SIELAE, 2010.

Ricardo Amadino, productivo impresor musical veneciano, activo desde 1572 a 1621, eligió la imagen del órgano como marca tipográfica. El logo de Amadino se muestra en variados volúmenes caracterizado por un diseño interdisciplinar en ediciones tempranas como la de 1588, de *«Missae tres octonis vocibus liber primus D. Io. Matthaeo Asula veron»*. Estos programas visuales combinaban tanto texto, notación musical y *pictura*. *«Nova vespertina omnium solemnitatum psalmodia, cum antico beatae Virginis…»* de Matteo Asola, publicado en Venecia en 1590, presentaba en su portada un órgano con una tubería en forma de mitra con el lema sobre su flautado: *«Magis corde quam órgano» («Más con el corazón que con el órgano»),* con probabilidad asociado a la oración nupcial de santa Cecilia.[301] El órgano, de algo más de dos octavas, está ricamente engalanado con el cierre de dos pilastras entalladas coronadas por sendos ángeles músicos tañedores de cordófonos, el de la izquierda interpreta una *viola da braccio* y el de la derecha un cordófono percutido, posiblemente, con plectro. En el registro superior de la portada se estampó notación mensural blanca, *«Laudate Deum»*, insertada en un roleo ornamentado con ángeles cantores flanqueándola.

En otra variación en la *dispositio* de la xilografía, la notación musical se sitúa en el registro inferior bajo el emblemático órgano, tal y como se puede observar en *«Il Desiderio overo»* [Fig. 44] (1594, Bolonia, MiBm, B.39, frontispicio) de Alemanno Benelli, de 1594, en donde la composición se enmarca en una portada arquitectónica en la que el tipo iconográfico conceptual de Dios en majestad con el orbe y en gesto de bendecir preside el tímpano del templo en el registro superior.

[301] RICE, John A. *Saint Cecilia in the Renaissance. The Emergence of a Musical Icon*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 2022, p. 204.



Figura 44. Alemanno Benelli, *«Il Desiderio overo»*, 1594. Bolonia, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, B.39, frontispicio.

Dos columnas jónico-corintias cierran el enmarque lateral y presentan una gran variedad de instrumentos musicales torsionados en el fuste sustituyendo a la clásica vid entorchada en ascensión en signo de la resurrección. El órgano preside centralizado el programa visual, supra a él está la información de la obra, y debajo la ornamentación con ángeles que entonan el íncipit de *«Laudate Deum»*, que antes se situaba en el registro superior, se coloca debajo cerrando la composición a modo de predela. Esta organización formal prosigue en publicaciones posteriores como en *«Missae duae»* de Matteo Auctore, de 1595, o en *«Offium et missa defunctorum»* de Iacobo Moro Vitalianensi, de 1599. El diseño para *«Il terzo libro de madrigali a cinque voci»* de Claudio Monteverdi, de 1594, distingue un aire minimalista con una ornamentación que enmarca el texto y la *pictura* del órgano. Hacia 1597, Amadino había introducido otro esquema compositivo para sus portadas con el órgano omnipresente como protagonista majestuoso, al que elimina el lema característico: *«Magis corde quam órgano»*, además de suprimir la notación musical. *«Musica di Giovanni Cavaccio da Bergamo»*, de 1597, presentaba una arquitectura «a la romana» con temática mitológica, con frontón partido y diferentes personajes alegóricos como Hermes con Dionisio y Diana con el perro como

atributo. Así se presentaba, con la misma estampa, en 1606, *«Il metamorfosis musicale»* de Adriano Banchieri Bolognese. La supresión del lema en el órgano y la notación musical se mantiene, salvo excepciones, como constante en la visualidad de sus portadas, así se puede ver en, por ejemplo, *«Il terzo libro de madrigali a cinque voci»,* en la edición de 1604. Una excepción a esto es el frontispicio de 1614 *«Canto del Metallo ricercari»*, impreso en Venecia, en el que, bajo el órgano circundado por el lema, se muestra un fragmento musical distinto al convencional, el *«Laudate Deum»* que solía introducir en sus portadas. En 1605, en la obra *«L'organo suonarino»* de Adriano Banchieri, Amadino introduce en el colofón [Fig. 45] (1605, Bolonia, MiBm, C.65, p. 67) un relevante programa visual a modo de emblema musical o canon emblemático.



Figura 45. Adriano Banchieri, *«L'organo suonarino»*, 1605. Bolonia, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, C.65, p. 67.

Su marca tipográfica característica, el órgano al que ahora circunda el texto que le solía acompañar: *«Magis corde quam organo»,* presenta bajo él el lema enigmático *«Tres in unum»* y el íncipit del fragmento *«In cordis & organo laudemus Deum»,* una expresión del dogma a la Santísima Trinidad. En la edición de 1611 varía la notación mensural cambiando la clave de do en cuarta (*tenor*) por do en primera (*superius*), suprime el texto y añade los tres signos de congruencia para las tres entradas canónicas de la voz, en significación de la trinidad, como marcaba la tradición cultural.[302]

[302] *«For mensuration canons, it usually suffices to prefix two or more mensuration signs to indicate the temporal changes. However, some of them are –somewhat tautologically– accompanied by a verbal canon. In many cases, such a phrase was added to underline a specific symbolic dimension of the mensural transformation and/or to suggest an intimate connection between the compositional technique and the main text. For example, 'Trinitas' or 'Trinitas in unitate' is sometimes attached to three- voice mensuration canons, indicating that –like the Holy Trinity– three voices share one and the same substance»* «Para la mensuración de los cánones, por lo general, basta con anteponer dos o más signos de mensuración para indicar los cambios temporales. Sin embargo, algunos de ellos están —de manera algo tautológica— acompañados por un canon verbal. En muchos casos, se añadía una frase de este tipo para resaltar una dimensión simbólica específica de

La *chançon Ha que ville* de Antoine Busnois contiene una referencia a *«Trinitas in unitate»* y, según Elders, puede ser considerada la primera en abarcar esta temática.[303] Pero uno de los cánones trinitarios más conocidos a tres voces fue el *Agnus Dei II* de la *Missa L'homme armé super voces musicales* de Josquin des Prez, maestro de capilla de Ercole I d'Este en Ferrara, en la que cada voz tiene una mensura diferente indicada conjuntamente al inicio de la partitura. De gran ingenio, la composición se difundió en tratadística coetánea e incluso se manifestó visualmente en forma de triángulo en el programa pictórico-musical de la *Alegoría de la música* de Dosso Dossi [Fig. 46] (ca. 1522, Florencia, Museo della Fondazione Horne, inv. 80), supuestamente, pintura realizada para Alfonso I de l'Este, hacia 1522.



Figura 46. Dosso Dossi, *Alegoría de la Música*, ca. 1522. Florencia, Museo della Fondazione Horne, inv. 80.

la transformación mensural y/o para sugerir una conexión íntima entre la técnica compositiva y el texto principal. Por ejemplo, 'Trinitas' o 'Trinitas in unitate' se añade a veces a cánones de mensuración a tres voces, indicando que —como la Santísima Trinidad— tres voces comparten una misma y única sustancia». Trad. de la autora. SCHILTZ, Katelijne, 2017, p. 151. *«As the dogma 'one God in three Persons' lends itself so perfecely ro being expressed in a three-part canon, one casily understands why composers in-vented this form of musical allegory soon after two-part imitative writing had become a new symbol for the Father and the Son»* «Como el dogma de 'un solo Dios en tres Personas' se presta tan perfectamente a ser expresado en un canon a tres voces, se entiende fácilmente por qué los compositores inventaron esta forma de alegoría musical poco después de que la escritura imitativa a dos voces se convirtiera en un nuevo símbolo para el Padre y el Hijo». Trad. de la autora. ELDERS, Willem, 1994, p. 195.

[303] ELDERS, Willem, 1994, p. 195.

La identificación de los personajes en esta obra ha suscitado un largo debate entre los investigadores que se inició sobre la mitad del siglo XX.[304] El herrero identificado como Vulcano podría ser Tubalcaín por su relación con la música como cofundador junto a su hermano el arpista Jubal (Gn 4,19-22).[305] El canon fue identificado y transcrito por H. Colin Slim tras unos trabajos de restauración en la obra.[306] Según este autor, Dosso Dossi pudo basarse en manuscritos que pudo tener a su alcance como el MS. /M.1.2 en la Biblioteca Estense de Módena y en la primera edición publicada de Petrucci de 1502 con indicaciones enigmáticas, como se mostraba inscrita en la obra de Dossi: *«the Modena manuscript states 'Trinitas', while Petrucci writes 'Tria in unum' […] Dosso's pictorial transcription lacks the clef, the three opening mensural signs and one of the 'signa congruentiae'».*[307] En la pintura enigmática del italiano se muestra otro programa icónico-musical a parte del del triángulo, un canon circular que Slim transcribió como anónimo. Las dos notaciones están inscritas en sendas tablas o bloques pétreos cuadrangulares en significación de la Sabiduría, bloques que visualmente la Emblemática codificaría con su contenido intrínseco, por ello ambas alojan los signos de lo perfecto y sagrado. Piero Valeriano en *Hieroglyphica* dice sobre la piedra cuadrada: *«Veluti vero Fortuniam rotundo lapidi insidentem pingere veteres instituerunt, ita Sapientiam in quadrato statuebant; ex hoc hieroglyphico volubilem illam, uti paulo ante diximus, huius vero sedem firmam et inconcussam indicantes».*[308] Se constituye así un conjunto geométrico de símbolos primordiales: el círculo, el triángulo y el cuadrado que es inamovible. El círculo o esfera representa lo perfecto, su infinidad, no tiene principio ni fin, representa lo celestial o divino: «Yo soy el Alfa y el Omega, el primero y el último, el Principio y el Fin. Yo, Jesús, envié a un ángel para testificaros estas cosas en las iglesias» (Ap 22,12-14). El cuadrado o cubo es la estabilidad y refleja la inmutabilidad divina; el cuadrado representa la tierra en la que se asienta la ciudad divina, la delimitación cuadrada de la Jerusalén celeste: «La ciudad es un cuadrado» (Ap 21,12). El

304 PARIGI, Luigi. «L'allegoria della Musica di Dosso Dossi al Museo Horne», *Rivista d'arte*, vol. 22, Nº. 3, 1940, pp. 272-78.
305 MELO, James. «Dosso Dossi: Court Painter in Renaissance Ferrara», *Music in Art*, vol. XXIII, Nº. 1-2, 1998, p. 106.
306 SLIM, H. Colin. «Dosso Dossi's Allegory at Florence about Music», *Journal of the American Musicological Society*, Nº. 43, 1990, pp. 43-99.
307 «El manuscrito de Módena indica 'Trinitas', mientras que Petrucci escribe 'Tria in unum' […] La transcripción pictórica de Dosso carece de la clave, de los tres signos de mensuración iniciales y de uno de los 'signa congruentiae'». Trad. de la autora. PRIGNANO, Gaia. *Musical Imatges at the Court of Alfonso I d'Este. Patronage and Self-Representation in Early Sixteenth-Century Ferrara.* Turnhout: Brepols, 2022, p. 61.
308 «Así como los antiguos acostumbraban representar a la Fortuna sentada sobre una piedra redonda, del mismo modo colocaban a la Sabiduría sobre una base cuadrada; con este jeroglífico indicaban que aquella (la Fortuna) es voluble, como dijimos poco antes, y que la sede de esta (la Sabiduría) es firme e inconmovible». Trad. de la autora. VALERIANO, Pierio. *Hieroglyphica, sive, De sacris Aegyptiorvm literis commentarii*. Basilea: Michael Isengrin, 1556, p. 290.

triángulo es la materialización visual del número tres, el canon de Josquin hecho imagen gráfica.[309] Por tanto, en significación de orden cósmica, el círculo junto al triángulo que son las formas sígnicas sagradas de Dios o del Cielo se unen a la Tierra como polos que se atraen y constituyen la Esencia sagrada, la cuadratura del círculo-triángulo.

Sin embargo, ningunas de las dos obras de las que el autor pudo haber transferido la música a la pintura son programas icónico-musicales sino ediciones de partituras, con lo cual Dosso Dossi le confirió esta cualidad siguiendo la tradición cultural convencionalizada, pues no solo se tuvo que fijar en las partituras tradicionales para copiar el código musical sino también en las manifestaciones de la visualidad de la música de programas icónico-musicales vigentes en su entorno, a los que tuviese acceso a través de grabados o volúmenes.

2.6.1.4. El estilo *beeldmotet*

Con la imprenta firmemente establecida como medio de producción y de difusión del conocimiento, la representación del arte del sonido sobre soporte físico se articula en torno a tres tendencias principales: en primer lugar, la adopción del estilo conceptual del *beeldmotet*, en segundo lugar, la predilección de formular una música icónica. Finalmente, existió también la proclividad de anotar en el programa visual la música en formato de íncipits o síntesis introductorias o arranques de las piezas, a veces canónicas. En los tres casos, la mezcolanza visual resultante en un mismo programa visual implicaba la interacción retórica de las artes, integrando texto, imagen gráfica, y grafía de notación.

La manifestación de la visualidad del arte del sonido a modo de programa icónico-musical, tras la antaña expresión pronunciada en el *Ars subtilior*, comenzó de nuevo a dominar cierta parte de la expresión artística a partir del siglo XVI. La música se estaba registrando con la particularidad de tornarse icónica traspasando toda frontera que pudiese establecer diferencias entre las artes.

En el estilo *beeldmotet*[310] la música se representaba en un programa visual escrita dentro de un libro de coro, parte o partitura. Se anotaba de forma convencional con la intencionalidad de que pudiese ser leída e identificada fácilmente. Tenía un carácter

[309] «La Trinidad mediante el triángulo fue manifestada por la visualidad de los primeros cristianos que usaron tanto el círculo como el triángulo para representar a las Personas divinas. San Agustín y san Eusebio de Vercelli rechazarían dichas prácticas representacionales considerándolas heréticas hasta que en el siglo XVI se instaurará como símbolo principal del misterio trinitario». RIVERA TORRES, Raquel, 2015, p. 175.

[310] Se empleará dicha terminología por cumplir conceptualmente unas características estilísticas definitorias dejando de lado la procedencia o determinación geográfica o el contenido musical que hace referencia al motete.

pragmático, con lo cual implicaba una funcionalidad exenta de un intento solo de decoro, implicando significado.

La inscripción de introducciones musicales sugerentemente a modo de cánones o simplemente arranques de piezas encontró muy buena recepción en los frontispicios de los libros de música desde el siglo XVI en adelante.

Alessandro Vincenti publicó en Venecia, en 1665, *Del metallo ricercari a due voci*[311] en el que, además de su marca tipográfica basada en una piña como el emblema *«Nisi fregeris, haud licet ese»* de *Symbola et Emblemata* de Joachim Camerarius,[312] introdujo en la predela del frontispicio, a modo de íncipit notación mensural, el canon *«Me tesseri, fones [sones]»*. Del *Metallo ricercari a due voci* (canto), impreso en Roma por Ludovico Grignani, en 1639, por encargo del editor Poggioli, introducía en su frontispicio la marca tipográfica emblemática que mostraba una mano agarrando un martillo, y bajo esta imagen el canon *Me tesseris, sones*, con probabilidad compuesto por Vincenzo Bianchi.[313] El mismo esquema compositivo se puede apreciar en *Del Metallo ricercari a due voci* editado en Bracciano por el impresor ducal Andrea Fei en 1643; la imagen tipográfica es la de una *fontana pasquino* supra en canon en clave de *mezzosoprano* «*Me pente fones»* [*sones*] con las palabras *«Fiat domine cor …»*.

Del Metallo Ricercari a due voci publicado por Ricardo Amadino, en 1614, en Venecia, representaba en una de sus páginas el canon circular *Canon me exi fones*, mostrado en la introducción de esta tesis, en la figura 14. Además, como se ha citado en líneas anteriores, el frontispicio de dicho volumen musical incorporaba el mismo esquema compositivo que distribuía la información en el registro superior, la *imago* emblemática o marca del impresor en el centro y debajo el arranque notacional, variando la información de los códigos, pero, además, introducía en uno de sus folios dos retratos *«Al reverendissimo P. F. Gio. Maria Brisighella»* con un íncipit musical canónico bajo la estampa del *«Maestro del sacro palazzo, padron colendissimo»*. Queda inaugurada durante el siglo XVII en Italia una tradición retratística en la que el discurso visual se caracterice por la interdisciplinariedad de las artes, incorporando el propio código musical conformante del significado cultural de la obra representando, justamente, esa categoría visual-musical al estilo conceptual de los *beeldmotetten*. Por tanto, en dichas manifestaciones de la visualidad de la música el código musical se convierte en el

[311] *Ricercari a due voci* fue publicada por primera vez en Venecia en 1603 y reimpresa en numerosas ocasiones llegando a convertirse en una obra de referencia para la enseñanza musical. En Roma vieron hasta ocho ediciones. FRANCHI, Saverio. *Annali della stampa musicale romana dei secoli XVI-XVIII*. Volumen I/1. Edizioni di musica pratica dal 1601 al 1650. Roma: IBIMUS, 2006, p. 783.

[312] Sobre flora y emblemática véase el estudio específico: GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. «Flora emblemática». Tesis doctoral. Dirigida por Santiago Sebastián López. Universitat de València, 1990-1991.

[313] FRANCHI, Saverio, 2006, p. 783.

propio atributo del personaje retratado, a través del cual puede ser identificado, dado que la música será, por lo general, totalmente legible para su identificación.[314] Giambattista Martini llegó a ser uno de los grandes coleccionistas de volúmenes de música de todos los tiempos, y de retratos de músicos en pinturas o estampas, compilando durante el siglo XVIII una ingente cantidad patrimonial, hoy preservada y difundida en el Museo Internazionale e Biblioteca della Musica de Bolonia con una colección única.

Un ejemplo muy significativo de esta tendencia al estilo conceptual de los *beeldmotetten* es el expresado en un esquema compositivo predilecto en algunos frontispicios cuya formulación tendrá una gran continuidad desde principios del siglo XVI hasta bien entrado el siglo XVII, ilustrando volúmenes de música de grandes maestros italianos. *Liber quindecim missarum* [Fig. 47] (1516, Londres, BL, K.9.a.12, frontispicio), un libro de coro inaugura esta disposición formal en 1516, después de que Andrea Antico, artesano, editor y compositor y principal competidor de Octaviano Petrucci, hubiese recibido el privilegio para imprimir el primer libro grande en folio de polifonía, con misas de Josquin, Brumel, Févin, entre otros.[315]



Figura 47. Andrea Antico. *Liber quindecim missarum*, 1516. Londres, British Library, K.9.a.12, frontispicio.

[314] La retórica visual de la música a través del retrato está siendo fruto de un estudio paralelo a esta tesis, el cual por temas de extensión no se ha considerado abordar en este trabajo; se presentará en futuras investigaciones.
[315] KRUMMEL, Donald W. y SADIE, Stanley (eds.). *Music Printing and Publishing*. The New Grove Handbooks in Music. Hong Kong: The Macmillan Press, 1990, p. 143.

En el prólogo, Antico presume de ser el primero en imprimir música a partir de xilografías.[316] La publicación fue costeada también por Octtaviano Scotto, y Antonio Giunta llevó a cabo la impresión. El programa visual muestra al Papa León X sedente en la silla papal, con mitra y capa papal, en acto de bendecir y a Antico en gesto de prosquinesis ante él que ha dejado su gorro en el suelo entregándole el libro musical abierto que muestra su obra. En este se inscribe la notación mensural blanca del canon sobre el texto: *«Vivat Leo decimus, pontifex maximus»*, con probabilidad del propio Antico. Al fondo un paisaje asoma. En la predela se representa la heráldica de los Medici sustentada por los dos leones.

La continuidad del esquema compositivo se muestra en el *Missarum liber primus*, un libro de coro con ocho misas del sevillano Cristóbal de Morales, publicado en Roma, en 1544, por Antico. La ornamentación que circunda la imagen central presenta una variación, ya que en esta impresión se eligió la disposición de numerosos instrumentos en los cierres laterales de la cenefa ornamental acompañados de pequeñas escenas en el friso superior; en la predela se ilustra la heráldica de los Farnesio, familia de Pablo III. El paisaje se presenta más elaborado y variado; un puente sobre un río conduce a una ciudad. El Papa Pablo III, igualmente ataviado, expresando su bendición, se muestra en majestad sedente en el mismo trono papal con pies de león. Ante él, postrado de rodillas, está Morales que sustenta el libro de su música claramente legible en señal de ofrecimiento:

> Es de advertir que esta misma portada sirvió más tarde al editor Valerio Dorico para el Missarum *Liber Primus de Palestrina*, Roma, 1554 (reeditado en Roma, herederos L. Dorico, 1572). La portada de este libro es la misma del volumen de Morales; únicamente su figura fue substituida por la de Palestrina, y la del Papa Paulo III, por la de Julio III; el grabado musical, en cambio, restó el mismo del libro de Morales: se conservaron las mismas notas con la clave de fa para las cuatro voces sin el texto *Tu es vas electionis*.[317]

De tal manera, se repite esta organización de los elementos en el frontispicio de Palestrina, salvo alguna variación en la ornamentación.

316 KRUMMEL, Donald W. y SADIE, Stanley (eds.), 1990, p. 143.
317 ANGLÉS, Higinio. *Cristóbal de Morales*. Opera Omnia. Volumen III. Missarum liber secundus. Primera Parte. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954, p. 21.

El esquema compositivo se formula, de nuevo, con diferente concreción icónica, aunque no en el frontispicio,[318] en *Tempio Armonico della Beatissima Vergine N. S. fabricatoli per opera del R. P. Giouenale A. P. della Congreg. dell'Oratorio*, de 1599, en el que se muestra a María con el Niño sendos en una nube recibiendo la composición, no legible, de Giovenali Ancina. El lema debajo del dibujo reza la siguiente invocación mariana: *«Dignare me laudare te Virgo Sacrata: Da mihi virtutem contra hostes tuos»*.

En 1609 prosigue la continuidad del esquema compositivo, aunque con alguna variación en el grabado de la portada de la obra *Missa liber primus* [Fig. 48] (1609, Bolonia, MiBm, Q.120, fol. 3) de Francisco Soriano Romano para el papa Pablo V, editada por Giovanni Battista Robletti.

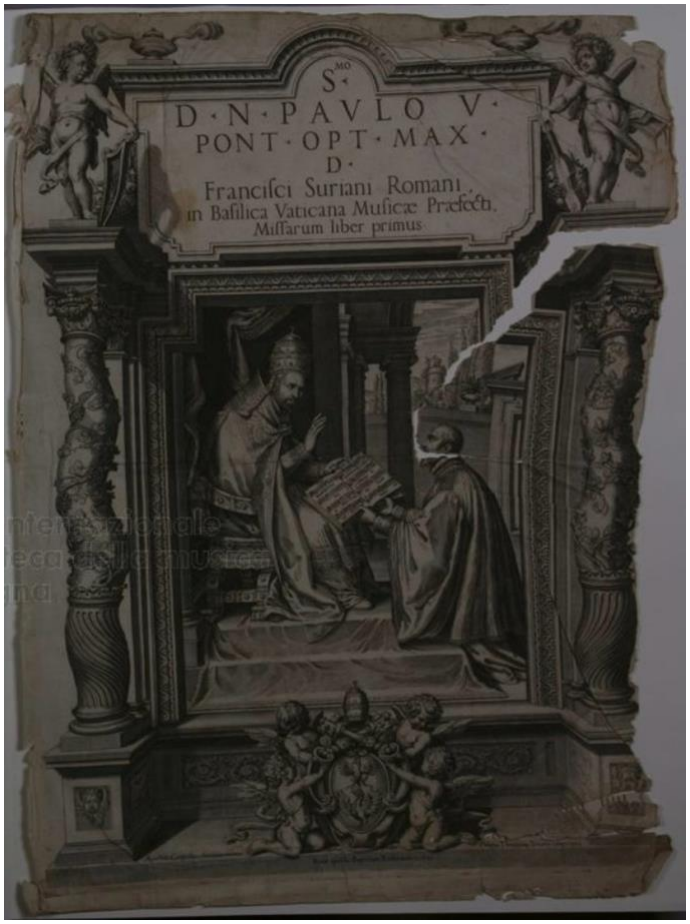


Figura 48. Francisco Soriano Romano, *Missa liber primus*, 1609. Bolonia, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, Q.120, fol. 3.

[318] El frontispicio de este volumen muestra a María con el Niño sobre una nube ante un templo renacentista. La misma estampa se puede apreciar en el grabado *Santa Maria de gli angeli* de Nicolas van Aeslt conservado en la Herzog August Bibliothek, Graph. A1: 2ª, fechado entre 1576-1625.

El programa visual formula una arquitectura fingida por la que se accede a la estancia papal a través de un engalanado marco entre dos columnas salomónicas, prácticamente idénticas a las del baldaquino de san Pedro del Vaticano, *«In basilica vaticana»*, donde el compositor en pleitesía entrega el volumen del canon del *Benedictus* al pontífice sedente en trono sobre pedestal de doble escalinata y, de nuevo, bendiciendo mientras agarra el libro. La partitura forma parte de la misa *Ad canones* intra-colección, su título es claramente perceptible en la imagen: *«Canon quatuor vocum»*. El paisaje de la ciudad, que otrora asomaba en un cuadro, ahora se integra en el recinto en la lejanía entre arquitecturas clásicas con columnas jónicas y edificios de orden romano a dos aguas. Sobre las columnas entorchadas dos *putti* músicos portan, a la izquierda un arpa, y a la derecha otro cordófono, o bien frotado o punteado. Sendos flanquean la información o título de la obra inscrito en un frontón, sobre su cimacio hay dos incensarios. El blasón de los Borghese coronado por las llaves y la tiara papal sustentado por cuatros querubines luce centralizado a la entrada del recinto ilusorio. El grabado inscribe el nombre de sus artífices: *«Augustus Ciampellius florentinus inventor. Philippus Thomassinus Trecensis Sculpsit»*.

Como afirma Laurence Wuidar sobre estas composiciones visuales, el canon trasciende a significar, por un lado, la autoridad del compositor docto hacedor de una de las técnicas más complejas y de profundo trasfondo sustancial, una *musica reservata*, y, por otra parte, el canon representa al compositor que entrega lealmente su mejor composición a la autoridad pontificia, en agradecimiento y homenaje.[319]

[319] WUIDAR, Laurence, 2008, p. 55.

Stèle de Djedkhonsouioufânkh [Fig. 49] (-1069/-664, Francia, ML N 3657; E 1315 ERR; Salt n°3844; 1315) es la formulación visual artística más antigua que constituye el tema de encuadre. En esta el personaje mandatario sedente en trono recibe al músico arrodillado ante él que le ofrece su arte.



Figura 49. *Stèle de Djedkhonsouioufânkh*, -1069/-664. Francia, Museo del Louvre, N 3657; E 1315 ERR; Salt n°3844; 1315.

No obstante, otro precedente a las obras impresas anteriormente expuestas pudiera encontrarse en *Scientia artis musice* [Fig. 50] (1274, Milán, BA, D75 inf., fol. 4v) con mismo esquema compositivo, aunque con la concreción icónica de otro personaje.

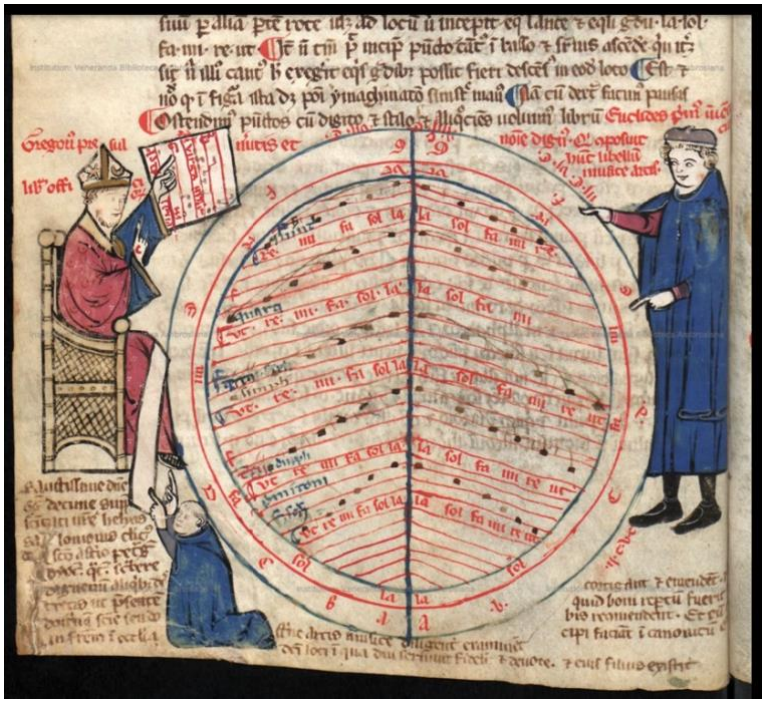


Figura 50. Hélie Salomon, *Scientia artis musice*, 1274. Milán, Biblioteca Pinacoteca Accademia Ambrosiana, D75 inf., fol. 4v.

La imagen muestra al Papa Gregorio I sedente en trono, reconocible por la inscripción en rúbrica sobre él, recibiendo de Salomon, el autor del tratado, arrodillado ante él y señalando su plegaria, el volumen de su obra musical en el que se inscribe notación neumática diastemática, y que el pontífice sustenta y señala. Al otro lado, se muestra a Euclides, al que se identifica por la inscripción sobre él con su nombre, sosteniendo ante los otros dos personajes la música escrita en *puncti* dentro del clípeo:

> *They have six pitches, accompanied by the appropriate sol-fa syllables (ut-la on the left, la-ut on the right). The only exception is the second stave from the top on the right, where the last two pitches and their syllables (re, ut) have been scraped away. Hélie draws attention to this omission (perhaps he erased the notes himself?), but he can offer no reason for their absence other than that they are no longer in use ('nulla ratione caret, sed usus abolevit'). Either Gerbert or the Milanese scribe who prepared a copy of the manuscript and its illustrations for him resupplied the deleted pitches and syllables. As described in the text of rubric 8, the pitches are first to be sung separately (separatim), as indicated by the short vertical lines (called tricte) that divide them, and then grouped (copulatim) by twos, threes, etc. These groupings are indicated by 'slurs', perhaps their first appearance in the history of music. The meaning of copulatim*

seems evident enough – legato – but the alternative mode of articulation, separatim (quasi pausatim) is not so obvious. What degree of separation is intended?[320]

A estos ejemplos mostrados de frontispicios con libros de coro se les suma algunos más definitorios del estilo *beeldmotetten* propio de Amberes que, bajo la formulación del sustrato emblemático, como hasta ahora lo visto, manifestarán en las obras donde se representen la imagen de la música. Jan Sadeler dedica algunas obras al *beeldmotet* como, por ejemplo: *David, die Harfe spielend* datada entre 1590-1608, *Maria mit dem Kinde und St. Anna auf dem Throne, musicirenden Engeln*, de 1584, *Canticum canticorum* de 1590; o un grabado sobre el rey David dedicado a María Ana de Baviera.[321]

Este último es un representativo ejemplo de *beeldmotet*, tal y como se ha señalado. En el grabado realizado por Joan Sadeler basado en la pintura de Peter Candid o Peter de Witte –ambos belgas–, dedicado a la futura esposa de Fernando II de Habsburgo futuro emperador del Sacro Imperio Romano, subyace el carácter multidisciplinar y hermético emblemático donde se establecen analogías significativas entre las figuras del rey David y santa Cecilia –formulados en la lámina, ambos en el tipo iconográfico de intérpretes–, y los protagonistas monarcas bávaros educados en el jesuitismo, Guillermo V de Baviera, el Piadoso, y su hija María Ana de Baviera, duquesa consorte de Estiria, de Carintia y de Carniola, mujer relegada por la Historiografía, piadosa y educada. Estos adquirirán metafóricamente las cualidades virtuosas de los representados proclamándose como ejemplos de vida ante una Europa agitada con un panorama político social en el que es necesario erradicar el protestantismo que se lanza contra la fe católica. La casa de Wittelsbach verá en los objetos artísticos espacios propicios para establecer discursos políticos con la finalidad de promover el pensamiento de la Contrarreforma haciendo uso de las tres armas de comunicación cultural más potentes: la imagen, la palabra y la música.

---

[320] «Hay seis alturas, acompañadas de las correspondientes sílabas del solfeo (*ut*-la a la izquierda, la-*ut* a la derecha). La única excepción se encuentra en el segundo pentagrama desde arriba, en el lado derecho, donde las dos últimas alturas y sus sílabas (re, *ut*) han sido raspadas. Hélie señala esta omisión (¿quizás fue él mismo quien borró las notas?), pero no puede ofrecer otra razón para su ausencia más que su desuso ('nulla ratione caret, sed usus abolevit'). Tanto Gerbert como el copista milanés que preparó una copia del manuscrito con sus ilustraciones para él, repusieron las alturas y sílabas eliminadas. Tal como se describe en el texto de la rúbrica 8, las alturas deben cantarse primero por separado (*separatim*), como lo indican las pequeñas líneas verticales (llamadas *tricte*) que las dividen, y luego agrupadas (*copulatim*) de a dos, tres, etc. Estas agrupaciones se indican mediante 'ligaduras' (*slurs*), quizás su primera aparición en la historia de la música. El significado de *copulatim* parece bastante evidente –*legato*–, pero el modo alternativo de articulación, *separatim* (*quasi pausatim*), no resulta tan claro. ¿Qué grado de separación se pretende?». Trad. de la autora. DYER, John, 2019, pp. 10-11.

[321] La investigación de este grabado fue presentada y publicada como parte del proceso de investigación de esta tesis doctoral en: SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel. «El emblema musical del rey David dedicado a María Ana de Baviera», *Potestas*, Nº. 23, 2023b, pp. 97-125. DOI: https://doi.org/10.6035/potestas.6874

En el registro intermedio del programa pictórico-musical dos ángeles portan la notación mensural del motete de Orlando di Lasso, compositor nacido en Bélgica, *Kapellmeister* al servicio del monarca y de su padre Alberto V el Magnánimo, escrita en dos folios apaisados. El personaje alado de la izquierda sujeta el *cantus* y el *altus*; el *putto* de la derecha el tenor y el *bassus*. La obra musical representada en la lámina fue publicada en 1604 en el *Magnum opus musicum* una vez fallecido Orlando de Lasso. La notación del *beeldmotet* inscrito en el grabado de Sadeler contiene una diferencia notacional con respecto el impreso: la voz del tenor en la cadencia final del canto escribe las notas breves fa y do, sin embargo, en el *Magnum* sólo se anota el do en máxima. La distribución de las voces se distancia de la convencionalidad en la que se escribían si estas hubiesen sido copiadas de un libro impreso directamente, pues, efectivamente, el libro musical contenedor de esta obra, como se ha dicho, no se había publicado todavía.

2.6.1.5. Los cánones emblemáticos en torno a la Roma postridentina

Los programas visuales característicos por la iconicidad de la música comenzaron a resurgir en la literatura impresa en torno al arte del sonido desde las primeras décadas de siglo XVI. Estos tuvieron continuidad estilística hasta quedar codificados en el siglo XVII en el círculo compositivo de la Roma postridentina bajo la técnica del canon que ya venía empleándose. Conocidos con el nombre de cánones enigmáticos, mucho tenían que ver, por un lado, con las manifestaciones de la música del *Ars subtilior*, como, por otra parte, con la Emblemática debido tanto a su constitución formal como a su carácter prodigiosamente encriptado, pudiéndose formular tanto en frontispicios como en el interior de los libros, e incluso siendo representados en láminas sueltas entregadas como regalos:

> *L'âme de l'emblème est un motto, une formule, une clé de lecture cryptée car elliptique ou paradoxale. La devise est également un élément constitutif des canons énigmes, depuis les premières définitions du genre à la fin du XV^e siècle (cf. supra, note 1). Le motto obscur exprime la volonté du compositeur de manière voilée. Le XVII^e siècle en renouvelle la forme et l'utilisation. D'une part, certaines devises déclarent l'appartenance du canon au monde hermétique et se créent des traditions d'association de certains motti aux énigmes musicales.*[322]

[322] «El alma del emblema es un *motto*, una fórmula, una clave de lectura encriptada por ser elíptica o paradójica. La *devise* (divisa) es también un elemento constitutivo de los cánones enigmáticos, desde las primeras definiciones del género a finales del siglo XV (véase supra, nota 1). El *motto* oscuro expresa la voluntad del

Durante el siglo XVII se crea una cultura alrededor del enigma musical en lo que se podría denominar «canon emblemático» perteneciente al saber reservado, debido a una técnica laboriosa y compleja, una erudición a la que no todos podían tener acceso, constituidos con motes con un significado profundo e incluso revelador. La Roma postridentina va a ser la patria del canon el cual se asienta en la *prima pratica* contra la música considerada indecorosa de la *seconda pratica*. Esta será la ciudad donde acudirán los compositores que dominen el estricto contrapunto con el que honran a Dios a través de la pureza de la complejidad de una ciencia práctica y *reservata*: *«Ceux qui maîtrisent les canons sont les gardiens de la loi musicale»*.[323]

Como señala Wuidar, Romano Micheli, Pier Francesco Valentini Romano y Lodovico Zacconi son la cumbre de un arte musical desarrollado a finales del siglo XVI. Este se distingue por la combinación de la partitura del canon enigmático, la imagen y un texto explicativo; al fin de cuentas, un enigma oculto, hermético, como señala la autora, de dimensión jeroglífica y con un poder sagrado, reflejo de una ideología.[324]

Romano Micheli será uno de los grandes exponentes de enigmas musicales caracterizando a la escuela de Roma, difundiendo su obra y su saber por Europa a través de cartas y hojas sueltas con cánones a resolver. Estos tuvieron una buena acogida entre músicos eruditos que supieron apreciar el resurgimiento de las técnicas del *soggetto cavato* o *sopra le vocalis,* empleadas por autores anteriores como Josquin en *Vive le Roy*, Jacquet de Berchem, Willaert en motetes para el duque de Milán, o Cipriano de Rore con la *Missa vivat felix Hercules* para Ercole II d'Este, etc.[325]

2.6.1.5.1. *Sacrarum varii styli cantionum* de Fernando de las Infantas

La obra *Dialogus Annuntiationis B.M. Virginis* de Romano Micheli [Fig. 51][326] (1625, Roma, Biblioteca del Conservatorio Santa Cecilia, G. CS. 2. C. 11) fue publicada en 1625 bajo el papado de Urbano VIII. Con probabilidad fue presentada ante la capilla musical

compositor de manera velada. El siglo XVII renueva su forma y su uso. Por una parte, ciertas divisas declaran la pertenencia del canon al mundo hermético y crean tradiciones de asociación de determinados *motti* con los enigmas musicales». Trad. de la autora. WUIDAR, Laurence, 2008, p. 33.

[323] «Quienes dominan los cánones son los guardianes de la ley musical». Trad. de la autora. WUIDAR, Laurence, 2008, p. 17.

[324] WUIDAR, Laurence, 2008, p. 14.

[325] WUIDAR, Laurence, 2008, pp. 35-38.

[326] Imagen extraída de: WUIDAR, Laurence, 2008, p. 152.

pontifica cuando Micheli fue aceptado a ser recibido en 1625.[327] Se trata de un programa pictórico-musical donde la notación se vuelve icónica y formula un canon de veinte voces compuesto bajo *obligbi*, mostrando el virtuosismo contrapuntístico del compositor. La obra de Micheli fue inspirada por un canon en forma de cruz compuesto por Nanino y presentado a Micheli en Bolonia por el maestro de capilla de San Petronino, Gironimo Giacobbo.[328]



Figura 51. Romano Micheli, *Dialogus Annuntiationis B.M. Virginis*, 1625. Roma, Biblioteca del Conservatorio Santa Cecilia, G. CS. 2. C. 11.

[327] FRANCHI, Saverio, 2006, p. 512.

[328] Toda esta información puede verse en el estudio detallado sobre *Dialogus Annuntiationis B.M.Virginis*: WUIDAR, Laurence, 2008, pp. 149-157. Otro estudio de dicho canon en: SMITHER, Howard. «Romano Micheli's 'Dialogus Annuntiationis' (1625): a Twelty-voice Canon with Thrty 'Obblighi'», *Analecta musicologica*, 1968, pp. 34-91.

El programa visual representa el tipo iconográfico narrativo de la Anunciación fundamentado en el evangelio de san Lucas (Lc 1, 26-38) con el convencional esquema compositivo que sitúa a María y al ángel cada uno a sendos lados bajo la mirada del tipo conceptual de Dios en majestad bendiciendo, con la presencia centralizada de la paloma o Espíritu Santo, pero con la concreción icónica del profeta Isaías en la predela del programa visual quien anuncia la profecía: «Por tanto, el Señor mismo os dará una señal: He aquí que la virgen concebirá y dará a luz un hijo, y llamará su nombre Emanuel» (Is 7,14). Cada personaje porta grafía icónica notacional: María canta a la cuarta superior, Gabriel a la cuarta superior, e Isaías a la quinta inferior; los tres sostienen sus cantos en forma de filacteria. Mientras que Dios Padre interpreta al unísono y el Espíritu Santo a la cuarta superior, sendos cánones se inscriben intra-clípeo de carácter icónico-notacional.

La singularidad formal de presentar un programa icónico musical en el que la partitura se traslade a los dominios de la imagen gráfica en forma circular, e introduciendo en el interior de la partitura curvada al Espíritu Santo en forma de paloma, había sido anteriormente presentada en Italia por el español Fernando de las Infantas quien publicó dos colecciones en partes dedicadas a su mentor Felipe II. La primera, editada en Venecia en la imprenta de Angelo Gardano, *Sacrarum varii styli cantionum, tituli Spiritus Sancti. Liber primus cum quatuor vocibus* [Fig. 52] (1578, España, BNE, M/1163(2), frontispicio), contiene treinta y siete motetes a cuatro dedicados a dicho monarca. El segundo libro, *Sacrarum varii styli cantionum, tituli Spiritus Sancti. Liber II cum quinque vocibus,* editado en el mismo año por Girolamo Scotto, incluye motetes a seis. Ambos ilustran la misma portada, al igual que el *Liber III* de *Sacrarum.*

En el programa visual se muestra en el registro superior la inscripción a modo de lema emblemático: *«Non liber a musis, non hic ab Apolline, non a flore, sed a Sancto Flamine nomen habet».* Dos ángeles tenantes portan sendas heráldicas de la casa de los Austrias de las que cuelga el toisón de oro; bajo los pedestales de las dos figuras aladas, en la predela donde se inscribe el nombre del autor y el título de la obra, se muestran el escudo nobiliario del compositor. En el centro un ángel infante porta el canon en forma oblonga en el que se escribe incisos del himno de Pentecostés *«Veni creator spiritus, Mentse tuorum Vista, Imple superna gratia quae tu creasti pectora pectora».* Se trata de un canon a dos voces para *superius,* tal y como indica la clave de do en primera.



Figura 52. Fernando de las Infantas, *Sacrarum varii styli cantionum*, 1578. España, Biblioteca Nacional de España, M/1163(2), frontispicio.

Este autor, perteneciente a la nobleza cordobesa, vivió en Nápoles y Roma. En esta última ciudad desarrolla una gran actividad profesional enviado por Felipe II desde 1572 hasta 1597,[329] llegando a coincidir con Tomás Luis de Victoria y con Soto de Langa.[330] Al parecer, según relata Mitjana, el autor tuvo como principal deseo «hacer imprimir en las famosas tipografías venecianas sus diversas composiciones musicales».[331] Sin embargo, al

[329] STEVENSON, Robert. *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*. Berkerley/Los Angeles: University of Carolina Press, 1961, p. 316.
[330] MITJANA, Rafael. *Don Fernando de las Infantas. Teólogo y músico*. Madrid: Centro de Estudios Históricos (Suc. De Hernando), 1918, p. 19. (BNE M/4983).
[331] MITJANA, Rafael, 1918, p.19.

final de su vida es acusado de heterodoxo; marchará a Frascati, cerca de Roma, y acabará dedicado a un hospital de pobres y una la iglesia local.[332]

Desde Italia da un importante testimonio del trabajo encomendado en 1577 a Palestrina y a Zolio para la reforma tridentina del canto litúrgico por el papa Gregorio XIII, a través del memorial fechado en 1577, escrito a Felipe II. El memorial introduce sus primeras líneas dedicas a la situación de la imprenta medicea, y a continuación, dice lo siguiente:

> No a faltado algund malo espiritu que con esta ocasión a tratado que seria bien ansimismo ynprimir de nuevo Todo El canto gregoriano, En lo qual se yncluye todos los libros de canto llano de la yglesia, y en lo que toca a la canturia mudar muchas cosas que al parecer de algunos no están según El arte de la musica, a lo qual a mi no me pare[ce]. finalmente sin entenderse lo an mandado poner en esecucion y se a cometido a un juan de palestrina y a otro, ambos que sirven de compositores de la capilla del papa, los quales an començado a formar libros de nuevo. y aunque dicen que solamente mudaran algunas cosas que al pareçer no obserbban el tono, otras el açento y muchedumbre de ligados, que ocurren por evitar prolixidad, ello es de manera que dan con todo lo hecho en el suelo y quedara muy diferente de como estaba.[333]

Infantas se sumó al gusto musical romano imperante de la polifonía vocal en la técnica del contrapunto para la creación de cánones y cánones enigmáticos. *Plura modulationum genera quae vulgo contrapuncta appellantur super excelso Gregoriano cantu,* editado en 1579, fue un manual de contrapunto publicado en Venecia por Girolamo Scotto. La obra, que consta de una gran cantidad de ejercicios, ciento uno, para dos y hasta ocho voces bajo arranque gregoriano del Salmo 116,1, llegó a rivalizar con *Cento cinquantaselte contrapunti sopra del canto fermo intitolato la Base di Costanzo Fesla* de Maria Nanino, publicada en Mantua en 1602. Al respecto de la obra de las Infantas, Mitjana dice:

> Constituyen un verdadero monumento, testimonio fehaciente e incontrovertible de la extraordinaria, influencia que sus alardes técnicos ejercieron en el desarrollo progresivo

[332] MITJANA, Rafael, 1918, p. 27.
[333] MITJANA 46. Citado en: CARRERAS, Juan José. «Música y diplomacia: La reforma post-tridentina del canto litúrgico y la Corona Española», *Italica: Cuadernos de trabajos de la escuela española de historia y arqueología en Roma*, Nº. 17, 1984, pp. 219-230, p. 226.

> del arte de la polifonía vocal, quizá la única forma artística musical que ha alcanzado su mayor grado de perfectibilidad.[334]

Infantas añadió tres cánones extras en el apéndice, dos de estos reimpresos en el *Compendium musicae* de Adam Gumpeltzhaimer, publicado en 1591, y un último, un canon enigmático por movimiento contrario cuya *resolutio* se debe a la interpretación de sendos vocalistas uno frente a otro de manera que la partitura queda entre ambos pudiendo los dos visualizar el canto, y que interesó a Pedro Cerone quien lo incluyó resolviendo el enigma en su obra *El melopeo y maestro* publicada en 1613.[335] La portada de *Plura modulationum* de Infantas ofrece el mismo programa visual que los *«Sacrarum varii…»*, a excepción del título de la obra. La formulación de esta es característica de la tradición cultural de la Roma postridentina que acuciaba un gusto por la iconicidad musical emparentada con la técnica compleja del artificio canónico. La reiteración de esta portada responde a la devoción que el autor profesaba al Espíritu Santo como fuente artífice de su maestría, tal y como declara en su *Tractatus de Praestinatione*, impreso en Milán en 1601, obra prohibida por Clemente VIII. Infantas llegó a profesarse en 1584.[336] En su proemio dice lo siguiente: *«Quippe dictante Spiritu Sancto diuinus Iacobus apostolus: Si quis vestrum indiget sapientia: postulet (inquit), a Peo, qui dat ab ómnibus affluenter, et non improperat: (et non improperat) et dabitur ei».*[337]

La propia inscripción que acompaña a la mayoría de sus obras a modo de lema: *«Non liber a musis, non hic ab Apolline…»* («Este libro no toma su nombre de las musas, ni de Apolo, ni de una flor, sino del Espíritu Santo»), aboga una crítica hacia el paganismo y la invocación compositiva que algunos artistas imploran a los dioses paganos, en virtud de la supremacía del don divino.

La conexión entre Cerone e Infantas parece evidente desde el punto de vista de que el primero tuvo conocimiento de la obra del compositor cordobés y la tomó como referencia, tal y como apuntaba Mitjana en su estudio sobre el compositor. Ambos presentan en sus obras cánones emblemáticos influidos por la tradición romana imperante. Cerone en relación con el cordobés dice lo siguiente:

---

334 MITJANA, Rafael, 1918, proemio VI.
335 STEVENSON, Robert, 1961, p. 317.
336 MITJANA, Rafael, 1918, p. 21.
337 «Pues, guiado por el Espíritu Santo, el divino apóstol Santiago dice: Si alguno de vosotros necesita sabiduría, pídala –dice él– a Dios, que da a todos abundantemente y sin reproche, y se le dará». Trad. de la autora. INFANTAS, Fernando de las. *Tractatus de praedestinatione secundum Scripturam sacram et veram evangelicam lucem*. Paris [s.n], 1601, Proemio, s.f. La obra consultada en: (1601, Francia, BnF ark:/12148/).

> Vea los ciento Contrapuntos de DON FERNANDO DE LAS INFANTAS, Cordones, adonde hallara y vera cosas escondidas a muchos Cantores, dignas de ser manifiestas a todos los Contrapuntantes» (I, XXIII,89).[338] No dexo de advertir, que Don Fernando de las Infantas de Cordova, entre los Contrapuntos suyos, tiene puesto un Duo, sin declaración, y sin otra particular regla desta (II, XXII,1082).[339]

2.6.1.5.2. *Sancta Maria Mater Dei* de Pedro Cerone

Aquellos compositores españoles o relacionados con España en su movilidad artística que estuvieron emparentados con la Italia postridentina son los que manifestarán o importarán a la Península Ibérica la tendencia icónica-musical del canon emblemático. Es el caso de Pedro Cerone que oriundo de Italia introducirá directamente esta peculiar manifestación de la visualidad de la música en España en su tratado musical ampliamente difundido.[340]

En 1613 se publicaba en Nápoles el tratado musical *El melopeo y maestro* escrito por el italiano R. D. Pedro Cerone de Bérgamo, músico en la real capilla de Nápoles, impreso por Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci. El extenso volumen, dedicado a Felipe III «rey de las españas», se convirtió en pieza clave de la música teórica y práctica del siglo XVII que obtuvo un gran éxito. En él se enseña la teoría y práctica del arte del sonido teniendo en cuenta el ámbito musical italiano y el español. Cerone vivió en España entre 1592 y 1603 trabajando para las capillas de Felipe II y Felipe III. Cuando regresa a Italia es cantor de la capilla Real de Nápoles y publica, en 1613, *El melopeo y maestro*.[341] La última parte del extenso volumen es el capítulo que cierra el libro XXII «en el cual se ponen unos enigmas musicales para sutillizar el ingenio de los estudiosos», según afirma el tratadista en la intitulación. Este capítulo es contenedor de un gran número de emblemas musicales habitualmente llamados, como se ha señalado anteriormente, enigmas musicales; según explica el autor «se suelen componer a imitación de los ENIGMAS gramaticales» (XXII,1073). Los emblemas musicales de Cerone son un sistema de representación para la música basado en la función

---

338 CERONE, Pedro. *El melopeo y maestro*, 1613, p. 89.

339 CERONE, Pedro. *El melopeo y maestro*, 1613, p. 1182. Cerone aporta la *resolutio* (CERONE, Pedro, 1613, p. 1183), Mitjana lo trascribe a notación moderna (MITJANA, Rafael, 1918, p. 90).

340 «Los enigmas musicales contarían también, de ese modo, con ejemplos hispánicos, al menos desde Bartolomé Ramos de Pareja, extendiéndose más tarde a casos tan destacados como los de Pedro Cerone o Juan de Vado». EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, 2017, p. 175.

341 Sobre Cerone y *El melopeo y maestro* véase la edición crítica presentada por Antonio Ezquerro Esteban citada en capítulos anteriores.

retórica de la imagen, donde, en ocasiones, la iconicidad de la partitura ayudaba en la retención mnemotécnica en la que se basaba el aprendizaje. Junto a la teoría expuesta en el libro de Cerone, los enigmas musicales contribuyeron a la educación musical desde una didáctica basada en el fenómeno cultural de la Emblemática y su poder de persuasión siendo empleados como recursos de aprendizaje en cualquier ámbito o lugar.

Durante el periodo colonial, la Iglesia en su papel evangelizador y con el apoyo de la monarquía fundó lugares de culto en puntos estratégicos urbanos, especialmente de México. La música sería parte de la pericia adoctrinadora cristiana. En este sentido, los núcleos de congregación de la fe católica como fueron conventos, parroquias o catedrales serían los receptores y, por tanto, difusores del repertorio musical de Europa importado al Nuevo Mundo. En el siglo XVII las principales catedrales novohispanas eran México, Puebla y Oxaca.[342] En este camino evangelizador la polifonía de renombrados músicos españoles se extendía entre estas instituciones. Los más destacados fueron Tomás Luis de Victoria, capellán personal de la Emperatriz María de Austria, Cristóbal de Morares,[343] Francisco Guerrero o Alonso Lobo de Borja[344] con su *Liber primus missarum*.[345] De esta manera, dentro del comercio establecido entre el virreinato y la Península los libros de música para el empleo litúrgico viajaban como mercancía, una parte más del floreciente negocio. De este modo, con este intercambio penetró también la cultura emblemática que obtuvo una exitosa recepción

[342] ROBLES, José Antonio. «Los libros de Euterpe en la Nueva España», *Historias*, Nº. 31, 1994, pp. 161-172, p. 164.

[343] «Es conocido el caso de Cristóbal de Morales, que habiendo sido impresas en Roma en 1544 figuraban ya en un inventario de la catedral de Cuzco realizado nueve años más tarde». VERA AGUILERA, Alejandro. «Música en Hispanoamérica durante el siglo XVII», en TORRENTE, Álvaro (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVII*. Volumen 3. Madrid: Fondo de Cultura Económica en España, 2016, pp. 619-704, p. 627.

[344] «Fue relativamente rápida la difusión de la obra cumbre de Alonso Lobo en la red de instituciones eclesiales peninsulares. La catedral sevillana era sufragánea de las del Nuevo Mundo, centro de acopio de materiales litúrgicos y otros bienes». MALDONADO ABARCA, José Rafael. «La difusión de la obra de Alonso Lobo en los reinos de Castilla y las Indias», en MORENO DÍAZ, José Manuel y LEDESMA GÁMEZ (coords.). *De su vocal magisterio. Estudios sobre el polifonista ursaonés Alonso Lobo*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2019, pp. 293-315, p. 300.

[345] «Aunque se tiene constancia de la actividad de Lobo como compositor de música en latín y castellano, el único libro de música que llegó a imprimir fue el *Liber Primus Missarum* (L2588), publicado en 1602 en la Tipografía Regia de Madrid, un establecimiento fundado a finales del siglo XVI que permitió la publicación de varios libros impresos de música, tanto en formato de libro de facistol (como en el caso de Lobo) como en libretes de partes independientes». MARÍN LÓPEZ, Javier. «'Era justo començar por la de Jaén'»: la recepción del *Liber Primus Missarum* (1602) de Alonso Lobo en la Catedral de Jaén», *Elucidario*, Nº. 5, 2008, pp. 97-136, p. 98. El *Liber primus missarum* de Alonso de Borja presenta un singular frontispicio siguiendo la tendencia artística retratística de moda característica en el siglo XVII para los compositores que suelen mostrarse con un fragmento de su obra como atributo legible y fácilmente identificable, al estilo conceptual del *beeldmotet*. La portada presenta una visualidad interdisciplinar donde se fusiona la palabra, la imagen gráfica y la notación musical que predomina bastante en todo el conjunto. Documentamos en la catedral de Valencia el pago por un volumen de música de Alfonso de Lobo el cual debió de ser el *Liber primus missarum* pues esta fue su única obra impresa: *«[…]Alonso Lobo mestre de la capella de la seu de Toledo […] un llibre de cant d'orgue per a la present esglesia»* (1604 -1605, Valencia, ACV, Leg. 1391, fol. 31v).

en la Nueva España, con una buena aportación a las imágenes efímeras de las festividades regias o ceremoniales de las entradas virreinales novohispanas en afán de propaganda imperial.

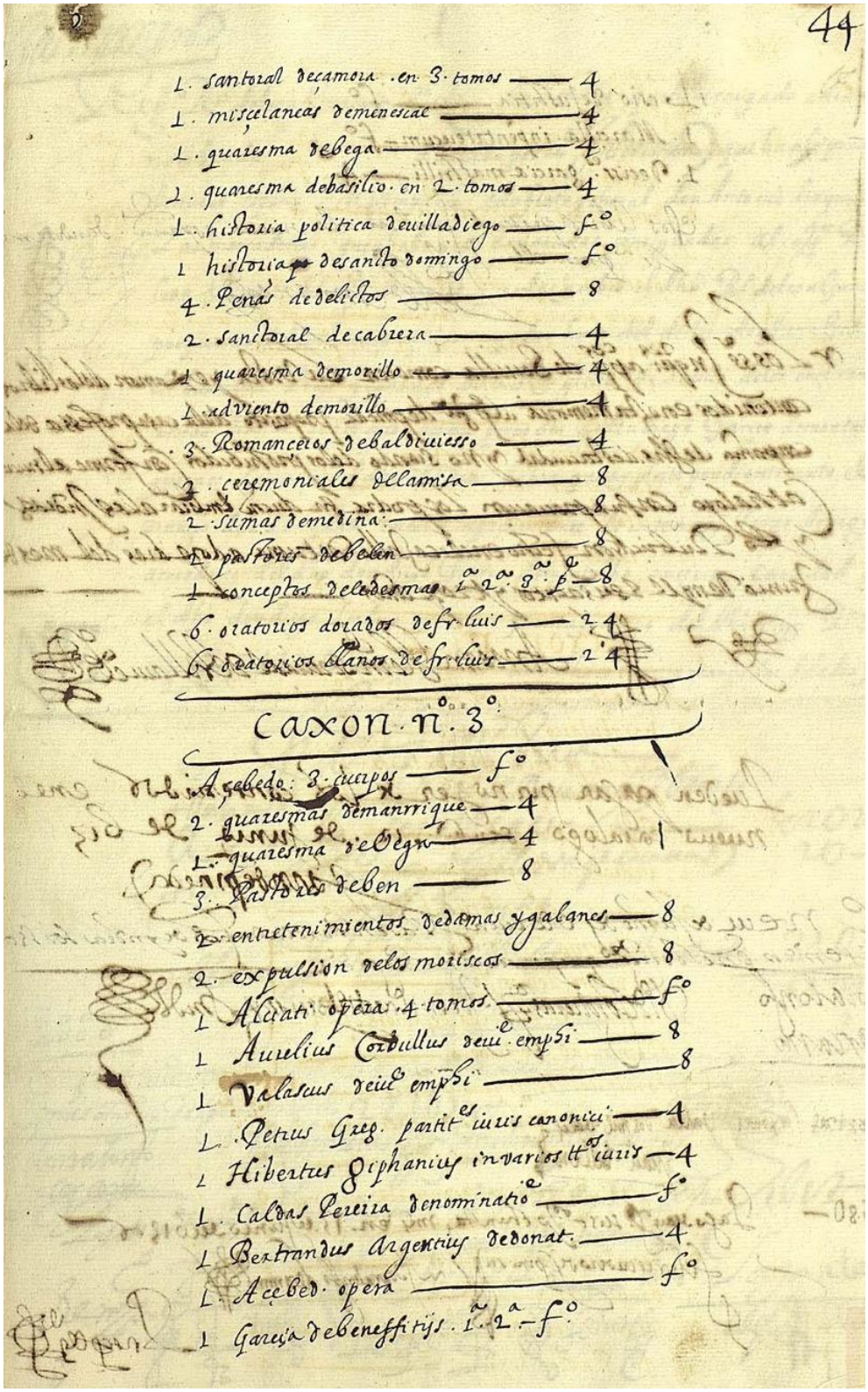
La presencia de libros de emblemas en el ámbito novohispano, como el de Andrea Alciato publicado en 1531 en Augsburgo, se documenta tempranamente en 1577.[346] Prueba de ello son los dos documentos inéditos a continuación aportados. Por un lado, el registro de mercancías del *navío de Nuestra Señora de Guadalupe* [Fig. 53].[347] Este barco viajaba desde Sevilla hacia América en el que se enviaron, en el cajón N.º 3, diferentes libros como: *La expulsión de los moriscos*; *El honesto entretenimiento de damas y galanes* de Straparola traducido en 1578 por Francisco Truchado, un libro del humanista Obertus Giphanius.; *Pastores de Belén* de Lope de Vega, recién publicado, o el libro de emblemas de Andrea Alciato, denominándolo *«Alciati opera 4 tomos»*, a saber, *Opera Omnia in quator tomos*, Basilea, impreso por Thomam Guarinum en 1582, lo que demuestra que en 1613, año de salida a la mar del navío, todavía se continuaban enviando los volúmenes de milanés a la Nueva España.

Por otra parte, el otro documento aportado reproduce el albarán de otro navío español de 1611, la *Flota de Juan de la Cueva* [Fig. 54].[348] Este documenta en sus exportaciones a la Nueva España una gran cantidad de volúmenes, entre ellos: «Emblemas de don Sebastián de Covarrubias», estos son: *Emblemas morales* de don Sebastián de Covarrubias; así como «Emblemas de don Juan Covarrubias», es decir, *Emblemas morales* de don Juan de Horozco y Covarrubias.

[346] RODRÍGUEZ DOMÍNGUEZ, Guadalupe. «Impresos jesuitas mexicanos y limeños de los siglos XVI y XVII», *Memorias. Revista digital de historia y arqueología desde el Caribe colombiano*, Nº. 20, 2024, pp. 9-35. ISSN 1794-8886

[347] Archivo General de Indias, Registro comercial de libros, Contratación 1160, Nº. 12.

[348] Archivo General de Indias, Registro comercial de libros, Contratación 1160, Nº. 12.



1. santoral decamora .en 3. tomos ——— 4
1. miscelaneas demenesrac ——— 4
1. quaresma debega ——— 4
1. quaresma debasilio. en 2. tomos ——— 4
1. historia politica deuilladiego ——— f°
1 historia ~~p~~ desanto domingo ——— f°
4. Penás dedelictos ——— 8
2. santoral decabeza ——— 4
1 quaresma demorillo ——— 4
1. aduiento demorillo ——— 4
3. Romanceros debaldiuiesso ——— 4
2. ceremoniales dlamisa ——— 8
2. Sumas demedina ——— 8
2. pastores debelen ——— 8
1 conceptos delebesmas 1ª 2ª 3ª p 8
6. oratorios dorados desfr luis ——— 2 4
6 oratorios llanos de fr luis ——— 2 4

CAXON. N°. 3°

1 Acebedo: 3. cuerpos ——— f°
2. quaresmas demanrrique ——— 4
1 quaresma deOrgn ——— 4
3. Pastores deben ——— 8
2. entretenimientos dedamas y galanes ——— 8
2. expulsion delos moriscos ——— 8
1 Aliati opera. 4 tomos. ——— f°
1 Aurelius Cotbullus deiu. empsi ——— 8
1 Valasus deiu. empsi ——— 8
1 Petrus Greg. partit. iuris canonici ——— 4
1 Hibertus Orphanius in varios tt. iuris ——— 4
1 Caldas Pereira denominatio ——— f°
1 Bertrandus Argentius dedonat ——— 4
1 Acebed. opera ——— f°
1 Garcia debeneffitijs. 1. 2ª. ——— f°

Figura 53. Albarán del *Navío de Nuestra Señora de Guadalupe*, 1613. Archivo General de Indias, Registro comercial de libros, Contratación 1160, N.º 12.

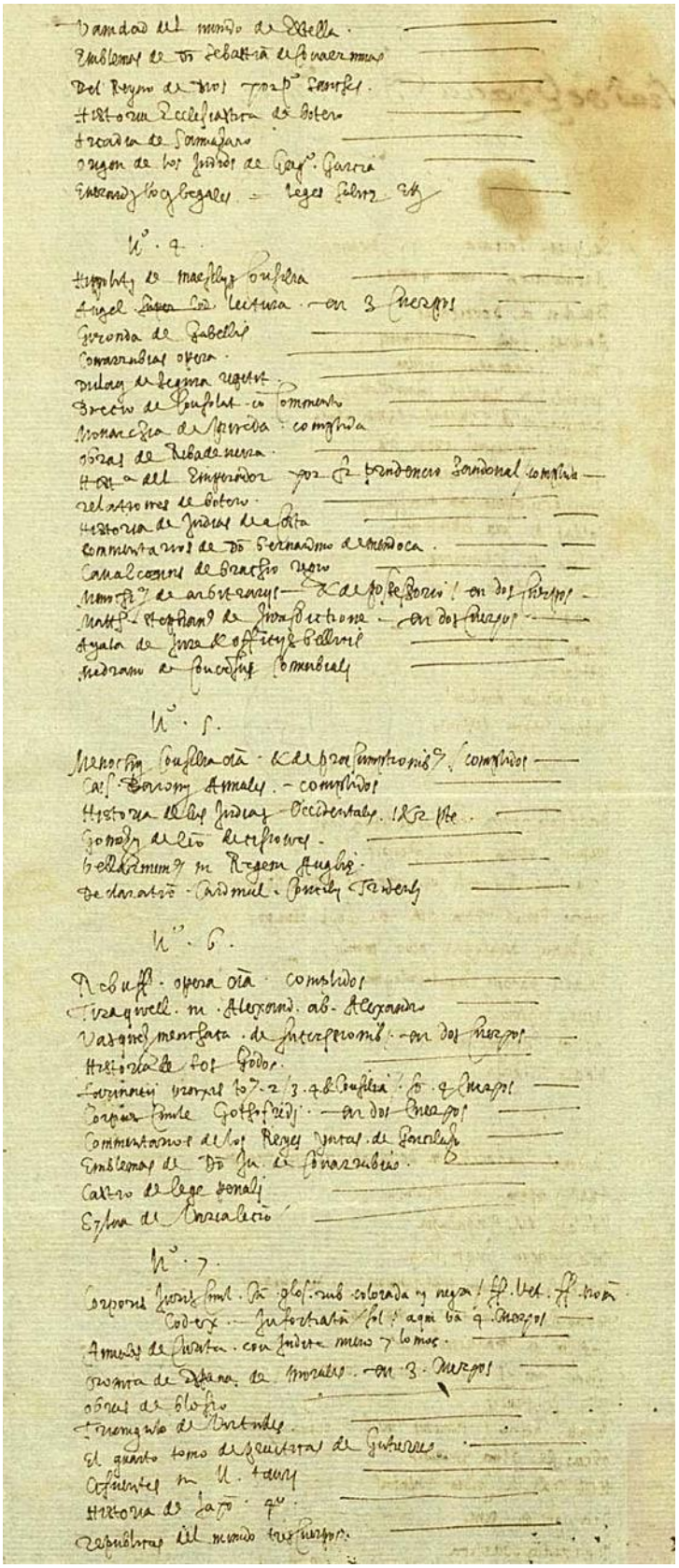


Figura 54. Albarán de la *Flota de Juan de la Cueva,* 1611. Archivo General de Indias, Registro comercial de libros, Contratación 1160, N.º 12.

Si llegaron o no estos navíos a su destino con toda la documentación tripulante en ellos podemos suponer que, con probabilidad, sí lo hicieron. No obstante, peor suerte tuvo toda la tirada de los volúmenes de *El melopeo y maestro* que se hundieron en el galeón que los trasportaba a España y que ocasionó que Giambattista Martini buscase el volumen de manera incansable desde 1736 para su exquisita colección de tratados musicales hasta hacerse con una muestra en 1752,[349] hoy preservada y difundida en el Museo Internazionale e Biblioteca della Musica de Bolonia.[350]

Es relevante observar que de todos los enigmas musicales emblemáticos que se muestran en el tratado de Cerone, solo uno represente levemente un esquema compositivo basado en la forma del círculo, el *Enigma del Chaos*, a pesar de la continuidad que tenía dicha formulación en la visualidad de la música icónica durante la Edad Moderna, sobre todo en la Italia postridentina donde se había generado una cultural visual alrededor del canon circular. De hecho, los programas icónico-musicales representaban distintos contenidos primarios, como se ha mostrado en algunos ejemplos de esta tesis, esto es, en forma de cruz, redonda, oblonga, simulando una *imitatio* en la que la partitura participa en la configuración de la imagen gráfica, e incluso asemejando la forma del cuadrado o del rectángulo, como el emblema musical que a continuación será tratado.

El volumen de Cerone honra a la Virgen y al Niño presentando en sus folios iniciales un emblema musical mariano en forma rectangular [Fig. 55] (1613, EE. UU., LOC 2021666852, p. 8).

[349] BIANCONI, Lorenzo y ISOTTA, Paolo (eds.), 2017, p. 26.
[350] Ubicación: C.128, sala 2.



Figura 55. Pedro Cerone, *El melopeo y maestro*, *Sancta Maria Mater Dei*, 1613. EE. UU., Library of Congress, 2021666852, p. 8.

En la xilografía se muestra el tipo iconográfico conceptual de la Virgen adorante rodeada de sendos ángeles. El lema del emblema inscrito debajo de la imagen se corresponde con el de *«Santa Maria, Mater Dei»*. De tal modo, el epigrama se expresa en el texto del Ave María que entona el canto: *«Ave Maria, gratia plena. Dominus tecum»*. A su vez, hay escritos tres

sub-lemas, uno en latín situado sobre la xilografía: *«Christe Redemptor AVE, SALVE mi dulcis amator / Vera quies animae, vita salusque mea»*, es un texto de Paolo da Rovado que se encuentra en un soneto de alabanza en los folios iniciales de la obra *Delitie dell'anima contemplativa innamorata di Giesu, e di Maria sempre Vergine*, libro impreso en Nápoles, en 1590, por Horatio Salvani.

El segundo sub-lema debajo de la estampa de la Virgen dice lo siguiente: *«SALVE sidereum Virgo decus addita caelo / Quaeque electa micas Solis ad instar, AVE».* Está escrito por el jesuita François Coster en su *Libellus sodalitatis: hoc est, christianarum institutionum libri quinque, in gratiam sodalitatis B. Virginis Mariae*, dentro del texto *Sodalitatis Treverensis ad Virginem Deiparam Apostrophe*, obra impresa en Amberes, *ex oficina plantiniana*, por Ioannem Moretum, en 1597.

El tercer sub-lema está escrito en italiano en el registro inferior de la lámina. Se trata de un elogio espiritual musicado del napolitano Vespasiano Roccia, publicado por Giovanni Giovenale Ancina en la colección colectiva, anteriormente reseñada por su frontispicio, titulada *Tempio Armonico della Beatissima Vergine della Congregazione dell'Oratorio* de 1599. Estos versos en concreto están dedicados al *Santo Rosario di Giesu Maria* en Nápoles: *«Del Medesimo [Vespasiano Roccia]. Al Santo Rosario di Giesu Maria in Napoli».*

Hor' eccoti il mio core,
GIESU mia sola spem' e dolce amore:
Tu prendilo pur sempre,
Goda ò si strugga in dolorose tempre.
O Vergine Reina,
O bianco giglio, e rosa senza spina,
Con tua più pura mano
Porgigl' el tù, ch'io m'affatico in vano.
Fà sì, ch'impresso stia
Sempre GIESU co 'l nome di MARIA,
Nel centro del cor mio,
Sin ch'esca l'alma, & si riposi in DIO (II,19).[351]

Se anotan seis tesituras que, al desplegarse en forma de canon, forman un total de veinte voces que entonan el *«Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum»*. Las indicaciones que se

[351] ANCINA, Giovanni Giovenale. *Tempio Armonico della Beatissima Vergine della Congreg. dell'Oratorio*, Roma: Nicolò Mutij, 1599, p. 19. Consultado en: (MiBm R.275).

dan, inscritas en el registro superior de la lámina, son modulaciones vigentes según Giovanni Maria Nanino, *«Modulationis viginti vocum descriptio I. M. N.»*,[352] compositor y maestro en Roma, discípulo de Palestrina. Se escriben las siguientes referencias en los pentagramas para las entradas canónicas, estos con sus correspondientes *signa congruentia*: seis voces al unísono para el primer pentagrama icónico en clave de sol, el *superius*, que arranca en el marco exterior superior que circunda a modo de cuadrado hasta llegar al registro inferior de la lámina donde comienza la segunda indicación; «*sex vocum in unisono»* que avanza en su recorrido hasta alcanzar de nuevo al registro superior. En el pentagrama interior se hallan las tres siguientes voces a la cuarta superior, «*In diathessaron superior»*, y la voz del *bassus* a la quinta inferior, «*In diapente inferior».*

El tipo iconográfico conceptual de la Virgen adorante se formula a partir del ciclo narrativo de la natividad de Jesús. No obstante, los evangelios canónicos de Mateo (2,1-12) y Lucas (2,7) no describen a María orando ante el recién nacido. Así, por ejemplo, el evangelio de san Lucas narra el nacimiento de Jesús diciendo: «Dio a luz a su hijo primogénito, le envolvió en pañales y le acostó en un pesebre» (Lc 2,7). La visualidad artística fundamentada en este texto muestra a Jesús envuelto en paños como, por ejemplo, en *La adoración de los pastores* de Bartolo di Fredi; en la *Virgen adorante* de Neri di Bicci; en la *Adoración de los pastores* de George de La Tour, o en la *Adoración de los pastores* de Giotto, entre muchas obras más.

Los evangelios extra-canónicos que narran el nacimiento de Jesús son: el evangelio de Pseudo Mateo (XVI,1-2), el protoevangelio de Santiago (XXI,1-4); y los apócrifos de la infancia: evangelio árabe-sírio de la infancia (VII,1) o el evangelio armenio de la infancia (V,10). El evangelio de Pseudo Mateo dice lo siguiente: «Cuando los magos iban de camino, se les apareció la estrella, y como si les hiciera de guía, así les precedía hasta que llegaron al lugar donde estaba el niño. Los magos al ver la estrella se alegraron con grandísimo gozo. Entraron en la casa y hallaron al niño Jesús sentado en el regazo de su madre» (XVI,1-2); pero, en el relato no está presente la acción de adoración por parte de María al infante. De tal manera, se muestra en muchas obras a Jesús en el regazo de su madre como en la *Adoración de los Magos* de Botticelli, la *Virgen adorante* de Sandro Gozzoli o la *Virgen adorante* de Vivarini, entre otras muchas más.

La Leyenda dorada de Jacobo de la Vorágine, s. XIII, también dedica un capítulo al acontecimiento, así como los comentarios de los teólogos, las *Meditaciones* del Pseudo-

[352] En no todas las copias del volumen se pueden apreciar estas indicaciones debido a que el registro superior del folio en ocasiones se muestra mutilado.

Buenaventura, de finales del s. XIII, y, en el siglo XIV, *Las Revelaciones celestiales* de Santa Brígida de Suecia.

El gesto de María adorante, su expresión en el tipo iconográfico empieza a generalizarse en occidente inspirada en las *Revelaciones* de Santa Brígida de Suecia del siglo XIV cuyos textos dicen lo siguiente: «Así que la Virgen conoció que había nacido el Salvador, inclinó al instante la cabeza, y juntando las manos adoró al Niño con sumo decoro y reverencia, y le dijo: bienvenido seas, mi Dios, mi Señor y mi Hijo» (VII,12).[353]

De gran consideración en el imaginario cristiano, el tema de la adoración de la Virgen al Niño en el ámbito occidental se concreta con los primeros tipos iconográficos mostrados de la visualidad artística del cristianismo alcanzando gran popularidad en la pintura italiana durante el Renacimiento. El tipo iconográfico conceptual de María adorante tiene continuidad en el siglo XV en el contexto de la generación de los pintores cuatrocentistas florentinos como fueron Fra Filippo Lippi, Alesso Baldovinetti o Piero di Cosimo, entre otros, pero esta tipología se codificará durante los siglos XVI y XVII.

La Virgen adorante conceptual del emblema musical de Pedro Cerone sigue los modelos italianos entorno a la escuela de Bolonia, a la manera clásica de artistas como Guido Reni y su discípulo Giovanni Maggiore de Roma conocido como Il Sassoferrato, o Francesco Gessi que representan a la Virgen adorante de medio busto, un poco inclinada, y al Niño cuyo torso se reclina sobre un cojín mostrando un buen volumen corpóreo. La conocida obra de Guido Reni *Virgen adorante con el Niño dormido* [Fig. 56] fue mencionada, en 1627, por Rinaldo Ariostino en una carta dirigida al duque de Módena.[354] Así mismo, el biógrafo del boloñés, Carlo Cesare Malvasia, describe un óvalo sobre cobre de la Virgen retratada de perfil con Cristo niño, regalado por el papa Urbano VIII a doña Ana y por esta al cardenal Colonna.[355] A pesar de haber existido entre autores ciertas dudas sobre la identificación de la obra original, hoy en día parece atribuible a Reni la pintura emplazada en la galería Doria

[353] SUECIA, Brígida de. *Las profecías y Revelaciones de Santa Brígida de Suecia*. ProphecyFilm.com online, s.f. 2020.
[354] «*Serissi a Vostra A. Serma. che dubitavo di non ritrovar pitture del Reni proportionate al suo desiderio, poichè ero informato che quasi tutte le cose sue erano state, et sono continuamente portate fuori di Bologna, [...]. Vi è un San Gio: Battista in piedi figura intiera, vi è una Santa Catherina che è mezza figura con un Angiolino, Vi è un Cristo puttino, che dorme figura intiera, et una mezza figura della Santissima Vergine che adora il puttino, Vi è ancor un Amorino figura intiera che dorme*» «Escribí a Vuestra Alteza Serenísima que dudaba de poder encontrar pinturas del Reni que estuvieran a la altura de su deseo, pues estaba informado de que casi todas sus obras habían sido, y continúan siendo, llevadas fuera de Bolonia [...]. Hay un San Juan Bautista de cuerpo entero de pie, hay una Santa Catalina que es una media figura con un angelito, hay un Cristo niño que duerme (figura entera), y una media figura de la Santísima Virgen que adora al niño. También hay un Amorino (Cupido) de cuerpo entero que duerme». Trad. de la autora. VENTURI, Adolfo. *La R. Galleria Estense in Modena*. Modena: Paolo Toschi, 1883, pp. 193-193. Citado en ENGASS, Robert. «Variations on a Theme by Guido Reni», *The Art Quartely*, vol. XXV. Nº. 2, 1962, pp. 113-122, p. 113.
[355] ENGASS, Robert, 1962, p. 113.

Pamphilj de Roma. La obra mariana de Reni es rica y variada en sus tipos iconográficos tanto conceptuales como narrativos.[356] De todo este abanico devocional cristiano reniano, con la pintura de la *Virgen adorante con el Niño dormido* el artista boloñés codificará en la tradición cultural un tipo iconográfico conceptual de María con la ordenación de un propio esquema compositivo, pudiéndose observar en dicha obra una continuidad y una variación a través de diversos momentos culturales como modelo de gran fortuna en Europa desde los siglos XVII al XIX.



Figura 56. Guido Reni, *Virgen adorante con el Niño dormido*, 1625-1627. Roma, Galleria Pamphilj, FC 288.

La obra de Reni, fundamentada en la tradición visual artística del siglo XV y XVI, está datada entre 1625-1627, y, por tanto, es posterior a la xilografía de Cerone, pero su esquema compositivo es muy similar a la estampa del napolitano y sigue la misma tradición cultural. Aunque Reni muestra al Niño dormido –como fue muy habitual representarlo–, el infante apoya su brazo y mano en la cadera y muslo sobre la zona de la banda iliotibial al igual que el del emblema de Cerone reposando su cabeza sobre un cojín. La escuela pictórica de Bolonia floreció durante el episcopado de Gabriel Paleotti quien redactó el decreto sobre

[356] *«There are numerous copies and several variations of this popular theme»* «Existen numerosas copias y varias versiones de este tema popular». Trad. de la autora. PEPPER, D. Stephen. *Guido Reni. A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text*. Nueva York: New York University Press, 1984, p. 257.

sagradas imágenes del Concilio tridentino en su *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, de 1582. Paleotti designa las tres especies de honores a las divinidades cristianas en disposición jerárquica, en primer lugar, al Santísimo Sacramento, en segundo, a la imagen de la gloriosa Virgen inmaculada de pecado y, en tercer puesto, a los santos. El cardenal dice los siguiente en su obra:

> *The second species of honor, which is due to creatures for their imparted perfection, which is when the highest good has communicated to them some gifts of its greatness and dignity, is of two sorts: one is the major grade called hyperdulia, with which we bow down before and revere the immaculate Virgin, mother of God, who for having been so singularly privileged and filled with grace and unutterable favor by the eternal wisdom has also earned from the Christian folk, as their advocate, a higher grade of honor and reverence than that commonly proffered to the other saints* (I,30).[357]

En líneas generales se puede afirmar que, en este tipo conceptual de la Virgen adorante, mientras que la Virgen aparece principalmente con gesto de orante occidentalizada cuyo ademán es el de unir las palmas de las manos en actitud de oración o cruzarlas sobre el pecho, la figura del Niño es la que más varía. De tal manera, este se formulará cubierto con un paño, dormido, despierto, interactuado, o con diferentes atributos como el libro, el pajarillo, con flores, frutas, etc.

Es común en la representación de esta tipología que María se muestre rodeada de ángeles músicos, en su mayoría tañedores de instrumentos musicales donde predominan los cordófonos. En alusión a esto podemos encontrar cierta concordancia, de nuevo, en las palabras de santa Brígida, pero refiriéndose a ángeles cantores: «Al punto vi a aquel glorioso Niño que estaba en la tierra desnudo y muy resplandeciente, cuyas carnes estaban limpísimas y sin la menor suciedad e inmundicia. Oí también entonces los cánticos de los ángeles de admirable suavidad y de gran dulzura» (VII,12).[358] También, otras narraciones aluden a los ángeles, como el Evangelio de Pseudo Mateo que expresa lo siguiente: «Fue allí donde dio a luz a un niño, a quien rodearon los ángeles en el momento de nacer, y una vez nacido lo

[357] «La segunda especie de honor, que se debe a las criaturas por la perfección que han recibido en participación –es decir, cuando el sumo bien les ha comunicado algunos dones de su grandeza y dignidad–, se divide en dos clases: una de grado superior, llamada hiperdulía, con la cual nos inclinamos y veneramos a la Inmaculada Virgen, Madre de Dios, quien, por haber sido tan singularmente privilegiada y colmada de gracia y de inefables favores por la eterna Sabiduría, ha merecido también del pueblo cristiano, en cuanto abogada suya, un grado de honor y reverencia mayor que el que comúnmente se tributa a los demás santos». Trad. de la autora. PALEOTTI, Gabriele. *Discourse on Sacred and Profane Images*. Introduction by Paolo Prodi, translation by William McCuaig. Los Angeles: Getty Research Institute, 2012, p. 132.

[358] SUECIA, Brígida de, 2020, s.f.

adoraron diciendo: 'Gloria a Dios en las alturas, y en la tierra paz a los hombres del beneplácito divino'» (13,2). En líneas posteriores anuncian la buena nueva cantando: «Pues también unos pastores de ovejas afirmaban que habían visto ángeles que en plena noche cantaban un himno, alababan y bendecían al Dios del cielo» (Evangelio de Pseudo Mateo 13,6).

El enigma emblemático de Cerone situado en los folios iniciales del tratado de música, como era habitual para este tipo de programas icónico-musicales, tenía una funcionalidad de ofrenda, carácter que ya se veía en las partituras icónicas del *Ars subtilior* de finales del siglo XIV y principios del XV. Este se situó al inicio del tratado precisamente por ser un presente precediendo una dedicatoria en el folio contiguo: *«Al santísimo niño Jesús y a su madre la emperatriz de los cielos, María Virgen: amparo seguro y eficacísima abogada de los pecadores»*. En este caso, se trataba de un presente devoto, en realidad, un don ofrecido, el del puro y perfecto contrapunto obsequiado a María dignificada siempre virgen, madre de Dios que adora a su Niño que nace pulcro, sin manchas y libre de dolor tras el parto, por tanto, inmaculada. Con probabilidad, Cerone pudo conocer directamente la obra icónico-musical de Maria Nanino, aquel canon en forma de cruz presentado a Micheli, hoy desaparecido, que se ha nombrado líneas arriba, y otros tantos más de este estilo donde la música se vuelve icónica. De tal manera, queda manifiesta en su obra la tendencia tradicional romana por representar los programas icónico-musicales o cánones emblemáticos de los que bebió, y desde los que trasladó su esencia al *Melopeo y maestro*.

Todos los textos que acompañan al enigma emblemático de Cerone son elogios en loor de María y de Jesús que responden al gran culto mariano en Italia tras la Reforma católica, y al fervor que el autor muestra tener a la Madre de Dios. Aunque en la quinta sesión del Concilio de 1546 no se había alcanzado la definición teológica de la Inmaculada Concepción, efectivamente, en Italia existió una gran devoción muy extendida hacia su veneración. El ámbito musical recogió este fervor en la manifestación de gran número de emblemas marianos, programas icónico-musicales o pictórico-musicales que, de manera interdisciplinar con la conjunción de música y arte gráfico, veneraban a María con una técnica contrapuntística tan pura como la que significaba a la Virgen. Es el caso, por ejemplo, del anteriormente expuesto, *Dialogus Annuntiationis B.M.Virginis* de Micheli, de 1625, o muchísimos más recogidos en la Biblioteca Apostólica Vaticana, en la colección de Pier Francesco Valentini Romano *Canoni di diversi studi* donde se muestran obras como:[359] *Ave*

[359] Barb.lat.4428.

Maria, *Haec est Sponsa*, *Nel nodo di Salomone*, *Cantabimus canticum novum*, *Profer lumen caecis*, *Mala nostra pelle*, *Radij solis*, *Mater Christi*, *Virgo singularis*, *Ad te clamo*, *Sub tuum praesidium,* o *Gaude Virgo* de 1645.[360] Esta recopilación, según expone Stoessel, es un reflejo de la cultura del coleccionismo en la Europa moderna temprana que abarca la compilación, exhibición, acumulación o intercambio de objetos desde mitad del siglo XVI como practica social.[361]

En relación con la obra *Gaude Virgo* [Fig. 57] (1645, Roma, DVL, Barb.lat.4428, fol. 68) del compositor Pier Francesco Valentini Romano, músico formado por los dos Nanino, Giovanni Bernardino Nanino y Giovanni Maria Nanino,[362] impresa por Andrea Frei, comparte un esquema compositivo muy similar al del emblema musical de Cerone, sobre todo la copia manuscrita sita en el folio 3r del mismo manuscrito de la colección *Canoni di diversi studi*. Además, participa en otras correspondencias.

El programa icónico-musical, aunque no representa el mismo tipo iconográfico, está dedicado también a María; la estampa central de *Gaude Virgo* formula el tipo de la Asunción de la Virgen con el lema: *«Tu caeli alta scandicus»*. Al respecto de esta ingeniosa inscripción, Wuidar resalta la inventiva del autor al situar las entradas canónicas directamente sobre las vocales del lema bajo la técnica *sopra le vocali*: *«À nouveau, lorsque le texte apparaît sous l'image gravée, le compositeur y intègre les éléments musicaux pour résoudre l'énigme. De plus, il se fait que la mélodie extraite du texte - mélodie ascendante - l'illustre musicalement, renforçant encore la relation entre texte, image et musique»*.[363]

---

360 Estos emblemas han sido estudiados y dados conocer en: WUIDAR, Laurence, 2008.

361 *«This phenomenon is amply demonstrated by the notary records and private account books from seventeenth-century Rome. This wealth of documentation, which includes a broad segment of the Roman middle class, forms the basis of Renata Ago's account of seventeenth-century material culture in the eternal city. Rather than representing a simple emulation of the noble classes, Ago illustrates how social and gendered behaviours reveal various attitudes to the keeping of objects, which are valued more for their aesthetic, pleasure-giving worth or novelty, than for their usefulness or monetary exchange value»* «Este fenómeno está ampliamente demostrado por los registros notariales y los libros de cuentas privados de la Roma del siglo XVII. Esta abundante documentación, que incluye a un amplio segmento de la clase media romana, constituye la base del estudio de Renata Ago sobre la cultura material del siglo XVII en la Ciudad Eterna. Más que representar una simple imitación de las clases nobles, Ago muestra cómo los comportamientos sociales y de género revelan diversas actitudes hacia la conservación de objetos, los cuales son valorados más por su valor estético, por el placer que brindan o por su novedad, que por su utilidad o su valor de intercambio monetario». Trad. de la autora. STOESSEL, Jason. «Pier Francesco Valentini and Musical Canons in the Visual Culture of Early Modern Rome», en BALDASSARRE, Antonio y TENISWOOD-HARVEY, Arabella. *Belonging, Detachment and the Representation of Musical Identities in Visual Culture*. Viena: Hollitzer Verlag, 2023, pp. 197-223, pp. 209-210.

362 CASINI CORTESI, Mariella. «Pier Francesco Valentini: profilo di un musicista barocco», *Nuova Revista Musicale Italiana* 17, Nº. 3-4, 1983, pp. 527-62, p. 530.

363 «Una vez más, cuando el texto aparece bajo la imagen grabada, el compositor integra en él los elementos musicales para resolver el enigma. Además, ocurre que la melodía extraída del texto –una melodía ascendente– lo ilustra musicalmente, reforzando aún más la relación entre texto, imagen y música». Trad. de la autora. WUIDAR, Laurence, 2008, p. 117.



Figura 57. Pier Francesco Valentini Romano, *Gaude Virgo*, 1645. Roma, Digital Vatican Library, Barb.lat.4428, fol. 68.

El grabado central, como explica Valentini, pertenece a la congregación de Clérigos del Colegio de Nápoles de los Jesuitas; él mismo retoca la inscripción sota la imagen para sustituirla por el lema nuevo que inscribe. La estampa con su inscripción original puede verse en el folio contiguo de la institución vaticana donde se custodia el emblema musical, junto a su resolución.[364] Wuidar, expone las palabras del compositor en relación con esto diciendo:

[364] Barb.lat.4428, fol. 69.

Sous l'image l'auteur écrit: «La presente imagine della gloriosissima Vergine con diverse parole sotto, non ad altro effetto è stato da me PF qui posta, se non per mostrare, che viene della congregatione de' Clerici nel Collegio di Napoli delli Gesuiti, la quale da me essendo per sorte stata trovata, nella stampa di essa feci gossare[?] le parole, con farvi imprimere, queste, che sono mie, Tu caeli alta scandis col canone sopra le Vocali come si vede» (idem.).[365]

Tal y como se puede observar, al menos en *Canoni di diversi studi*, Pier Francesco Valentini Romano firmaba sus obras con un monograma criptográfico, un juego visual sígnico ingenioso con las iniciales de su nombre: P. F. V. Una marca muy similar se muestra en la estampa de Cerone en el margen inferior derecho en el lema inscrito en la xilografía de la Virgen adorante que acompaña un canon a 20 voces bajo modulaciones vigentes para las voces según Giovanni Maria Nanino. Con probabilidad, se trata de la firma del autor del emblema musical de Cerone. Futuras investigaciones pueden arrojar luz sobre el asunto.

El esquema compositivo en forma de cuadrado se formuló en otros programas icónico-visuales de la música como el reservado para el frontispicio de Scipione Cerreto *Della prattica música vocale et instrumentale* [Fig. 58] (1601, Bolonia, MiBm, C.129, frontispicio), impreso también en Nápoles en 1601, como el de Cerone, por Iacomo Carlino. Véase la similitud en el empleo de rúbrica roja en sendas portadas como expresión retórica para señalar la información textual. En él, el discurso visual no emplea imagen gráfica sólo un conjunto de pentagramas simulando un cuadrado y texto representando los cuatro elementos anotados: *Ignis, Aqua, Aer* y *Terra*. Esta concepción ya había sido formulada en el canon emblemático de Ramos de Pareja de 1492-1493 (visto en la figura 10 del capítulo anterior), y, posteriormente al de Cerreto, lo empleará Lodovico Zacconi en *Quattro venti e le parole di Ezechiel* (visto en la figura 34).

[365] «Bajo la imagen, el autor escribe: 'La presente imagen de la gloriosísima Virgen, con diversas palabras al pie, no ha sido colocada aquí por mí, P. F., con otro propósito sino para mostrar que procede de la congregación de Clérigos del Colegio de Nápoles de los Jesuitas. Habiéndola yo encontrado por casualidad, hice insertar en su estampa aquellas palabras, reemplazándolas por estas que son mías: *Tu caeli alta scandis*, con el canon sobre las vocales, como puede verse' (idem.)». Trad. de la autora. WUIDAR, Laurence, 2008, p. 118, nota 33.

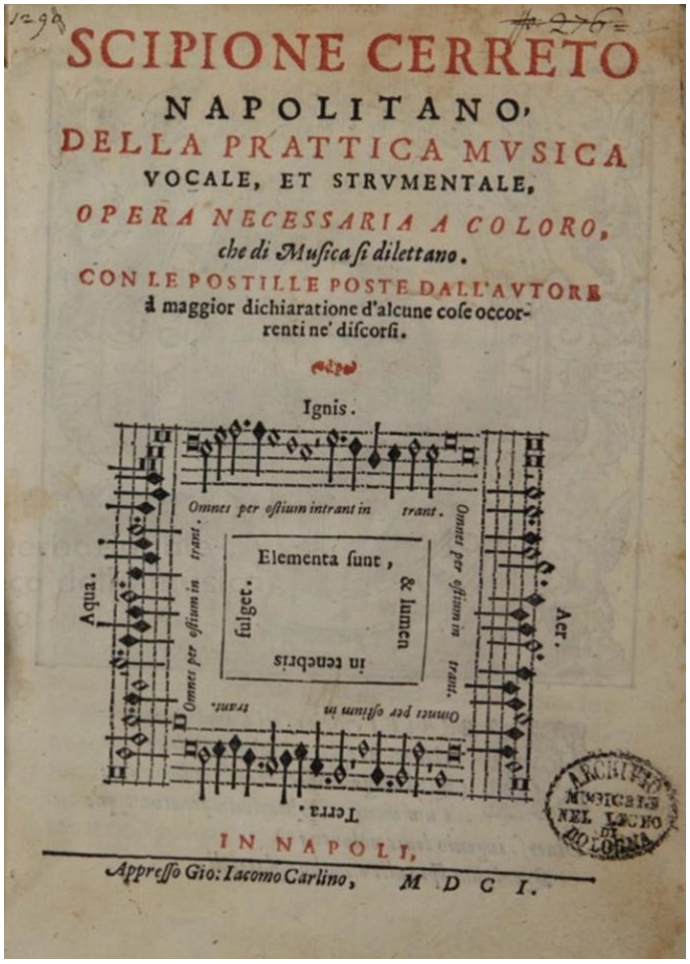


Figura 58. Scipione Cerreto, *Della prattica música vocale et instrumentale*, 1601. Bolonia, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, C.129, frontispicio.

El esquema compositivo de Cerone no queda en el olvido y será reformulado en el siglo XX en las manifestaciones de las icnografías musicales. Así se expresa en el trabajo del artista británico polifacético Tom Phillips, concretamente en su obra *Six of Hearts: Songs for Mary Wiegold. Opus 16* interpretada por la soprano Mary Wiegold y The Composers Ensemble, y dirigida por John Woolrich. En esta creación el autor realiza una serie de cinco icnografías musicales en *collage* y tinta con el mismo esquema compositivo para todo el conjunto, pero variando la música y la imagen gráfica central según la pieza. Estas son: *Six of Hearts: no.1 The Chant Lifted The Shadow*; *Six of Hearts: no.2 The Opera* [Fig. 59]; *Six of Hearts: no.3 Omple Omple; Rest; Six of Hearts: no.4 This Silence Vibrating; Six of Hearts: no.5 The Last Words On Earth.* En todas las icnografías musicales se mantiene la *dispositio* en semejanza a la de Cerone en la que la imagen gráfica se representa en el centro donde se ilustra el lema inscrito en la *imago*.

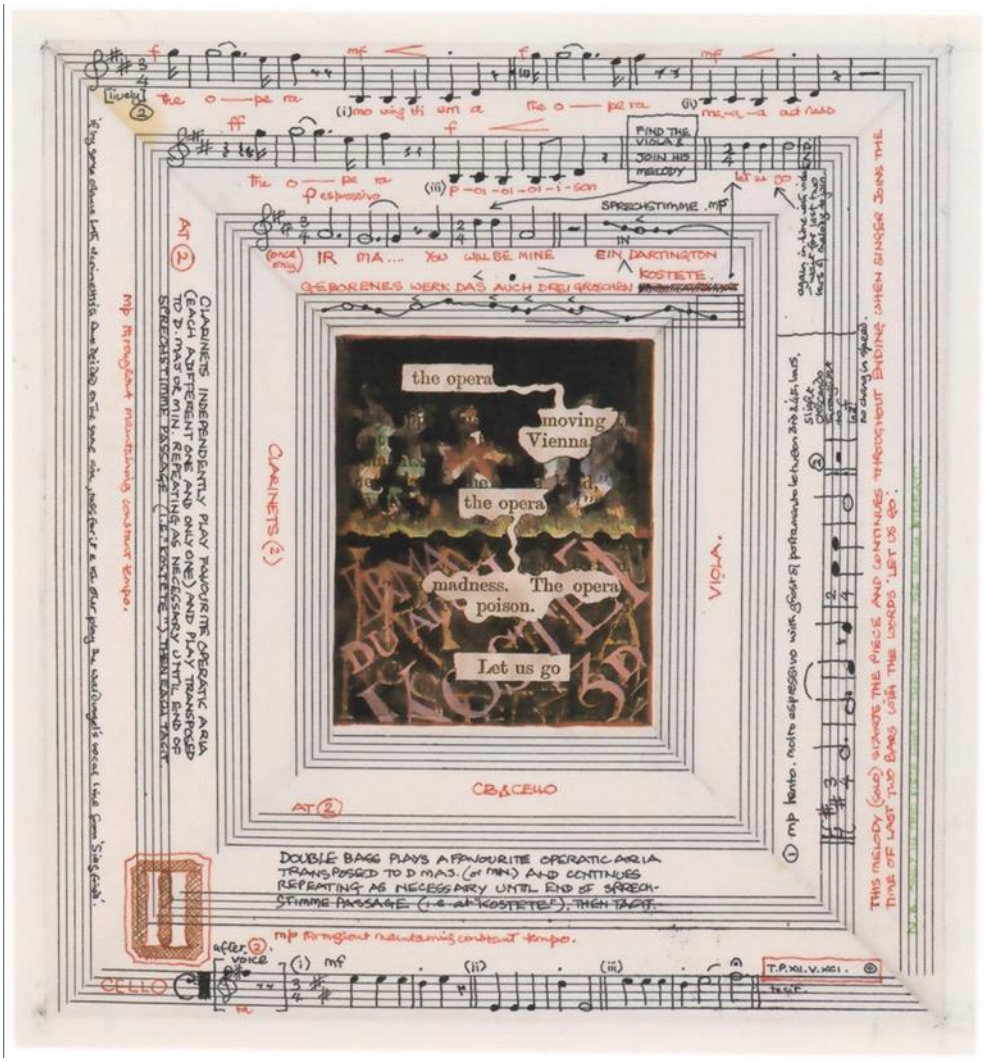


Figura 59. Tom Phillips, *Six of Hearts: Songs for Mary Wiegold. Opus 16*, «*Six of Hearts: no.2 The Opera*». https://www.tomphillips.co.uk/

El *collage* está extraído del libro ilustrado del propio autor, *A Heart of A Humument*, que consagrará a lo largo de diversas versiones, cuyos textos se corresponden con fragmentos escogidos indistintamente por la vocalista para su creación. De hecho, toda la obra del autor, de la categoría artística que sea, está elaborada con citas de estas seis versiones. Alrededor de la imagen central se despliega la partitura icónica de las voces instrumentales y la vocal simulando un rectángulo, al igual que la de Cerone.

2.7. Nuevo paradigma sociocultural en el siglo XX

La I Guerra Mundial conllevó una diáspora de artistas desde Europa destino a Nueva York. Aunque este intercambio entre el viejo y nuevo continente no suponía un hecho nuevo,

la llegada a Estados Unidos se registraba desde finales del siglo XIX, pero la permanencia en el país de destino decaía según la caducidad de los visados o las movilidades artísticas.
Una vez estallada la Gran Guerra, París, convertida en aquel entonces en el centro de atracción de los movimientos estéticos más revolucionarios, sede del movimiento moderno, será testigo de cómo pintores, escultores, poetas y músicos que no son llamados a la guerra deshabitan el continente con la esperanza puesta en hallar la seguridad perdida. Llegaban así a la ciudad de Nueva York, hacia 1915, donde se les conocerá como «los modernos».

Un hecho definitivo acaeció en 1917 en el Salón de Nueva York, el primer salón reconocido para los artistas independientes, en el que Duchamp presentaba *Fuente*, un urinario firmado por R. Mutt, dando un vuelco a todos los valores establecidos hasta entonces para la concepción artística. Duchamp puede ser considerado el primer artista «en definir al público como parte esencial en la configuración de significados culturales».[366] Esa misma desestructura de valores, aunque muchos años después, debieron sentir los espectadores que acudieron a la presentación de *4'33"* del estadounidense, aprendiz de Arnold Schoenberg, John Cage:[367] «Para Cage, la tradición clásica era kitsch desgastado listo para la deconstrucción, a la manera de su héroe intelectual, el artista conceptual Marcel Duchamp».[368]

Durante los años veinte, Estados Unidos proclamaba su prosperidad como primera potencia económica mundial trasladándose la capital financiera de Londres a Nueva York. Los artistas pronto se sintieron atraídos por el poder y riqueza que emergía de la gran ciudad y viajaron de un continente a otro según encargos. La Gran Depresión con la caída de Wall Street en 1929 y el consiguiente hundimiento económico a nivel mundial, en 1932, fueron antesala de la II Guerra Mundial y con ella se dio un nuevo éxodo de artistas. Consecuencia de la situación política europea, en 1930, una gran cantidad de músicos reconocidos en sus

366 DIEGO OTERO, Estrella de. *Arte contemporáneo II*. Madrid: Historia 16, 1996, p. 20.
367 *«Schoenberg came to consider Cage his most important Amercan pupil and an inventor of genius. […] But even as he assimilated his studies with Schoenberg into his new musical language, Cage continued to distance himself from his former teacher, asserting that his own music went further than Schoenberg's in the proper path of modernism. He defended his unpitched percussion music by saying that atonal music was excellent in theory, but the were no atonal instruments top lay it*» «Schoenberg llegó a considerar a Cage su alumno estadounidense más importante y un inventor genial. […] Pero, incluso mientras asimilaba sus estudios con Schoenberg en su nuevo lenguaje musical, Cage continuó distanciándose de su antiguo maestro, afirmando que su propia música avanzaba más que la de Schoenberg en el camino correcto del modernismo. Defendió su música para percusión sin altura diciendo que la música atonal era excelente en teoría, pero que no existían instrumentos atonales para interpretarla». HICKS, Michael. «John Cage's Studies with Schoenberg», *American Music*, Vol. 8, Nº. 2, 1990, pp. 125-140, p. 125 y p. 131.
368 ROSS, Alex. *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Traducción de Luis Gago. Barcelona: Sex Barral, 2018, p. 453.

países de origen se verán obligados a migrar, entre ellos Stravinski, Bartók, Schoenberg, Hindemith, Weill y Milhaud.[369]

Durante el caos político de Europa, tras concluir la II Guerra Mundial, la capital del arte vacila entre París y Nueva York. La Europa occidental arruinada y devastada cedía el liderazgo político y económico a los Estados Unidos, y París traspasaba su hegemonía cultural a Nueva York ante su ruina económica, una vez había perdido su reputación internacional. La música, ávida receptora del sentimiento humano, quiso desprender al mundo de toda culpabilidad. Escribía Schoenberg sobre el arte del sonido como forma elevada de expresión espiritual y moral cuya creatividad podía ser asfixiada por la conducta humana. En aquellas reflexiones éticas apuntaba:

> Es triste tener que convenir en que son muchos los hombres que consideran como derecho humano el disputar, hasta llegar al colmo de la opresión, los derechos humanos de sus semejantes. Aún más triste es el aspecto que ofrece el mundo de hoy, sin ninguna esperanza de superación en el futuro que se vislumbra. Pero esto no debe apagar nuestros anhelos acerca de un estado de cosas en que la santidad de los derechos humanos de cada uno se manifieste intangible en su propia evidencia. La humanidad se ha beneficiado de tales bendiciones sólo porque, en número cada vez mayor, los hombres han deseado tan apasionadamente la redención, que al final les fue concedida. Todos los progresos en el pensamiento y sentimiento sociales, que eliminaron conflictos en la vida de la comunidad, se llevaron a cabo mediante la fuerza de aquel deseo. Nunca deberemos abandonar este anhelo nuestro.[370]

2.7.1. Retórica visual de la Música en la crisis de la tonalidad

El arte reflejará una sociedad en transformación comenzando en la música con la crisis de la tonalidad alrededor de la Segunda Escuela de Viena, que rompiendo el orden jerárquico de los sonidos de la tonalidad proclamará la igualdad de los doce sonidos de la escala.[371] La revolución musical que anunciaban formó parte de un amplio movimiento

[369] MORGAN, Robert P., 1999, p. 345.
[370] SCHOENBERG, Arnold. *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus, 1963, p. 258.
[371] Marco la proclama aun con todas sus innovaciones, una escuela neoclásica: «No voy a insistir sobre la globalización que el movimiento neoclasicista implicó […]. Pero sí en que la obra de la Escuela de Viena es estéticamente neoclasicista para más revoluciones armónicas que introduzca o pretenda introducir». MARCO, Tomás, 2002, p. 167.

cultural en el que convergerían las artes reflejando una sensibilidad compartida con las tendencias artísticas. No obstante, ya existía una conceptualización previa de estas ideas que desafiaba los estándares tradicionales de la música con respecto a la tonalidad. La verdadera sinergia entre las artes había sido declarada firmemente por Wagner y su idea de arte total o *Gesamtkunstwerk,*[372] un arte del futuro que proclamaba capaz de cambiar la sociedad.[373] El compositor afirmaba:

> El arte es la actividad más elevada del hombre, del hombre dueño de todos sus sentidos y en armonía consigo mismo y con la naturaleza, del hombre capaz de sacar del mundo de los sentidos la mayor alegría, así como el instrumento del arte, pues sólo del mundo de los sentidos puede nacer la voluntad de crear obras de arte (II).[374]

Pronto, el polímata sería visto como el esperado, intelectual y espiritual, redentor mesiánico de la ópera. Wagner da prioridad a la experiencia artística integral como una práctica sensorial completa en la que toman partida todos los sentidos perceptivos. En cualquier caso, apela a la no fragmentación sensorial, dado que de ser así el espectador debería emplear la imaginación para llenar vacíos, con lo cual la comunicación artística resultaría vacua e indirecta y poco efectiva. En su obra *Ópera y drama* de 1851 afirma la idea principal

---

372 Miguel Ángel González Barrio apunta que «Wagner apenas emplea el término *Gesamtkunstwerk* […]. En su lugar utiliza drama, drama del porvenir o sinónimos más complejos». WAGNER, Richard. *Ópera y drama*. Traducción de Ángel Fernando Mayo Antoñanzas y prólogo: Miguel Ángel González Barrio. Madrid: Akal, 2013a, nota 8. En su obra temprana *Arte y revolución*, Wagner expresa la idea de obra de arte total en la tragedia griega, inspirada por Dionisio, como una forma superior de arte: «Como espléndido dios, así lo veía también el poeta trágico que, inspirado por Dioniso, mostró a todas las artes –artes nacidas por sí mismas, de su propia necesidad– la palabra que las une, la sublime intención poética en la que han de converger para crear la mayor de las obras de arte: el drama». En relación con el declive de la tragedia griega como decadencia espiritual y política de Atenas Wagner afirma: «La decadencia de la tragedia coincide con la del Estado ateniense. Así como el alma colectiva se dispersó en mil tensiones egoístas, también la obra de arte total y omnicomprensiva, la tragedia, se disolvió en sus distintos componentes: sobre las ruinas de la tragedia lloró con risa enloquecida el poeta cómico Aristófanes, y toda la creación artística cesó para dejar su sitio a las hondas meditaciones de la filosofía sobre las causas que se esconden tras lo transitorio de la belleza y de la fuerza humana (II)». WAGNER, Richard. *Arte y revolución*. Traducción Ramón Ibero Iglesias. Madrid: Casimiro, 2013b, p. 13 y p. 15.

373 *«Jenes Kunstwerk der Zukunft zu verwirklichen, welches für Wagner das Ende und Ziel aller historischen und ästhetischen Entwicklungen der in der Denkarbeit wohnenden Kunstanlage und Kunstfähigkeit ist. […] Die ganze Beteiligung, der faktische Zustand der Menschheit von Grund aus ändern, damit ein Kunstwerk dieser Art nur möglich werde.»* «Realizar aquella obra de arte del futuro, que para Wagner es el fin y la meta de todo desarrollo histórico y estético del talento y la capacidad artística inherentes a la humanidad […]. La situación mundial, la condición real de la humanidad, solo puede cambiar radicalmente con una obra de arte de este tipo». Trad. de la autora. AMBROS, August Wilhelm. *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*. Leipzig: Matthes, 1865, pp. 144-145.

374 WAGNER, Richard, 2013b, p. 17.

de *Gesamtkunstwerk*[375]en la que drama, escenografía y danza se auspician bajo una experiencia única:

> La obra de arte que sólo apela a la fantasía, como la novela leída, puede interrumpirse fácilmente en su comunicación, porque la fantasía es por naturaleza tan arbitraria que no obedece a otras leyes que las del capricho del azar: pero lo que se pone delante de los sentidos, y quiere comunicarse a éstos con convincente e infalible determinación, no tiene que dirigirse sólo a la cualidad, la capacidad y la fuerza naturalmente limitada de estos sentidos, sino presentárseles también completo de la cabeza a los pies, desde el principio hasta el final, si, por la súbita interrupción o lo fragmentario de su representación, no quiere volver a acudir, para la necesaria restauración, justamente a la imaginación, de la que precisamente se volvió para dirigirse a los sentidos. En este escenario reducido, sólo una cosa permaneció enteramente cedida a la imaginación: la representación de la escena misma, en la cual los actores aparecían en función de las exigencias local de la acción.[376]

Resulta algo paradójico que el sajón tuviese poca sensibilidad o interés directo hacia la pintura a pesar de ser uno de los compositores que más influyeron en el desarrollo del arte visual moderno.[377] Sus ideas de obra de arte total inspiraron comprometidamente a artistas de toda índole, simbolistas, expresionistas, etc. De tal manera, Zola hacía hablar a sus dos protagonistas pintores, Claude y Gagnière, sobre el compositor alemán de manera que dan muestra de la introducción de Wagner en los debates estéticos del siglo XIX:

---

[375] Wagner explica cómo anteriores compositores a él como fueron Gluck y Mozart solo se aproximaron a la faceta expresiva de la música sin tener en cuenta la colaboración de las otras artes compañeras, poesía, puesta en escena o danza. De tal manera, Wagner propone que las tres modalidades artísticas compartan el mismo impulso fundamentado en la unión: «Lo que Gluck y Mozart realizaron no fueron, por otra parte, más que acciones parciales, es decir, con ellas solamente sacaron a la luz la capacidad y la necesaria voluntad de la música, sin que las artes hermanas las comprendieran, sin que éstas contribuyeran comunitariamente a dichas acciones, incitadas por un idéntico y real afán de anularse, transformándose en otras, y sin haber ofrecido su propia réplica. Ahora bien, sólo el apremio, idéntico y compartido, de las tres modalidades artísticas, podrá redimirlas en la verdadera obra de arte y, de ese modo, será posible que esta misma obra de arte exista. Sólo cuando se quiebre la obstinación de las tres modalidades artísticas en ser autónomas y dicha obstinación se transforme además en amor hacia las otras: cuando ellas mismas dejen de ser artes aisladas, sólo entonces serán todas capaces de crear la obra de arte lograda; en efecto, en este sentido su propia desaparición ya es por sí misma, enteramente, esa obra de arte, muerte de aquéllas convertida de inmediato en vida de ésta». WAGNER, Richard. *La obra de arte del futuro*. Traducción y notas de Joan B. Llinares y Francisco López. Introducción de Joan B. Llinares. Post Scriptum de Francisco López. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2000, p. 113.

[376] WAGNER, Richard, 2013a, p. 175.

[377] Como reflejan sus cartas y su autobiografía Wagner no mostró demasiado interés en la pintura a pesar de tener acceso al Museo del Louvre o ver en directo obras como *La Anunciación* de Tiziano esquivando las visitas culturales. Frédéric Villot, amigo de Delacroix, le propuso la visita al museo parisino, así lo relata a Mathilde Wesendonck en una carta de 1860 añadiendo con ironía que no pensaba aceptar dicha invitación. VERGO, Peter, 2010, p. 20.

> Oh, Wagner, ¡el dios en quien se encarnan siglos de música! Tu obra es el arca inmensa, todas las artes fundidas en una, la humanidad verdadera de los personajes expresada por fin, la orquesta viviendo aparte la vida del drama: ¡y qué matanza de convenciones, de fórmulas ineptas! ¡qué emancipación revolucionaria en lo infinito![378]

La baraja de las artes en Wagner se posiciona sobre el cimiento del verdadero arte motor de su creación artística, la música, con la que pudo expresar un atisbo de vanguardia predecesora del expresionismo atonal en dos fundamentos básicos condicionantes y conductores en su obra, a saber, el *leitmotiv*[379] y la ruptura de la resolución de disonancia. El *leitmotiv*, gesto sígnico recurrente o motivo conductor de los compositores, equivalente, en cierto espíritu sensible, al atributo identificativo de los personajes en las artes visuales, con sus variaciones y transformaciones, sirvió para el reconocimiento de personajes, elementos, expresiones, etc., en las obras wagnerianas en manos de la gran orquesta. El buen arte no es sino un complejo de entramadas y deliberadas estructuras mecánicas inteligentemente distribuidas y consecuentemente recurrentes. Por su parte, el resquebrajamiento de la tonalidad, a expensas del gran postulador fundacional, el conocido acorde de Tristan de disonancias no resueltas, transportaba sensorialmente a un mundo nuevo premonitorio de las modernas sensibilidades que estaban por llegar.[380]

---

378 ZOLA, Émile. *La obra*. Versión castellana de A. Blanco Prieto. Barcelona: Daniel Cortezo y Cª editores, 1886, p. 260.

379 *«In its primary sense, a theme, or other coherent musical idea, clearly defined so as to retain its identity if modified on subsequent appearances, whose purpose is to represent or symbolize a person, object, place, idea, state of mind, supernatural force or any other ingredient in a dramatic work. A leitmotif may be musically unaltered on its return, or altered in rhythm, intervallic structure, harmony, orchestration or accompaniment, and may also be combined with other leitmotifs in order to suggest a new dramatic situation»* «En su sentido primario, un tema u otra idea musical coherente, claramente definida para conservar su identidad incluso si se modifica en apariciones posteriores, cuyo propósito es representar o simbolizar a una persona, objeto, lugar, idea, estado de ánimo, fuerza sobrenatural o cualquier otro elemento en una obra dramática. Un *leitmotiv* puede regresar musicalmente inalterado, o alterado en ritmo, estructura interválica, armonía, orquestación o acompañamiento, y también puede combinarse con otros *leitmotivs* para sugerir una nueva situación dramática». Trad. de la autora. WHITALL, Arnold. «Leitmotiv». *The Oxford Music Online*, 2001. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16360. Hans von Wolzogen explica los diferentes *leitmotive* identificados en la obra de Wagner *El anillo del nibelungo*, a saber: *Motiv des Rheingoldes* o motivo del anillo que aparece en momentos relevantes como la renuncia de Alberich al amor (p. 21); *Motiv der Entsagungs* asociado a la renuncia de Woglinde a Alberich (p. 23); *Motiv der Liebesfesselung* o motivo de la huida relacionado con un motivo amoroso (p. 26); *Motiv Siegfrieds des Wälsungen* o motivo de Siegfried (p. 61), entre otros más. WOLZOGEN, Hans von. *Thematischer Leitfaden durch die Musik von R. Wagners Festspiel 'Der Ring des Nibelungen'*. Leipzig: Schloemp, 1876. Otros títulos de Wolzogen dedicados al *leitmotiv* wagneriano son: 'Die Motive in Wagners "Götterdämmerung"', *Musikalisches Wochenblatt*, VII, 1877, pp. 109-446; IX, 1878, pp. 430–542; X, 1879, pp. 249-531; *'Parsifal': ein thematischer Leitfaden durch Dichtung und Musik*. Verlag: Leipzig, 1882.

380 *«The principles of alteration apparent in the Tristan chord itself show that it is founded on intensification and on manifestations of inner dynamism, and only secondarily –i.e., only in its immediately perceptible expresión– based on an increase and duplication of chordal impulses. Technically, it is based on freely entering chromatic neighbor notes, which take the place of pure chordal elements. These neighbor notes enter at the same time as the chord itself and do not need preparation to dehne them as chromatic passing tones. They are directed with their tensions exclusively toward a specific continuation»* «Los principios de alteración evidentes en el propio acorde de Tristán muestran que éste se fundamenta en la intensificación y en manifestaciones de

En el contexto de la Segunda Escuela de Viena, cuya práctica transformó las bases del lenguaje musical tradicional, se desencadenó la ruptura profunda teniendo en cuenta las premisas anteriores que habían llevado la tonalidad a sus límites.[381] A partir de este momento se postularán los más grandes desafíos hacia las estructuras formales, texturales y rítmicas del arte del sonido, se tomarán vías hacia sistemas de escritura musical aperturistas que responden a técnicas extendidas y que necesitarán nuevas percepciones del material notacional, introduciendo códigos gráficos modernos que participen visualmente de la significación de la obra y que, además, se reconozcan identificativos del autor. El serialismo y el dodecafonismo reclamarán persuasivamente su singularidad desde el plano formal planteando una nueva forma de trabajar reflexiva, pero necesariamente visual, que se llevará a cabo a través de la elaboración de un material previo recurrente de ser consultado durante el proceso de composición. En este, el sonido individual, la mínima expresión de una nota, se integra en el conjunto para concebir la unidad, una analogía al sentimiento humano después del momento posbélico; tras el desbarajuste de la guerra era posible reconstituir el orden sin necesidad de jerarquías. Así, la música asume su función retórica al organizar el sentimiento colectivo, restablecer vínculos y ofrecer una nueva estructura para habitar el mundo tras su fractura. Sobre estas ideas, John Cage, en una reflexión sobre uno de los autores más representativos de aquel momento, afirmaba: *«Schoenberg's method is analogous to a society in which the emphasis is on the group and the integration of the individual in the group».*[382] Subyace la música como el idioma de la representación del anhelo humano ante un mundo desquebrajado, la expresión se vuelve cada vez más ansiosa de explorar nuevos caminos, el pensamiento musical es una reflexión de los tiempos modernos que debe ser formulado en

---

dinamismo interior, y sólo de manera secundaria –es decir, únicamente en su expresión perceptible inmediata– en un aumento y duplicación de impulsos de acordes. Técnicamente, se basa en notas vecinas cromáticas que se introducen libremente, sustituyendo a los elementos de los acordes puros. Estas notas vecinas aparecen simultáneamente con el acorde y no requieren preparación para ser definidas como notas de paso cromáticas. Su tensión está dirigida exclusivamente hacia una continuación específica». Trad. de la autora. KURTH, Ernst. «The Tristan Prelude», en BAILEY, Robert (ed.). *Wagner. Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde*. New York/London: W. W. Norton and Company, 1985, p. 187.

381 *«Paradoxically, the feeling for tonahty and for the logic ofthe cadence was seriously weakened for the first time in the works ofjust those classic composers who are usually considered the high priests of the concept of diatonic tonality. The innovations of Schoenberg and his disciples have their origin, in point of fact, in the late works of Haydn and Mozart»* «Paradójicamente, el sentido de la tonalidad y de la lógica de la cadencia se vio seriamente debilitado por primera vez precisamente en las obras de aquellos compositores clásicos que suelen considerarse los sumos sacerdotes del concepto de tonalidad diatónica. De hecho, las innovaciones de Schoenberg y sus discípulos tienen su origen en las obras tardías de Haydn y Mozart». Trad. de la autora. REDLICH, Hans Ferdinand. *Alban Berg. The Man and his Music.* New York: Abelard-Schuman Limited, 1957, p. 19. «Con las obras tempranas de Schoenberg se liquida el asunto clasificándolas según los clichés histórico-musicales como tardorrománticas en la línea de los discípulos de Wagner». ADORNO, Theodor W., 2002, p. 79.

382 «El método de Schoenberg es análogo a una sociedad en la que se pone énfasis en el grupo y en la integración del individuo dentro de éste». Trad. de la autora. CAGE, John. *Silence. Lectures and Writings*. USA: Wesleyan University Press, 1973, p. 5.

el papel o espacio del soporte como un ejercicio de autorreflexión. Así, se muestra la plasmación de la serie dodecafónica[383] empleada en los bocetos de la *Suite Op. 26* de Arnold Schoenberg [Fig. 60] (1924-1926, Viena, Arnold Schönberg Center, MS 79 SK 674, p. 97).



Figura 60. Arnold Schoenberg, *Suite Op. 26*, serie dodecafónica, 1924-1926. Viena, Arnold Schönberg Center, MS 79 SK 674, p. 97.

[383] La técnica dodecafónica para el *Quinteto de maderas*, *Op. 26* ocasionó confusión entre críticos, como Gruenberg, quienes la acusaron de estar compuesta siguiendo un esquema, de manera muy mecánica. Otros como Bauer y Squier la consideraron música geométrica fundamentada en estructuras circulares. Compositores cercanos a Schoenberg aclararon su técnica compositiva diferenciándola de otros enfoques contemporáneos. Su alumno y musicólogo Pisk argumentó que, a diferencia de Hauer, Schoenberg hacía uso de una serie ordenada como base organizada para desarrollar estructuralmente motivos, para ello transformaba la serie mediante inversión, retrogradación invertida, etc., técnicas que podían ser combinadas libremente: «*Members of the Schoenberg circle increasingly contributed to a better understanding of this compositional technique. Schoenberg student Pisk, a composermusicologist who would later settle in America, was one of the first to convey the difference between Hauer's and Schoenberg's approaches. In his 1926 essay in Modern Music, he distinguished between Hauer's limited concept of the twelve-tone trope, a specific sequence of twelve tones repeated throughout a piece, frequently involving tonal elements, and Schoenberg's more sophisticated technique. He explained Schoenberg's use of an ordered pitch sequence as the main structural element, from which one or more motives can be obtained. Pisk further pointed out that Schoenberg derived from that basic pitch sequence three other row forms (inversion, 'crab,' and inversion of the 'crab') and that all row variants can be transposed to other pitch levels and used simultaneously and interchangeably*». FEISST, Sabine. *Schoenberg's New World. The American Years*. New York: Oxford University Press, 2011, p. 35.

En el programa visual se representan las permutaciones posibles de los doce tonos. En él se aprecia cómo el autor ha trabajado en colores el material previo a la elaboración de la obra dando énfasis a notas individuales que forman un conjunto. Se manifiesta la retórica visual de la música como componente primordial en el orden de concatenación del sonido haciendo uso del arte de la memoria, marcando los *loci*-musicales a los que hay que regresar, como herramienta para la elaboración de estructuras sonoras que quedan retenidas cognitivamente y señaladas significativamente.

Aunque desde otra concepción y estilo totalmente diferente, Karlheinz Stockhausen en *Cosmic Pulsens* [Fig. 61] (Stockhausen, *Cosmic Pulses*. Kürten: Stockhausen-Verlag, 2007) presentaba en 2006 la pieza trece de su ciclo *Klang*.

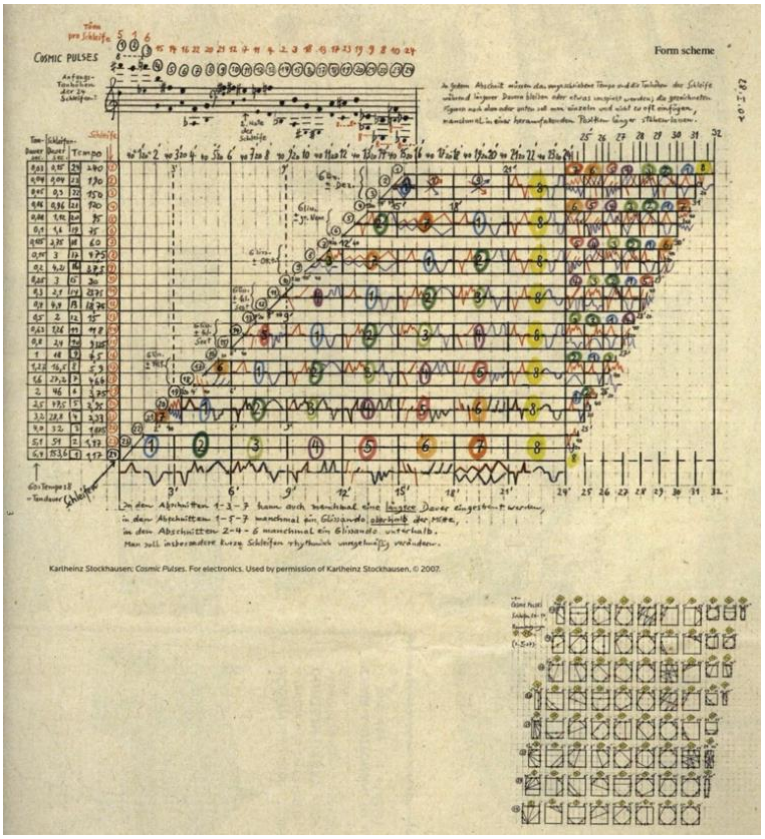


Figura 61. Karlheinz Stockhausen, *Cosmic Pulses*, 2207. Kürten, Stockhausen-Verlag.

Se trataba de una obra electroacústica que investigaba el espacio temporal a través de diversos *loops* de sonido electrónicos cada uno con su *tempo*, *pitch*, duración, dinámica, etc., presentados retóricamente al igual que Schoenberg como elementos mínimos significativos perceptualmente distinguibles a través de las dinámicas del color proponiendo sobre el plano representacional un universo audible extenso y recurrente, con muchas posibilidades, variado

y detallista para su ejecución, un mundo sonoro para elegir y combinar. Schoenberg es considerado como el precursor, en cierta manera, de la vanguardia musical: «A su manera visionaria, Schoenberg había planificado en detalle la época venidera. Entendió que estaba siendo entronizado como el santo patrón de una mentalidad vanguardista».[384]

Una vez establecido el lenguaje fundacional, resultado de muchos siglos de avance en el desarrollo de la notación, el código musical como medio de comunicación se transformaba según las necesidades impuestas a los tiempos nuevos. La notación irá ilustrando nuevos modos de representación, pero es a partir de la segunda mitad del siglo XX cuando se produzca el giro pictorial de la música en el que se asistirá a un cambio en el que de manera estandarizada la partitura se expresará visualmente idiosincrática a través de la cualidad estética e icónica, peculiaridad que ya había adoptado en tiempos pretéritos, pero ahora con la fuerza de la expansión y libertad de los tiempos más modernos: «Toda la segunda mitad del siglo XX innova no poco en materia de representación gráfica del sonido en la partitura».[385] La experimentación en los compositores será básicamente de las siguientes manera: instrumental; formal que implicará la indeterminación o aleatoriedad controlada o no o por bloques de sonido: y tímbrica, con la música de texturas o micropolifonía.

2.7.2. El giro pictorial de la música y las icnografías musicales

El arte del sonido evolucionará hacia el giro pictorial de la música –abordado en capítulos iniciales de esta tesis–, en el que el pensamiento posmoderno se reorganiza hacia la primacía visual; el nuevo paradigma musical ponía el énfasis en la concepción visual del sonido. Las partituras se tornan icónicas o fundamentan su formulación visual desde una concepción estética donde predomina la imagen gráfica. A estos peculiares programas visuales de la música se les ha propuesto denominar icnografías musicales, según razones expuestas en el capítulo introductorio de esta tesis, principalmente, se subraya en ellas la descompensación entre las cualidades expresivas y significantes. Ese giro arrancará de la aleatoriedad compositiva o indeterminación hacia 1950, periodo acaecido tras la etapa que la historiografía musical conoce como «muerte del serialismo integral» en el que los procesos compositivos, en realidad, estaban claramente estructurados. Se constituirán sinergias entre los compositores y los artistas plásticos estableciendo correspondencias estilísticas.

[384] ROSS, Alex, 2018, p. 444.
[385] MARCO, Tomás, 2002, p. 370.

Las partituras y su código notacional representarán los avances e inquietudes de los artistas en sus composiciones teniendo en cuenta otro sentimiento estético, contando con la gran aliada del arte que caracterizó a épocas pasadas, la interdisciplinaridad. Los nuevos materiales sonoros eran inusuales y carecían de signos gráficos para su representación ocasionando, de nuevo, la creación por necesidad de un sistema sígnico-musical que precisaba de grafías específicas o adaptaba las tradicionales:

> Pero hay que distinguir dos usos radicalmente distintos de la grafía: aquél que implica nuevos signos para designar nuevos sonidos o aspectos del mismo que no tienen signos convencionales en la notación tradicional, y el que introduce nuevas grafías en conexión con la estética de la aleatoriedad.[386]

Curiosamente, la historia cultural de la notación musical rescribía, en cierta manera, el capítulo acontecido en el *Ars subtilior*[387] en el que los compositores ante la complejidad y experimentación tímbrica y rítmica tuvieron que crear grafías ex profeso o adaptar las que tenían, además de aportar indicaciones e instrucciones de uso textuales para sonar su música dando libertad en muchas ocasiones al intérprete para la improvisación: «las nuevas grafías tuvieron un amplio auge usadas también para introducir cierta ambigüedad en la representación sonora y llevar al intérprete a tomar decisiones».[388]

La reposición del capítulo, además, implicaba la manifestación de la iconicidad de la música sobre el soporte legible de un avanzado y vertiginoso código textual que los compositores de finales del siglo XIV y principios del XV inauguraban con la música franco-flamenca e italiana. Fueron, también, compositores más libres y creativos en los albores del Renacimiento que se atrevieron a proponer sus reglas y, sobre todo, dispusieron una nueva actitud ante la música, invadiendo aquello más sagrado, el código notacional con fines no sólo prácticos sino estéticos, pues reconocían una dimensión más de la música a parte de la auditiva, la sensorial-visual; pensaban, entonces, en el ojo del espectador inmiscuyéndolo

---

386 MARCO, Tomás, 2002, p. 371.

387 Son diversos autores los que aprecian como antecedente de la música icónica del XX las manifestaciones visuales del *Ars subtilior* como, por ejemplo: SCHILTZ, Katelijne, 2017; BOSSEUR, Jean-Yves. «La notation au XX^{e} siècle, entre fixité et ouverture», en BOUISSOU, Sylvie; GOUBAULT, Christian y BOSSEUR, Jean-Yves. *Histoire de la notation de l'époque baroque à nos jours*. Clamecy: Minerve, 2005, pp. 187-270; MOLININI, Domenico, 2015; VILLA ROJO, Jesús. *Notación y grafía musical en el siglo XX*. Madrid: SGAE, 2003; BUJ CORRAL, Marina. «Partituras gráficas y gráficos musicales circulares en el Arte Contemporáneo (1950-2010)». Tesis doctoral. Dirigida por Josep Cerdà i Ferré. Universitat de Barcelona, 2015; entre muchos más.

388 MARCO, Tomás, 2002, p. 371.

desde una nueva percepción, pero proclamando un arte reservado lo cual le confería mucha más autonomía y personalidad.

El giro pictorial de la música, surgido también de un nuevo paradigma cultural, teniendo en cuenta además el proceso emblemático suscrito en los enigmas musicales del entorno italiano, reconoció en ese pasado las armas del presente y hundió sus raíces en la tradición más innovadora que pudiese reflejar sus valores. El giro implicaba espontaneidad, el sentimiento *do it yourself* marcado por un carácter interdisciplinar que respondía a la actualidad de la artisticidad plástica e involucraba no solo la representación de lo audible, la percepción temporal y el espacio físico de trasmisión sonora, sino que también reivindicaba, como ocurría en las bellas artes, una connotación o forma expresiva importante sobre el soporte tangible donde descansaba la partitura, y, sobre todo, el replanteamiento de la existencia e importancia de un lugar común donde reposar la imagen para un desarrollo artístico, un espacio de reflexión o soporte de actuación, pluralizado para cada autor que servía como recurso memorístico y retórico-persuasivo, un nuevo uso del arte de la memoria sugerido en las icnografías musicales. Stravinski ya reseñó la importancia de la escritura sobre el soporte como lugar de mayor expansión y recreación durante el momento inspiracional. Este autor tuvo una gran capacidad gráfica profesando orden y estructuración –como bien reflejaba su obra orquestada en bloques–, dando gran importancia al boceto en el que trabajaba meticulosamente como una parte más del discurso musical al que se enfrentaba:

> *Die Tatsache, mein Werk zu schreiben, die Hand anzulegen (wie man zu sagen pflegt) ist für mich untrennbar mit dem Wohlbehagen der Schöpfung verbunden (plaisir de la création). Was mich angeht, so kann ich die geistige Leistung nicht von der physiologischen oder physischen trennen; sie liegen für mich auf der gleichen Ebene und kennen keine Hierarchie.*[389]

A partir de los cincuenta, la música sucumbió a un importante cambio con dos tendencias: una abogó por el control de cada elemento del sonido, desde la dinámica hasta el timbre, lo que llevó a inventar nuevas formas de notación. La otra se inclinó hacia la incertidumbre y la improvisación, dejando de lado las formulaciones de partituras

[389] «El hecho de escribir mi obra, de poner manos a la obra (como suele decirse), está para mí inseparablemente ligado al placer de la creación (*plaisir de la création*). En lo que a mí respecta, no puedo separar el rendimiento intelectual del fisiológico o físico; para mí están al mismo nivel y no conocen jerarquía». Trad. de la autora. HODEL, Markus. *Strawinsky, sein Nachlass, sein Bild: Kunstmuseum Basel in Zusammenarbeit mit der Paul Sacher Stiftung Basel*. Basel: Kunstmuseum Basel, 1984, p. 31.

convencionales y empleando gráficos abiertos a la interpretación. Ambas rompieron con la tradicionalidad de notar y comprender la música:

> *In the 1950s the third stylistic upheaval began to erupt, an upheaval which developed in two sharply contrasting directions. One of these was characterized by an unprecedented increase in precision of every conceivable component of a musical texture, with particular emphasis on formerly subsidiary elements such as dynamics, timbre, pitch inflections (microtones), location of sound sources, and so forth. This trend also went far beyond the traditional note values, often superseding the conventional geometric progression of 1, 2, 4, 8, 16, 32 ... with the arithmetrical 1, 2, 3, 4, 5... Needless to say, traditional notation could not cope with these new demands, and a host of new symbols and procedures had to be devised to accommodate the new musical concepts. The other stylistic trend rejected precision. Instead, it introduced deliberate ambiguity, varying degrees of indeterminacy, choices between alternatives, improvisation, and the utilization of extraneous, unpredictable sounds and circum-stances. All these required radically new notation, even to the abandonment of conventional symbols and procedures altogether, in favor of 'implicit graphics,'because such graphics assure the greatest possible interpretive freedom by drawing heavily on the performers' contributive imagination and ingenuity. Naturally, this trend not only called for new notational signs, but for an entirely new attitude toward notation as such*.[390]

2.7.3. Indicaciones para los intérpretes y nuevas grafías de notación

Las instrucciones inscritas en el programa visual o edición musical aportaban luz a la interpretación, pero también subrayaban esa intencionalidad estética por parte del compositor, un nuevo valor para tener en cuenta, además ayudaban a formular el componente interdisciplinar incorporando texto a un espacio ocupado por imagen gráfica y

[390] «En la década de 1950, comenzó a estallar el tercer gran cambio estilístico, que se desarrolló en dos direcciones marcadamente opuestas. Una de ellas se caracterizó por un aumento sin precedentes en la precisión de todos los componentes imaginables de una textura musical, con especial énfasis en elementos que antes eran secundarios, como la dinámica, el timbre, las inflexiones de altura (microtonos), la ubicación de las fuentes sonoras, etc. Esta tendencia también superó los valores de nota tradicionales, reemplazando a menudo la progresión geométrica convencional de 1, 2, 4, 8, 16, 32... por una progresión aritmética de 1, 2, 3, 4, 5... Como es natural, la notación tradicional no podía hacer frente a estas nuevas exigencias, por lo que se debieron crear una gran cantidad de nuevos símbolos y procedimientos para dar cabida a estos conceptos musicales. La otra tendencia estilística rechazó la precisión. En su lugar, introdujo una ambigüedad deliberada, distintos grados de indeterminación, elecciones entre alternativas, improvisación y la utilización de sonidos y circunstancias ajenos e impredecibles. Todo esto requirió una notación radicalmente nueva, incluso hasta el abandono total de los símbolos y procedimientos convencionales, en favor de 'gráficos implícitos', ya que estos gráficos aseguran la máxima libertad interpretativa al apoyarse fuertemente en la imaginación y creatividad del intérprete. Naturalmente, esta tendencia no solo exigió nuevos signos notacionales, sino una actitud completamente nueva hacia la notación en sí». Trad. de la autora. STONE, Kurt. *Music Notation in the Twentieth Century. A practical Guidebook*. New York/London: W: W: Norton & Company, 1980, introducción, xv-xvi.

código notacional: «[...] a menudo, la explicación de los símbolos y procedimientos son más orientativas que la partitura en sí misma. Cuando no aparece ninguna indicación, la composición se parece más a un puzle que a una pieza musical».[391] Pero llega un momento en el que la complejidad notacional es gratuita debido a la desmesurada autonomía del compositor para la creación, a veces, con signos redundantes, hasta el punto de desembocar en un desciframiento fastidioso para el intérprete. Al respecto, Gardner Read dice lo siguiente: *«In all honesty, we must admit that many recent avant-garde scores do attempt to explain the new symbols used. Far too many, however, offer explanations that only end by being more obscme than the symbol itself. It is high time, therefore, to discredit the cult of unintelligibility in contemporary music notation».*[392]

Diferentes congresos y coloquios abordaron estas cuestiones, por ejemplo, en Darmstadt, en 1964, al que asistieron personajes como Earle Brown, Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen o György Ligeti, Sigfried Palm, entre otros, y, en Roma, en el instituto italo-latinoamericano, en 1972, en el que participaron Gino Stefani y Jean-Jacques Nattiez, Erthard Karkoschka Robert Ashley o Cornelius Cardew.[393]

Sobre los requerimientos que la nueva notación debía tener Erthad Karkoschka anotó esta puntualización de entre varias resaltando la importancia de la visualidad en el acto de lectura:

> *What the ear hears must be presented to the eye in such a way that two basic characteristics are taken into consideration: a) the visual event must be apparent as the direct translation of the auditory event, requiring as few additional thought processes as posible; b) the individual symbols and the totality of symbolsmust be formed on an optical basis; they must be 'correct' in the visual-psychological sense.*[394]

En 1971 Kurt Stone promovió el *Index of New Musical Notation,* un proyecto de investigación para dar cohesión, estandarizar y sistematizar los sistemas sígnicos notacionales

[391] MORGAN, Robert P., 1999, p. 398.

[392] «Con toda honestidad, debemos admitir que muchas partituras recientes de vanguardia intentan explicar los nuevos símbolos que utilizan. Sin embargo, son demasiadas las que ofrecen explicaciones que terminan siendo aún más oscuras que el propio símbolo. Por lo tanto, ya es hora de desacreditar el culto a la ininteligibilidad en la notación musical contemporánea». Trad. de la autora. READ, Gardner. *Music Notation. A Manual of Modern Practice*. Nueva York: Taplinger Publishing Company, 1979, p. 453.

[393] LOMBARDI, Daniele. «Spartito preso: a proposito della scrittura musicale contemporánea», en CARDINI, Giancarlo; CASTALDI, Paolo; GUACCERO, Domenico; LOMBARDI, Daniele; PLACIDO, Beniamino; SALVI, Beniamino; SALVI, Sergio; SIMONETTI, Gianni Emilio y VILLATICO, Dino. *Spartito preso. La musica da vedete*. Florencia: Vallecchi, 1981, p. 12.

[394] «Lo que el oído escucha debe presentarse a la vista de tal manera que se tengan en cuenta dos características fundamentales: a) el evento visual debe parecer una traducción directa del evento auditivo, requiriendo la menor cantidad posible de procesos mentales adicionales; b) los símbolos individuales y la totalidad de los símbolos deben estar formados sobre una base óptica; deben ser 'correctos' en el sentido visual-psicológico». Trad. de la autora. KARKOSCHKA, Erthad. *Notation in New Music. A Critical Guide to Interpretation Realisation*. New York: Praeger, 1972, p. 10.

de las nuevas formas de escritura: *«The resulting efforts culminated in an International Conference on New Musical Notation [...] 400 selected notational sings and procedures presented by the Index Project»*.[395] Este proyecto estuvo financiado por la fundación Rockefeller, más tarde respaldado por una subvención de la fundación Ford. Las fundaciones americanas Ford, Guggenheim y Rockefeller, finalizada la Guerra Fría, se dispusieron al servicio del Estado y de la cultura para promover el arte, como aconteció en el caso artístico del expresionismo abstracto, colorista y gestual, conducido por autores como Pollock, Rothko o Willem de Kooning.

La gran multiplicidad de sistemas ideográficos caracteriza a esta época, por lo que se reseñarán los más significativos de este periodo con tal de exponer el panorama general.

Como precedente se siente una intencionalidad funcional con la creación de nuevas grafías para definir un estilo vocal particular, la descripción de la voz humana para cantar o hablar, en figuras propias de la Segunda Escuela de Viena: *sprechgesang* o *sprechstimme* (hablado-entonado).[396] Se tiene una muestra primera de esta «recitación» con el compositor Engelbert Humperdinck en el melodrama *Königskinder* de 1897. En *Gurre-Lieder* (1900-1911) de Schoenberg se muestra esta innovación a través de las notas con cabeza romboidales en la última parte, *Des Sommerwindes wildes Wilde Jagd,* que ilustra la *sprechstimme*; al igual se representan en la notación para la ópera *Die Gezeichneten* de Franz Schreker (1913-1915). El *sprechstimme* es introducido en la parte coral de *Die glückliche Hand* y en *Pierrot lunaire* (1912) donde las plicas de las notas están marcadas con una equis.[397] Más adelante, nuevas grafías para el *sprechgesang* serán propuestas por Luciano Berio en *Circles* o Sylvano Bussotti en *Siciliano* o György Ligeti con varias formulaciones en *Aventures*.[398] Nuevos discursos traen novedades de notación, dos iniciales servirán como meras indicaciones: «H» –*Hauptstimme*– para la voz principal, o «N» –*Nebenstimme*– para la voz secundaria, en obras como *Wozzeck*, de Berg.

Schoenberg cuidó la edición musical con la finalidad de hacerla más clara y concisa «eliminando los pentagramas donde no existiera notación escrita [...] dejando el espacio vacío,

---

[395] «Los esfuerzos resultantes culminaron en una Conferencia Internacional sobre Nueva Notación Musical [...] 400 signos y procedimientos notacionales seleccionados fueron presentados por el Proyecto Index». Trad. de la autora. STONE, Kurt, 1980, prefacio, xiii.

[396] *«Note that it is unhelpful for a singer (as opposed to a narrator) to see note heads for spoken pitch placed in a single-pitch position on a stave or on a single line, as if there should be no variation in pitch. This notation should be used for only reciting on a monotone»* «Cabe señalar que no es útil para un cantante (a diferencia de un narrador) ver cabezas de nota para el habla con tono colocadas en una sola altura dentro del pentagrama o sobre una sola línea, como si no debiera haber variación de altura. Esta notación solo debería usarse para recitación en un tono monótono». Trad. de la autora. GOULD, Elaine. *Behind Bars. The definitive Guide to Music Notation*. Londres: Faber Music Ltd, 2011, p. 457.

[397] «El compositor propuso una notación hasta entonces no conocida». Trad. de la autora. VOGT, Hans. *Neue Musik*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1975, p. 132.

[398] Véase la relación sígnica en: KARKOSCHKA, Erthad, 1972, p. 43.

permitiendo así su lectura […]».[399] Los últimos compases de la *Suite Lyrique* de Alban Berg, de 1926, interrumpían abruptamente el discurso visivo desapareciendo los pentagramas al suprimir los instrumentos mientras las últimas notas discurrían en un *dim. morendo.* Ese mismo recurso fue empleado por Stravinski en *Movemenets* para piano y orquesta, de 1959, quien eludió la escritura de los pentagramas para las partes que corresponderían a la escritura de los silencios dando gran visualidad significativa a la partitura para el intérprete que se encontraba ante a la obra.[400] En *Epitaphium* [Fig. 62] (Stravinski , *Epitaphium* K090*,* London: Hawkes & Son Ltd., 1959, IMSLP IIS 61) para Max Egon, Stravinski elabora una edición sin la indicación de compases.



Figura 62. Igor Stravinski, *Epitaphium* K090, London: Hawkes & Son Ltd., 1959. International Music Score Library Project, IIS 61.

399 VILLA ROJO, Jesús, 2003, p. 45.
400 BOSSEUR, Jean-Yves, 2005, p. 194.

Se puede observar un sistema de pentagramas con música escrita y así evita la libre interpretativa enumerando las entradas.[401] El resultado es una expresión minimizada de la edición musical, que también estará presente en muchos otros autores como en Pierre Boulez en *Improvisation sur Mallarmé*.

Para indicar la variabilidad del tono también se introdujeron nuevos signos. Behrens-Senegalden lleva a cabo un proyecto, en 1892, en Berlín sobre la notación a piano en cuartos de tono. Richard H. Stein, en 1906, publicará diez piezas para piano y violonchelo en cuartos de tono; *Zwei Konzertstücken für Violoncello und Klavier* op. 26 utiliza nuevas grafías.[402] Alois Haba en Praga innovará con cuartos de tono con *Cuarteto de cuerda Opus 7*, de 1921, proponiendo una grafía de la nueva notación para los microintervalos, al igual que haría Ligeti, para subrayar visualmente las subidas y bajadas de cuartos de tono. Algunas desviaciones en el tono solían anotarse a través de líneas ondulantes muy visuales.

Son comunes los *clusters* para piano en Debussy, Ravel y Albéniz. Los grandes grupos de *clusters* adoptaron signos gráficos particulares en la música estadounidense en los inicios del siglo XX. Los pioneros en estas estructuras son Charles Ives y Henry Cowell.[403] Ives en su *Segunda sonata para piano* subtitulada *Concord, Mass,* 1840-1860, indica que las teclas del piano sean presionadas mediante una tira de madera de unas características específicas.[404] Una de las primeras formulaciones se puede apreciar en la música de Henry Cowell inicialmente en *The Tides of Manaunaun*, de 1912.[405] Posteriormente, Cowell perfeccionaría la visualidad sígnica de esta representación del sonido a través de grafías específicas que disciernen las teclas blancas de las negras aplicando, según el *cluster*, un signo gráfico diferente creando una variada gama de grafías.[406]

En la partitura orquestal, los *clusters*, aquellas masas sonoras perceptibles por su densidad uniforme, se trasladaban visualmente a la partitura como compactos negros notacionales sobre las líneas y espacios del pentagrama que crecen o decrecen en grosor empleando todos los sonidos temperados del rango de frecuencia.[407] Krzystof Penderecki lo usó así en *Tren*, de 1960, o en *Polymorphia* para cuarenta y ocho instrumentos [Fig. 63] (1961, USA, LOC, ML31 .M6).

---

401 VILLA ROJO, Jesús, 2003, p. 50.
402 GOUBAULT, Christian. «La remise en cause de la notation, XIXe siècle», en BOUISSOU, Sylvie; GOUBAULT, Christian y BOSSEUR, Jean-Yves. *Histoire de la notation de l'époque baroque à nos jours*. Clamecy: Minerve, 2005, pp. 107-185, p. 134
403 MOLININI, Domenico, 2015, p. 364.
404 MOLININI, Domenico, 2015, p. 364.
405 GOUBAULT, Christian, 2005, p. 134.
406 BOSSEUR, Jean-Yves, 2005, p. 198.
407 MOLININI, Domenico, 2015, p. 366.

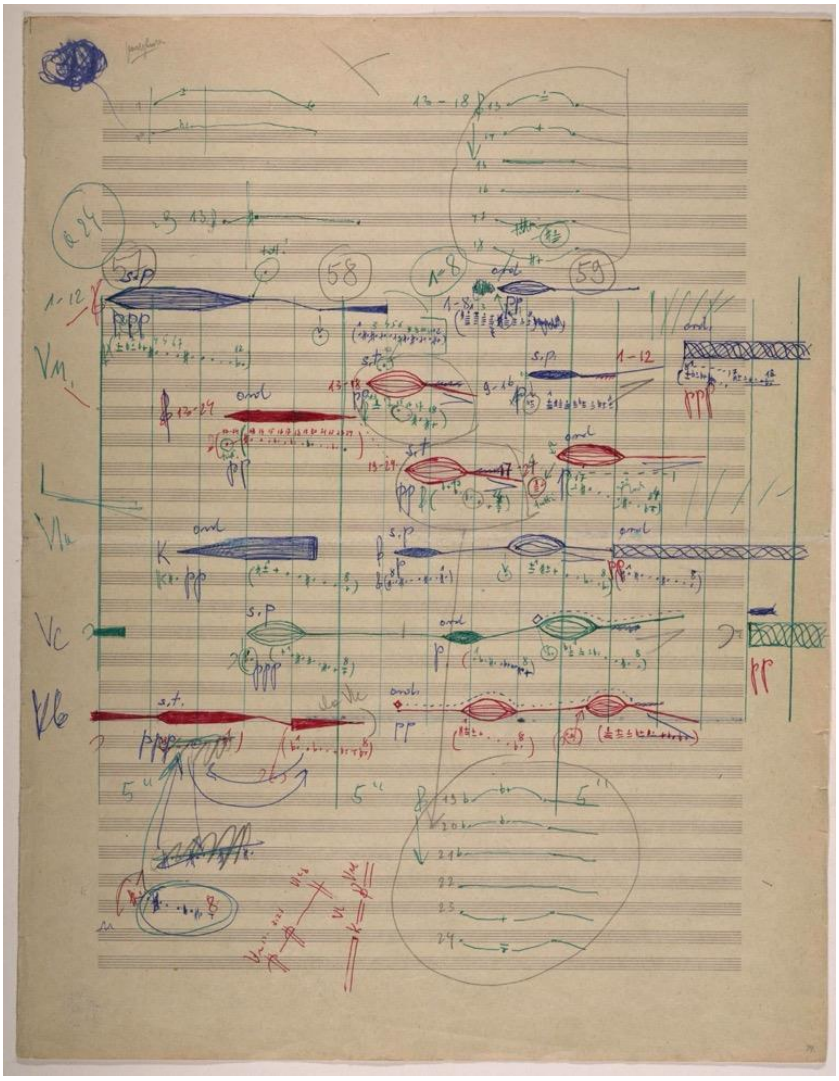


Figura 63. Krzystof Penderecki, *Polymorphia*, 1961. USA, Library of Congress, ML31 .M6.

La micropolifonía de Ligeti supone una estructuración cuidada y meticulosa de *clusters*:

> *Doch nicht Dichte und Strukturierung machten das Clusterprinzip voll wirksam, sondern seine Farbigkeit. Wenn man dem Hörer eine tapetenhafte Fläche präsentierte und seine Aufmerksamkeit nicht durch Linien oder Rhythmen in Anspruch nahm, konnte man auch zur differenzierten Behandlung der Klangfarbenwerte schreiten. Derselbe Cluster, von Streichern, Blech- oder Holzbläsern, von Klavier, vom Chor ausgeführt, zeigt ganz verschiedene.*[408]

[408] «Sin embargo, no fueron la densidad ni la estructuración las que hicieron plenamente eficaz el principio del clúster, sino su colorido. Cuando se presentaba al oyente una superficie similar a un papel tapiz y no se captaba su atención mediante líneas o ritmos, entonces se podía proceder a un tratamiento diferenciado de los valores del color tonal. El mismo clúster, interpretado por cuerdas, metales o maderas, por piano o por coro, muestra características completamente diferentes». Trad. de la autora. VOGT, Hans, 1975, p. 118.

Se distinguen seis tipologías de *cluster* en las obras de Ligeti, tal y como afirma Burde: *cluster* cromáticos, diatónicos, pentatónicos, construcción o desplazamiento gradual de *cluster*, *cluster* con contornos móviles o *cluster* con movimientos internos.[409]

No obstante, la *klangfarbenmelodie* o la melodía de timbres como elemento estructural ya había sido experimentada por la escuela vienesa practicada sobre la dimensión sonora; el interludio entre las escenas segunda y tercera del tercer acto de *Wozzeck*, de Berg, ejecuta la nota «si» variando su tono en toda una serie de compases.[410]

El movimiento y timbre que sugieren los *glissandi* será una fuente de experimentación para los compositores. Constituye, además, un elemento claramente perceptual sobre la partitura que puede anotarse sugiriendo la propia elevación a través de una línea en pendiente, como ejemplificó Iannis Xenakis en *Metastaseis* (1953-1954), incluso escribe entre paréntesis la nota con la que concluye, mientras que la duración de este puede significarse con una línea ondulada en extensión.

Henry Cowell en *The Banshee* [Fig. 64] (Cowell, *The Banshee* HC 405*,* Los Angeles: W.A. Quincke, 1930, IMSLP IHC 2) trabaja la ejecución directa sobre las cuerdas del piano, experiencia que influirá en autores como John Cage que manipulará la caja de resonancia y el mecanismo del propio instrumento accionándolo mediante objetos variopintos de diversos materiales,[411] estética conceptualmente semejante a la empresa de los artistas de las primeras vanguardias históricas ante el *ready made* en el que el arte se construía a través de cualquier objeto extraído de ámbito cotidiano, tal y como presentó Duchamp en sus obras.

[409] BURDE, Wolfgang. *György Ligety. Eine Monographie*. Zurich: Atlantis Musikbuch, 1993, p. 131.
[410] VOGT, Hans, 1975, p. 118.
[411] Sobre los pictogramas para el piano preparado véase *«Keyboard Instruments. Prepared Piano»* en: READ, Gardner. *Pictographic Score Notation*. USA: Greenwood Press, 1998, pp. 266-269.

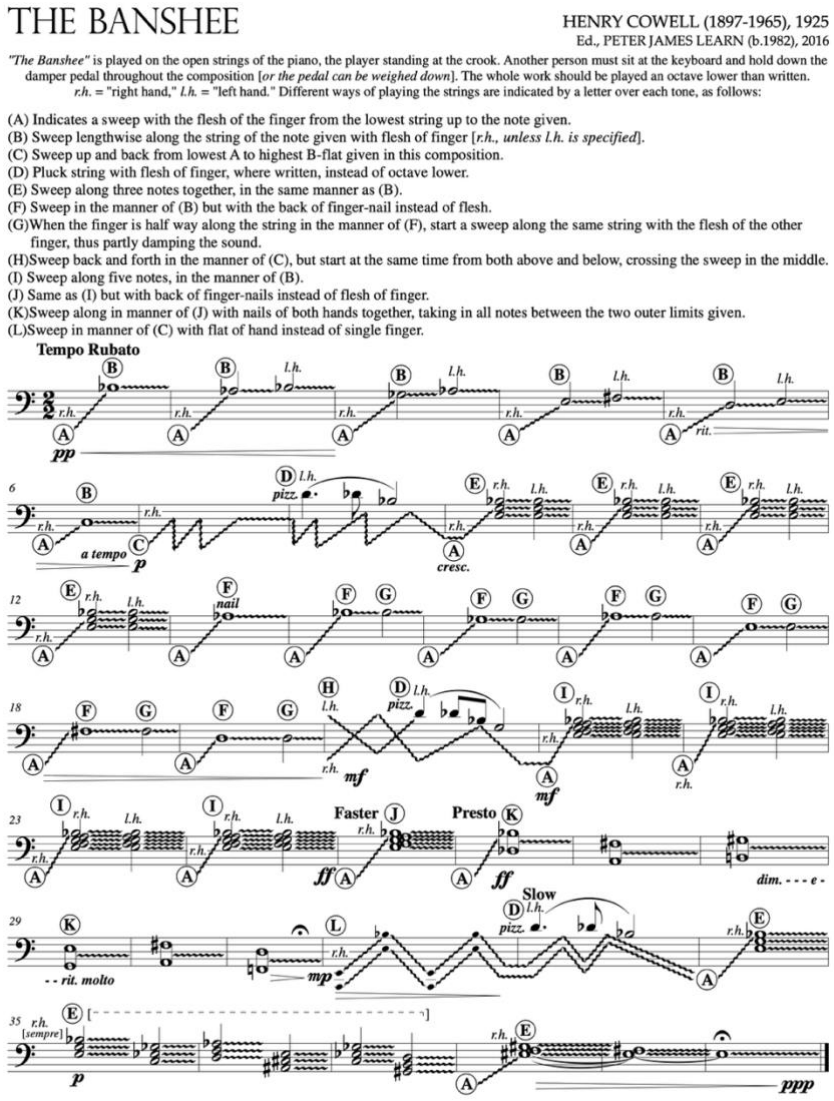


Figura 64. Henry Cowell, *The Banshee* HC 405, Los Angeles: W.A. Quincke, 1930. International Music Score Library Project, IHC 2.

Las indicaciones de *The Banshee* se escriben al inicio de la obra, se requieren dos intérpretes, uno de los cuales acciona el pedal del piano de manera continua, mientras el otro interacciona sobre las cuerdas del instrumento, las puntea, las frota, e incluso araña,[412] actuaciones que el compositor anota en la partitura: *«The Banshee is played on the open strings of the piano, the player standing at the crook. Another person must sit at the keyboard and hold down the damper pedal throughout the composition [or the pedal can be weighed down]»*.[413] Cowell emplea letras

412 MOLININI, Domenico, 2015, p. 365.

413 «*The Banshee* se interpreta en las cuerdas al aire del piano, con el ejecutante de pie junto a la curva del instrumento. Otra persona debe sentarse al teclado y mantener presionado el pedal de resonancia durante toda la composición [o bien se puede colocar un peso sobre el pedal]». Trad. de la autora. COWELL, Henry. *The Banshee*. Edición de Peter James Learn. Learn Music, Inc., 2016.

dispersas por arriba y debajo del pentagrama para especificar la manera de accionar cada cuerda dependiente de sus efectos.

La complejidad métrica y rítmica en las obras es cada vez mayor. El *tempo* es una constante en variabilidad gráfica junto a cambios de armadura. Luciano Berio en *Sequenza I* para flauta, de 1958, formula la duración de los sonidos, su altura, su intensidad, o su orden de aparición dependiente de las decisiones del intérprete. Sobre las decisiones del intérprete en las obras, Lombardi advierte del cambio conceptual del intérprete otorgándole un papel autónomo y, por tanto, una relación casi de coautoría con respecto a la obra: *«Perché demandando a un interprete una autonomia di scelte si rivela una perdita di fiducia nel decorso temporale dei suoni come qualche cosa di logico e consequenziale e, con questo sistema intercambiabile, il ruolo di realizzatore dell'evento diventa una sorta di co-composizione».* [414]

Berio emplea unos signos gráficos para las duraciones dependiendo del espacio que ocupan las notas: tres centímetros, por ejemplo, equivale a treinta BPM.[415] Stockhausen en *Klavierstück VI* adiciona doce líneas supra la partitura convencional que se corresponden a doce tiempos para señalar la evolución del *tempo*. Las líneas sirven para evocar también el registro de las alturas o formular tantas líneas como tipos de sonidos, habitualmente empleado en *Ionizacion* de Varèse, de 1931. Penderecki en *Dimensionem der Zet und der Stille*, de 1961, escribe flechas hacia arriba y hacia abajo fuera del sistema del pentagrama.

En esta búsqueda de nuevas grafías para las complejidades rítmicas, Henryk Mikolaj Gorecki en *Genesis II*, *Canti Strumentali* escrita para quince instrumentistas inscribe signos de trémolo rápido, trémolo *piu* lento, duraciones de *tempo* muy cortas a lo sumo, duración de las notas libres e irregulares, etc.[416]

La música de textura y la micropolifonía, con multiplicidad de posibilidades tímbricas, de combinación y texturales, que reaccionaba en contra del serialismo integral, se organizó en grandes masas de sonido que concatenadas a modo de cánones entre ellas se superponían y desplazaban mediante la técnica contrapuntística de la micropolifonía y junto a grandes *divisi* en las cuerdas, ejemplo de esto se puede ver en *Atmosphères* [Fig. 65] de Ligeti de 1961, (Ligeti, *Atmosphères*, 1961. Mainz, Schott Music, UE 11418) una obra polifónica para cuarenta y ocho partes: catorce primeros violines y catorce segundos, diez violas y diez violonchelos.

---

[414] «Porque al delegar en un intérprete una autonomía de elecciones, se revela una pérdida de confianza en el desarrollo temporal de los sonidos como algo lógico y consecuente y, con este sistema intercambiable, el rol de realizador del evento se convierte en una especie de co-composición». Trad. de la autora. LOMBARDI, Daniele, 1981, p. 18.

[415] GOUBAULT, Christian, 2005, p. 202.

[416] LOCATELLI, Ana Maria. *La notación de la música contemporánea*. Buenos Aires: Ricordi, 1973, p. 26.

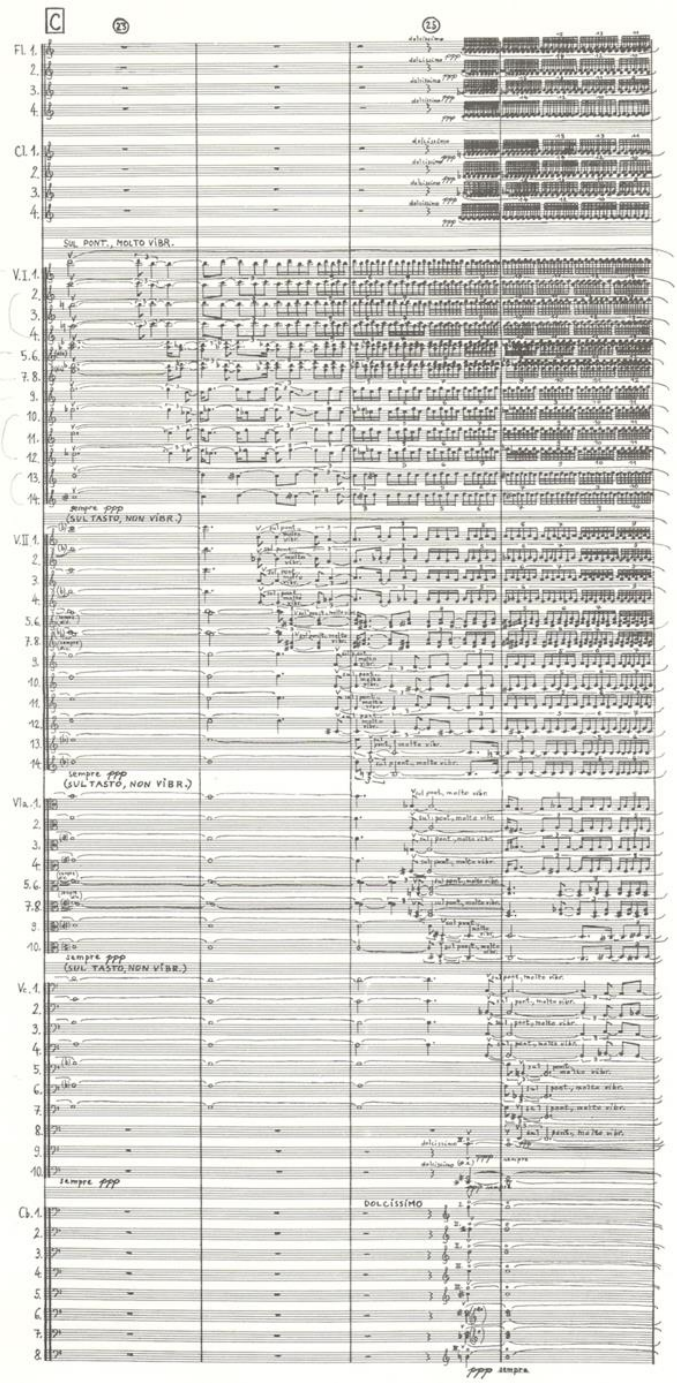


Figura 65. György Ligeti, *Atmosphères*, cc. 23-26, 1961. Mainz, Schott Music, UE 11418.

Las estructuras gráficas quedaban reflejadas en la enorme partitura orquestal conformando capas superpuestas microtonales constituyendo arquitecturas efímeras que representan avance y movimiento desde la quietud del orden matemático, nuevos paisajes *imago*-sonoros en grandes soportes que proponían una experiencia multidisciplinar perceptiva, conjugando el sonido y la visualidad de la música delatando formas a su paso,

como personajes sobre el tiempo, grandes gigantes caminando o bravas olas sobre el mar. Sobre la imagen mental se hablará en el próximo capítulo:

> *Durch die Bewegung der Einzelstimmen und durch ihre Verwebung entsteht die Illusion von Stillstand, im Inneren des Gewebes jedoch erfolgt eine stetige Texturveränderung. In seiner Gesamtheit ist das Gewebe statisch oder höchstens in der Veränderung der äußeren Kontur durch Verschiebung der oberen und unteren Tonhöhengrenze beweglich. Statt Bewe-gung als rhythmischen Prozeß erleben wir Mustertransformationen innerhalb des Gewebes als klangfarbliche Prozesse.*[417]

Estas formulaciones icónicas del arte del sonido atendían a ese cambio de paradigma del pensamiento posmoderno hacia la visualidad, significaban la perceptibilidad del desplazamiento de masas –de pasado germánico, algo similar hizo Wagner en la textura del preludio de *El oro del Rin*–, lo mismo que ocurría con la notación del *Ars subtilior* en el que la grafía adquiría una representación propia idiosincrática, formulando significados a través de la innovación en su representabilidad y sugiriendo formas perceptualmente reconocibles.
La concepción del espacio material, el propio soporte, para la composición como eje discursivo y de representación plantea a los compositores la organización de las grafías sobre la dimensión perceptual visual, novedosas o no, como denotación significativa capaz de conjurarse en la muestra de la iconicidad.

Las icnografías musicales son una confirmación del giro pictorial de la música formuladas desde nuevos entendimientos conceptuales para el arte del sonido, pero con la vista puesta atrás en los momentos más representativos de la manifestación de la visualidad de la música. Luigui Dallapiccola en *Concerto fatto per la notte di Nadale* de 1956 en el tercero de sus *Cinque Canti* adapta el pentagrama dispuesto sobre el papel para que se mostrase una forma de cruz. Pero esto no era novedoso, Pedro Cerone, por ejemplo, había representado doblemente el signo sagrado en su colección de cánones emblemáticos «para los amigos de las sutilezas» en su tratado *El melopeo y maestro* de 1613; o el canon *Crux christi – Quator evangelistae* –expuesto en la figura 11 del capítulo anterior– que pudo inspirar, con

[417] «Por el movimiento de las voces individuales y por su entrelazamiento surge la ilusión de inmovilidad; sin embargo, en el interior del tejido tiene lugar un cambio constante de la textura. En su totalidad, el tejido es estático o, como mucho, móvil por la variación del contorno externo mediante el desplazamiento de los límites superior e inferior de la altura tonal. En lugar de movimiento como proceso rítmico, experimentamos transformaciones de patrones dentro del tejido como procesos de coloración sonora». Trad. de la autora. LIGETI, György. *Gesammelte Schriften*. Band 1. Basel: Schott, 2007, p. 260.

probabilidad, el *Crucifixus* de la icnografía musical de George Crumb,[418] e incluso el considerado el primero, según Schiltz, en discurrir esta formalidad, *Crux fidelis* de Ludwing Senf.[419] George Crumb es un compositor que presenta su música en un formato mayor al convencional resaltando así la relevancia del soporte en la obra. De hecho, será un autor fuertemente influido por la estética subtilísima, deudor de Ross Lee Finney, a pesar de negar dicha dependencia.[420] En obras como *Makrokosmos* para piano de 1972-1973, subtitulada *Twelve Fantasy-Pieces after the Zodiac for Amplified Piano,* empleará la forma canónica del círculo[421] en *Magic Circle of Infinity* o *Twin Suns* [Fig. 66] (Crumb, *Twin Suns*, C.F. Peters Corporation, 1973), cuarto movimiento de la primera parte de *Makrokosmos*, volumen II.

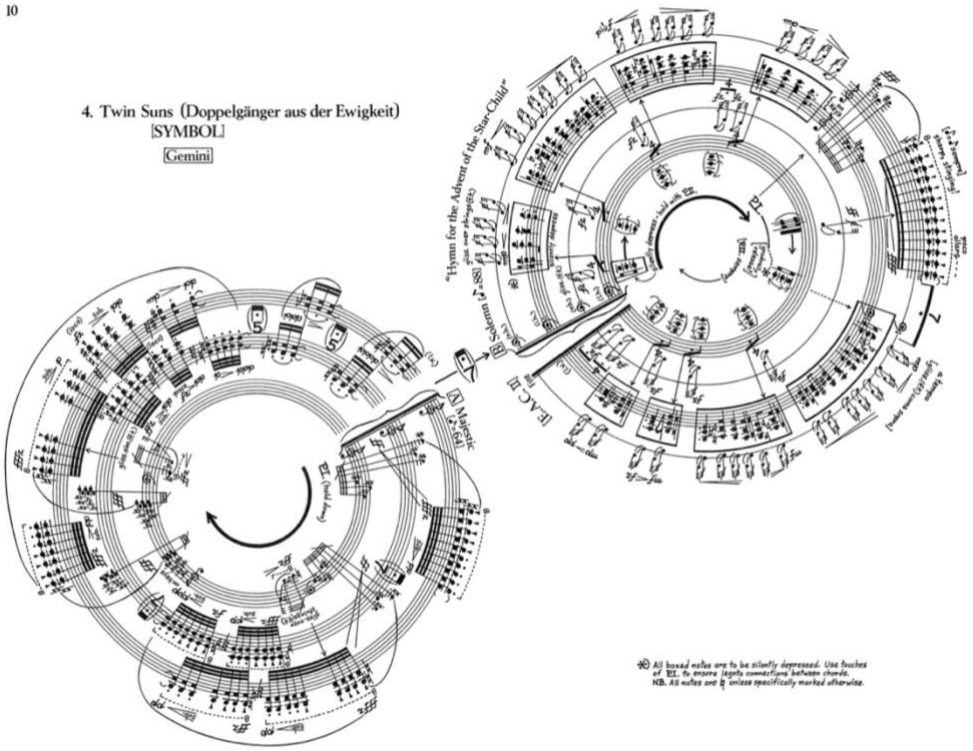


Figura 66. George Crumb, *Twin Suns*, 1973. C.F. Peters Corporation, EP 66539B.

418 «*Clama ne cesses* (Clama sin cesar) corresponde a un canon dispuesto en forma de cruz rodeada por cuatro círculos. Se trata de una notación simbólica, precedente de obras del siglo XX como *Crucufixus*, de George Crumb». BUJ CORRAL, Marina, 2015, p. 321.

419 SCHILTZ, Katelijne, 2012, pp. 209-210, citado en GARCÍA-BERNALT ALONSO, Bernardo, 2015, p. 330.

420 *«One might infer that Crumb learned the idea of modeling on early circular notation from Finney. However, Crumb denies the influence of his professor in this matter, claiming that he had neither seen Spherical Madrigals nor ever discussed the issue of 'graphic notation' with his teacher at the time he started to write his circular scores*» «Se podría inferir que Crumb aprendió la idea de modelar la notación circular a partir de la notación temprana de Finney. Sin embargo, Crumb niega la influencia de su profesor en este asunto, alegando que no había visto *Spherical Madrigals* ni había discutido el tema de la 'notación gráfica' con su maestro en el momento en que comenzó a escribir sus partituras circulares». Trad. de la autora. ADAMENKO, Victoria. *Neo-Mythologism in Music. From Scriabin and Schoenberg to Schnittke and Crumb*. Hillsdale/Nueva York: Pendragon Press, 2007, p. 222.

421 Sobre la representación del círculo en las partituras del siglo XX véase: BUJ CORRAL, Marina, 2015.

Para esta obra bebe del esquema compositivo de la conjunción de los varios círculos de Baude Cordier en *Tout par compas suy composé*, mostrados en la figura 22, representados en un mismo programa visual detallado y específico en cuanto a la interpretación musical.[422]

El estadounidense John Cage, como ya se ha dicho, discípulo de Schoenberg, uno de los artistas más influyentes del siglo XX, planteó una concepción diferente de la música y, en general del arte, pues la experimentación multidisciplinar caracterizó su tendencia creadora. Con la mirada puesta en sus precedentes supo transportar al presente las inquietudes ancladas en la agitada mentalidad de cualquier artista que quisiese transgredir la norma, desencajar el arte proclamándolo anacrónico, como un viajero en el tiempo revelando el futuro que, aunque fuese incierto, era inmediatamente próspero.

En 1939, Cage escribió *Imaginary Landscape N.º 1* una obra para fonógrafo y, más tarde, *Credo in Us* con la adhesión de una parte para tocadiscos y radio. Fue conocido como el mayor experimentador del piano preparado en obras como *The Perilous Night*, *Daughters of the Lonesome Isle*, *Sonatas and Interludes*, *Concert for Piano and Orchestra* –con una icnografía musical minimalista y sugerente que presentaba un alto grado de iconicidad conceptual–, entre muchas más obras. En su ciclo para piano *Music of Changes* utilizó las cartas de navegación de I Ching (libro chino de revelaciones), lanzando monedas en el aire para el proceso compositivo dependiendo totalmente del azar, y en donde *«svincola la partitura da quel ruolo testamentario che occupa nella tradizione europea».*[423]

Pero estas inquietudes experimentales eran el síntoma de las vanguardias que se estaban llevando a cabo en Nueva York, es más, la música era una de esas vanguardias más, a pesar de que en ocasiones se declarase a esta rastreadora e imitadora de las artes compañeras, pero nada más lejos de reconocer que el arte del sonido sumó un punto más a la reorganización del pensamiento moderno:

> En aquellos años, Jackson Pollock, Willem de Kooning Franz Kline, Barnett Newman, Mark Rothko y Robert Rauschenberg estaban lanzando violentos remolinos de pintura, trazando descarnados diseños monocromos y brillantes líneas geométricas, o haciendo lienzos íntegramente negros o íntegramente blancos.[424]

[422] MOLININI, Domenico, 2015, p. 261.
[423] «Libera la partitura de ese papel testamentario que ocupa en la tradición europea». Trad. de la autora. VALLE, Andrea. *La notazione musicale contemporánea. Aspetti semiotici ed estetici*. Torino: De Sono Associazione per la Musica, 2002, p. 60.
[424] ROSS, Alex, 2018, p. 455.

Como se ha mencionado líneas atrás, Cage presentó en Woodstock la obra *4'33" (In Proportional Notation)* [Fig. 67] (1952/1953, Nueva York, MOMA 1636.2012) en la cual el intérprete, David Tudor, no hacía sonar ningún sonido o música.

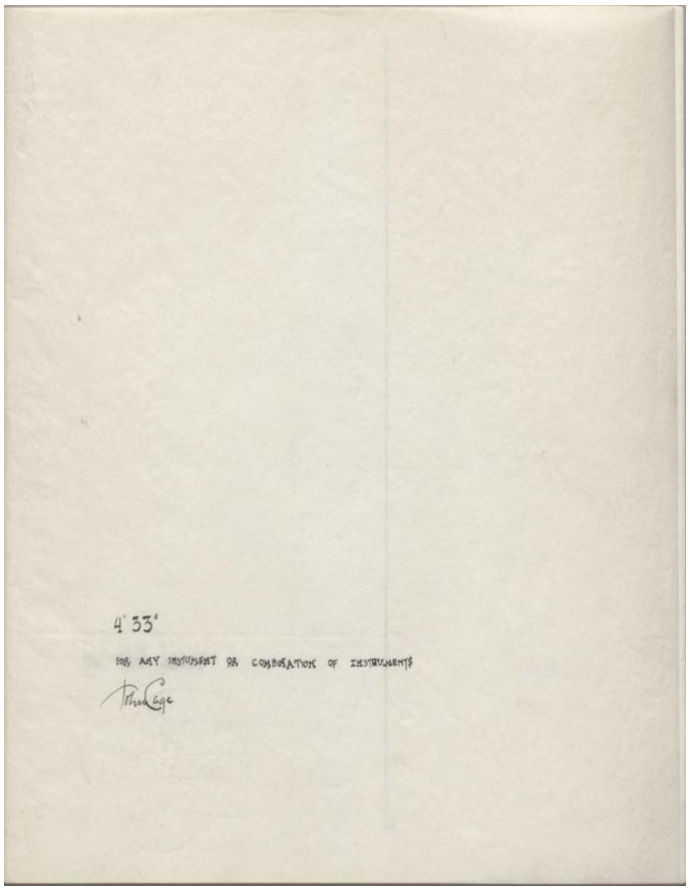


Figura 67. John Cage, *4'33" (In Proportional Notation)*, 1952/1953. Nueva York, MOMA, 1636.2012.

Para marcar la progresión de los tres movimientos de la pieza, Tudor abría y cerraba la tapa del piano. Cage entendió el silencio como una manera en la que el oyente interactuaba con el sonido cotidiano, el ruido ambiental. En la obra original sobre convencional papel pautado, ahora extraviado, la partitura es totalmente minimalista cual correspondencia de contenido, una portada con tan solo el nombre del autor y título,[425] y en el interior se mostraba carente de cualquier notación gráfica, aunque se representaban líneas verticales cruzando la página que delimitan la estructura dividiéndola en tres partes: *I. Tacet*; *II. Tacet*; *III. Tacet*.

[425] Esta estética en la partitura de Cage será retomada en el convencionalmente denominado *Álbum blanco* de *The Beatles*, publicado en 1968, en el que una portada blanca inscribe simplemente el nombre del mítico grupo y una numeración para las primeras ediciones, al estilo *4'33"*.

En realidad, esta idea de silencio en la música no era totalmente novedosa, había sido formulada en la Emblemática musical, en 1680, por Juan de Borja en su emblema «*Praestolari cum silentio*», que se mostró en anteriores capítulos, en la figura 3 de la introducción, y, anteriormente, distinguía la empresa de Isabela del Este que identificaba a la aristócrata. Sobre todo, se formula en las paredes de acceso al *studiolo* y en la marquetería de la gruta de la noble en el Palacio ducal de Mantua, Italia.[426] Aunque es cierto que el contexto es totalmente diferente, la retórica visual de la música en ambos, en el emblema musical y en la partitura de *4'33"*, es una característica que los identifica y los define como programas musicales que emplean el arte del sonido para expresar retóricamente la reflexión interna en torno al silencio, en un caso la Prudencia y, en el otro, la toma de conciencia de la realidad ruidoso-sonora del alrededor que solo alcanza a oír el prudente o virtuoso; a sendas obras les corresponde una didáctica moralizadora y reflexiva. Para Cage duración y silencio van unidas: *«For, when, after convincing oneself ignorantly that sound has, as its clearly defined opposite, silence, that since duration is the only characteristic of sound that is measurable in terms of silence […]».*[427]

En ambas el espectador ante el signo silencioso interpreta un desafío en su interior, una inquietud que pretende terminar con una respuesta a la pregunta que sugiere persuasivamente la música inscrita de manera misteriosa y minimalista, donde se intuye un orden sígnicamente no expresado a la manera tradicional como cualidad significante, una simetría, un espacio y un tiempo marcado en la escueta denotación gráfica. Pero, sobre todo, ambos insinúan un arte inmersivo en el que se tiene en cuenta al espectador trasportándolo a un lugar poco transitado, en cuanto a lo que convencionalmente se espera encontrar ante una obra tradicional. Con probabilidad, Isabela del Este cuando descansaba en su *studiolo* y en la gruta al ver su empresa del silencio escrita en las paredes acogería dicha disposición propuesta por la visualidad de la música y al interiorizar el mensaje emblemático sólo escucharía el ruido del entorno paisajístico palaciego. La misma evocación al ruido quiso John Cage provocar con su música callada, dado que empleó uno de los recursos retóricos por excelencia de la música, el silencio.

En *Fontana Mix* [Fig. 68] (Cage, *Fontana Mix*, 1958. New York, Edition Peters No. EP 6712), de 1958, un montaje en cinta propone una composición basada en el azar. Se

[426] La empresa de Isabela del Este ha sido estudiada puesta en relación con el emblema de Juan de Borja por: WUIDAR, Laurence, 2012.

[427] «Porque, cuando, después de convencerse ignorantemente de que el sonido tiene, como su opuesto claramente definido, el silencio, y de que, dado que la duración es la única característica del sonido que puede medirse en términos de silencio […]». Trad. de la autora. CAGE, John, 1973, p. 13.

constituye de diez hojas transparentes con líneas curvas y diez hojas de transparencias con puntos negros, una hoja con cuadricula numerada, y las habituales instrucciones de empleo.

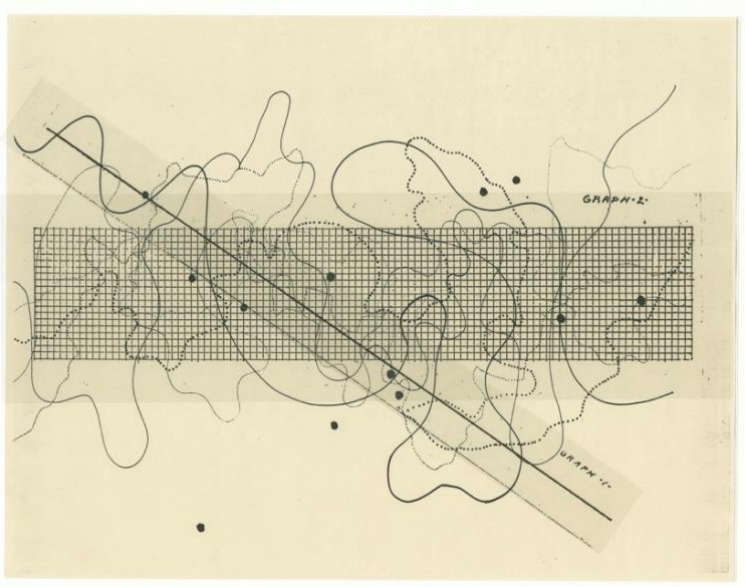


Figura 68. John Cage, *Fontana Mix*, 1958. New York, Edition Peters No. EP 6712.

El intérprete superpone de manera libre las hojas entre ellas, generando en una malla reticular intersecciones de puntos y líneas. Las intersecciones marcan, según Cage, la frecuencia, duración, la transformación del sonido grabado, etc. Pero, la evolución de los elementos sobre cuadrículas a modo diagramático, como una forma de escenificar el tránsito y avance de las partes a través de líneas y puntos que se marca en alturas o tiempos para los componentes formulados, ya había sido presentada en una gran cantidad de los programas visuales del Medioevo, por ejemplo, en algún volumen carolingio como *Composite manuscript: Macrobius, Plinius, Nonius Marcellus: excerpts, Latin* [Fig. 69] (s. IX, Bern. Burgerbibliothek, Cod. 347, fol. 24v).

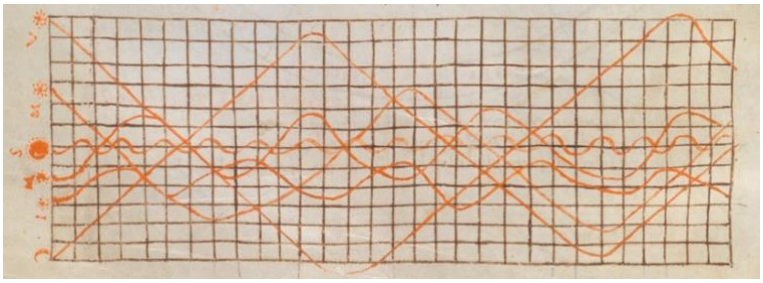


Figura 69. *Composite manuscript: Macrobius, Plinius, Nonius Marcellus: excerpts, Latin*, s. IX. Suiza, Bern. Burgerbibliothek, Cod. 347, fol. 24v.

Partiendo desde su formulación durante el siglo XX, la visualidad de la música en la manifestación de los programas icnográfico-musicales tendrá una continuidad y variación, y su consecuente codificación durante el siglo XXI perpetuando hasta la actualidad, como una perspectiva que abraza y amplía una expresión y percepción de la música desde otros confines paralelos al auditivo.

En el siguiente capítulo se abordarán más asuntos relacionados con las icnografías musicales a través de casos concretos.

SEGUNDA PARTE

ESTUDIOS DE
LA VISUALIDAD DE LA MÚSICA

1

INTRODUCCIÓN

Este capítulo comprende una serie de estudios de la visualidad de la Música. El criterio de elección de dichas obras es el supeditado a emprender análisis variados que pongan en práctica cuestiones tratadas en capítulos precedentes. Se pretende, por tanto, ejemplificar las distintas tipologías taxonomizadas de las fuentes musicales propuestas durante la investigación, aplicar a los estudios el adaptado método iconográfico-iconológico, así como el planteado enfoque metodológico organográfico y organológico, además de hacer uso de las terminologías musicales específicas aportadas para el análisis de la visualidad de la música. La diversidad en la selección de las obras busca evidenciar la eficacia de las aplicaciones metodológicas, de las categorías establecidas y de sus herramientas de trabajo, reconociendo su aplicabilidad más allá de un marco temporal específico, según la epistemología de los Estudios de la Visualidad de la Música. Así mismo, para compendiar los estudios se ha sugerido un criterio de organización según el soporte para justificar una variabilidad de la exposición de las distintas fuentes. Es decir, se han distribuido de la siguiente manera:

PROGRAMAS VISUALES PICTÓRICO-MUSICALES REPRESENTADOS SOBRE TELA:

- *Descanso durante la huida a Egipto* de Michelangelo Meresi da Caravaggio
- Los lienzos-bocaporte del órgano mayor y menor de la catedral de Valencia

PROGRAMAS VISUALES QUE TRATAN SOBRE MÚSICA REPRESENTADOS SOBRE PIEDRA:

- María «puerta del cielo» con ángeles músicos en el tímpano de la puerta de los apóstoles de la catedral de Valencia

PROGRAMAS VISUALES PICTÓRICO-MUSICALES REPRESENTADOS SOBRE PAPEL:

- El emblema musical de la *vanitas* en el tratado instrumental de Luis Venegas de Henestrosa
- El frontispicio de *Musurgia universalis* de Athanasius Kircher
- *La tentación de san Antonio* de Henri Rivière en Le Chat Noir

PROGRAMAS ICÓNICO-MUSICALES, PROGRAMAS PICTÓRICO-MUSICALES O ICNOGRAFÍAS MUSICALES REPRESENTADOS SOBRE PAPEL:

- La iconicidad de *Refrain* de Karlheinz Stockhausen
- El neoplasticismo de Sylvano Bussotti y de Earle Brown
- Arquitecturas efímeras en *Atmosphères* de György Ligeti

Con relación a todo lo expuesto en el desarrollo de la tesis, se pretenden analizar obras donde quede evidenciada la impronta de la Emblemática, así como la pervivencia del sustrato emblemático, poniendo de manifiesto la conexión existente entre la visualidad de la Música de la Edad Media-Renacimiento y la de la segunda mitad del siglo XX.

Las obras *Descanso durante la huida a Egipto* de Michelangelo Meresi da Caravaggio; el emblema musical de la *vanitas* en el tratado instrumental de Luis Venegas de Henestrosa; el frontispicio de *Musurgia universalis* de Athanasius Kircher; *La tentación de san Antonio* de Henri Rivière en Le Chat Noir; *Refrain* de Karlheinz Stockhausen; así como las obras contenidas en el apartado dedicado al neoplasticismo de Sylvano Bussotti y de Earle Brown están vinculadas con la Emblemática. El epígrafe dedicado a «María «puerta del cielo» con ángeles músicos en el tímpano de la puerta de los apóstoles de la catedral de Valencia» es un ejemplo específico de programa principalmente organológico que permite aplicar, más claramente, el propuesto enfoque metodológico organográfico y organológico, inserto en el método iconográfico e iconológico general, asimismo, es una fuente visual musical sobre un soporte diferente al resto. El estudio dedicado a los lienzos-bocaporte del órgano mayor y menor de la catedral de Valencia analiza una de estas sargas como ejemplo de programa pictórico-musical. Además, este estudio se singulariza por ser una recuperación patrimonial llevada a cabo en el transcurso heurístico de la tesis. El estudio referido a la icnografía musical sobre las arquitecturas efímeras en *Atmosphères* de György Ligeti muestra un programa visual de la música surgido de manera distinta a los que devienen de una tradición basada en el *Ars subtilior*, de la Emblemática y los cánones emblemáticos, pero fruto de una sensibilidad ligada a las transformaciones en los modelos de pensamiento posmoderno tras el reconocido como giro pictorial de la música, asunto puesto de relevancia durante la tesis. De igual manera, se han incluido como ejemplos de esta nueva sensibilidad los estudios sobre paisajes *imago*-sonoros de Xenakis y Feldman.

PROGRAMAS VISUALES PICTÓRICO-MUSICALES REPRESENTADOS SOBRE TELA

2

DESCANSO DURANTE LA HUIDA A EGIPTO DE MICHELANGELO MERESI DA CARAVAGGIO

2.1. Acerca del *Descanso*

Sobre la obra conocida como *Descanso durante la huida a Egipto* [Fig. 1] (ca.1598, Roma, Galleria Doria-Pamphilj, FC 241) de Michelangelo Merisi da Caravaggio el punto principal de atención para un musicólogo o iconógrafo musical reside en el objeto de estudio correspondiente con todo lo referente a la manifestación de la visualidad de la música en la obra.



Figura 1. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Descanso durante la huida a Egipto*, ca. 1586. Roma, Galleria Doria-Pamphilj, FC 241.

El tipo organográfico representado es, en este caso, lo que parece ser, un violín barroco con un orden roto, apenas visible. Se muestra, también, la *particella* del motete «*Quam*

pulchra es et quam decora», texto tomado del *Cantar de los cantares*, con música del flamenco Noël Bauldewijn (ca. 1480 – 1529).[1] Pero este instrumento musical tañido por el ángel músico no es caracterizador del tipo iconográfico, el *Descanso durante la huida a Egipto*, –es decir, el modo en el que se ha concretado visualmente el tema o asunto teniendo en cuenta la historia de los tipos iconográficos de la tradición cristiana: la infancia de Cristo–, aunque sí puede aparecer a menudo en su concreción visual el ángel músico. Con probabilidad, la formulación de este episodio, el *Descanso*…, «empleó el tipo iconográfico conceptual mariano de la Virgen de la Humildad […], la idea de que María cantaba el canto de Sion, en el monte de Sion, en su viaje a Egipto […] el canto de su virginidad, entonado en el Apocalipsis en torno al cordero místico (Ap 14,1-4)».[2]

Un análisis iconográfico e iconológico de la imagen conduciría a elaborar un discurso crítico alrededor de estas cuestiones y, aunque es evidente sobre estas premisas la clara relación entre el contenido musical, el ángel músico tañedor y su partitura, y el tema principal del programa visual, la infancia de Cristo, y su tipología en la huida a Egipto, son estas últimas cuestiones las que conducen al significado cultural de la obra a través de la interpretación de lo representado. Esto no niega el alcance poderoso de la interdisciplinariedad constituida por el arte del sonido en función retórico-visual, propia del Barroco. De hecho, la retórica visual de la música en la obra subyace con una fuerte impronta en la expresión del síntoma cultural.

La obra de Caravaggio es morada de dos artes, imagen y música, en estado dialéctico aunadas por un discurso persuasivo ideado. La retórica visual de la música se manifiesta tanto

---

[1] La identificación de la partitura se encuentra en: CAMIZ, Franca Trinchieri y ZIINO, Agostino. «Caravaggio: aspetti musicali e committenza», *Studi musicali*, Anno XII, Nº. 1, 1983, pp. 67-83. Slim, por su parte, investiga la procedencia de la fuente impresa empleada por Caravaggio para la representación de la partitura comparándola con las ediciones impresas de Petrucci, pasando por la reimpresión de Jacomo Giunta (Rome, G. G. Pasoti and V. Dorico, 1526), la reimpresión de *«Quam pulchra es»* de Berg y Neuber, n.º XI en sus *Selectissimae symphoniae* (Núremberg, 1546), concluyendo lo siguiente: *«Thus, if Caravaggio was copying a printed book, he was working from a source that is no longer known. It was probably printed in Rome in the 1520s by someone associated with Giunta, and contained, near its close, Bauldeweyn's motets 'Quam pulchra es' and 'Gloriosus Dei', in that order»* «Por tanto, si Caravaggio estaba copiando un libro impreso, estaba trabajando a partir de una fuente que ya no se conoce. Probablemente fue impreso en Roma en la década de 1520 por alguien asociado con Giunta y contenía, cerca del final, los motetes de Bauldeweyn '*Quam pulchra es'* y '*Gloriosus Dei'*, en ese orden». Trad. de la autora. SLIM, Colin H. «Musical Inscriptions in Paintings by Caravaggio and his Followers», en SHAPIRO, Anne Dhu y BENJAMIN, Phyilis. *Music and Context. Essays for John M. Ward*. Cambridge, Mass: Department of Music Harvard University, 1985, pp. 241-263, p. 246.

[2] El tipo iconográfico conceptual de la Virgen de la Humildad ha sido ampliamente estudiado por MOCHOLÍ MARTÍNEZ, María Elvira y SALVO-TIERRA, Àngel Enrique. «La Virgen de la Humildad y la Virgen de la rosaleda. Aproximación al estudio de las especies vegetales en las imágenes de María», *Millars. Espai i Història*, Nº. 57, pp. 75-110. Sobre la música en la Virgen de la Humildad puede verse: LADIS, Andrew. «The Music of Devotion: Image, Voice and the Imagination in a Madonna of Humility by Domenico Bartolo», en MCIVER, Katherine A. *Art and Music in the Early Modern Period.* Essays in honor of Franca Trinchieri Camiz. London: Routledge, 2003, pp. 139-145. Los ángeles músicos han sido estudiados por Candela Perpiñá en: GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 4. Los Ángeles III. La música del cielo.* Madrid: Encuentro, 2018, pp. 226.

a través de la imagen gráfica del instrumento cordófono, como con el código musical instaurado en las grafías de notación de la partitura pintada. Este carácter interdisciplinar induce a la distintiva cualidad retórica del arte barroco.

El *Descanso durante la huida a Egipto*, de discretas dimensiones (135 x 166,5 cm), junto a la *Magdalena penitente* del mismo autor,[3] se conservan en la colección Pamphilj de Roma,[4] sendos óleos, al parecer obras tempranas del lombardo, fueron inventariados, por primera vez, en dicha colección en 1652.[5] Su datación aproximada es hacia 1598/1599, empero, esta determinación fluctúa sobre la imprecisión de datos más certeros que lo confirmen. Se desconoce la identidad del comitente. Se baraja su procedencia entre dos familias: los Aldobrandi y los Vitricci. Algunos autores vinculan el *Descanso* a Olimpia Aldobrandi cuya hija heredera se desposó con el príncipe Camillo Pamphilj, en 1647. Diversos inventarios de su colección, el más temprano de 1606, identifica el posible cuadro en su colección.[6] Aldobrandi fue la sobrina del cardenal Pietro Aldobrandi quien compartía su afición a los juegos de azar con el cardenal Del Monte,[7] mecenas de Caravaggio, por lo que a Aldobrandi también se le ha valorado, según otros investigadores, como posible comitente.[8] Además, también cabe la posibilidad de que el cuadro perteneciese a la hermana de Girolamo Vittrici –cuñado de su amigo y relaciones públicas Prospero Orsi– y heredera final del cardenal Alessandro Vittrici, ya que esta vendió a Camilo Pamphili en 1650 una colección de pinturas.[9]

---

[3] La continuidad y variación del tipo iconográfico de María Magdalena y su concreción en el audiovisual ha sido estudiado en: MONZÓN PERTEJO, Elena. «María Magdalena. Continuidad y variación en la cultura audiovisual (1897-2014)». Dirigida por GARCÍA MAHÍQUES, Rafael; PEDRAZA MARTÍNEZ, Pilar y SANZ CAMPOS, Ismael. Universitat de València, València, abril 2017; «La evolución de la imagen conceptual de María Magdalena», en ZAFRA, Rafael y AZANZA José Julio, *Emblemática trascendente. Hermenéutica de la imagen, iconología del texto*. Añejos de Imago: Revista de Emblemática y Cultura, 1, Sociedad Española de Emblemática, Universidad de Navarra, Pamplona, 2011, pp. 529-539.

[4] Galleria Doria Pamphili, Rome, inv. 384.

[5] *«Provenance: First in the collectione of Prince Camillo Pamphili, Palazzo Pamphili al Corso, Rome, 1652».* SPIKE, John T. *Caravaggio*. New York: Abbeville Press, 2010, p. 99.

[6] *«Inventories: I. Testa 2002, p. 135. Identifies this with a painting in three inventories of Olimpia Aldobrandini, Rome. 1. 1606: [Inventory of Olimpia Aldobrandini, Rome, a painting, without indication of author, o 'Joseph on the flight' ['Un Quadro di Giuseppe che fugge'] (Macioce 2003, inventari 3, p. 341). 2. 1611: Inventory of Olimpia Aldobrandini, Rome, without indication of author, 'A large painting of the Madonna's Flight into Egypt in a frame with touches of gold and stars on the corners' ['Quadro grande uno quando la Mad[onn]a fugge in Egitto con cornice tocche d'oro e stelle alle cantonate'» (Della Pergola 1960, p. 427; Testa 2002, p. 135). 3. August 1622: Inventory of Olimpia Aldobrandini, a large painting of Madonna with the child in her arms, and Saint Joseph without frame copy of Caravaggio ['quadro in forma grande in tela di una madona con il bambino in braccio, e san Giuseppe senza cornice, copia del Caravaggio'] (Testa 2002, p. 135, says attributions are often mistaken). II. 1652 […]».* SPIKE, John T., 2010, p. 99.

[7] GRAHAM-DIXON, Andrew. *Caravaggio. Una vida sagrada y profana*. Epuflibre: Titivillus, 2010, p. 553.

[8] CAMIZ, Franca Trinchieri y ZIINO, Agostino, 1983.

[9] *«III. Following a suggestion by Hibbard (1983), Cappelletti (1996), Sickel (2001), and De Marchi (2009) have investigated the possibility that Rest on the Flight, the Magdalen (cat. No. 16), and the Louvre Fortune-Teller (cat. No. 15) share a common provenance from Cardinal Alessandro Vittrici, whose sister and heir, Caterina, sold 'a number of Painting' to Camillo Pamphili in October 1650. 1. May 1609: Inventory of the paintings listed in the household of Girolamo Vittrici, without attribution: A Madonna when she went to Egypt ['Una Madonna quando andò in Egitto'] (Sickel 2011, p. 429)».* SPIKE, John T., 2010, p. 100. Véase también para la cuestión de la procedencia de la obra, en defensa de la familia Vittrici: SICKEL,

Debido al intenso contenido musical de dicha obra puede relacionarse con un demandante seducido por dicho arte, aunque todo son presunciones si no existe una documentación veraz que lo confirma. También se ha sospechado que su ubicación fuese para una *stanza* o que fuese un *quadro da galleria*.[10] Uno de los grandes mecenas de Caravaggio fue Francesco Maria Del Monte,[11] personalidad muy influyente en el ámbito musical romano,[12] confidente del cardenal Ferdinando de Medici. Del Monte ascendió a cardenal tras la marcha de Ferdinando a Florencia como duque de Toscana, y se trasladó al Palazzo Madama –donde residiría Caravaggio con él desde 1595– ostentando el poder eclesiástico al estilo príncipe-humanista. Del Monte fue aficionado a varios quehaceres: al coleccionismo del arte –sucediendo a Borromeo, llegó a ser protector junto con Gabriele Paleotti de la Accademia di San Luca, a organizar grandes fiestas lúdico-musicales en el Palazzo, a la *comedia dell'arte*, a la música,[13] a los instrumentos musicales, a la alquimia, a la ciencia, a la literatura, a las fiestas y a los, ya mencionados, juegos de azar.[14]

De izquierda a derecha, el programa visual del *Descanso* muestra a san José sedente sobre la albarda de su mulo sosteniendo una partitura e inclinando, muy ligeramente, su cabeza frente a la atenta escucha contemplativa. A sus pies una ampolla de vino permanece cerrada. Frente a este, un ángel mancebo semidesnudo, ataviado con ondulantes drapeados blancos, en pie y de espaldas al espectador, interpreta con un violín la partitura que el anciano le sustenta. Su gesto es el de volver el rostro hacia el mástil del instrumento y la partitura. Tras estos el asno sigiloso acude a observar al ángel y a escuchar la melodía.[15] Contigua a la derecha de la figura alada, María sedente abraza a Jesús mientras ambos duermen: Él

Lothar. «Gli esordi di Caravaggio a Roma. Una ricostruzione del suo ambiente sociale nel primo periodo romano», *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, N°. 39, 2009-2010, pp. 225-266, nota 6 y nota 130.

[10] SÁNCHEZ RIVERA, Jesús Ángel. «El Descanso en la huida a Egipto de Caravaggio: Poética de la emoción», en CAMPOS, F. Javier (coord.). *Mover el alma: las emociones en la cultura cristiana (siglos IX-XIX)*. Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2022, pp. 613-624.

[11] Los primeros mecenas de Caravaggio en Roma fueron: *«Ottavio Costa, Girolamo Vittrice, Maffeo Barberini, Cardinal Francesco Maria del Monte, Cardinal Federico Borromeo, and Marchese Vincenzo and Cardinal Benedetto Giustiniani»*. MURAOKA, Anne H. *The Path of Humility. Caravaggio and Carlo Borromeo*. New York: Peter Lang, 2015, p. 120.

[12] Del Monte, fiel amigo de Alessandro Montalto, llegó a estar presente en producción tan innovadoras como: *Il Gioco della cieca* de Emilio de'Cavalieri, en 1595, y de *Dafne* de Jocopo Peri, en 1599. CHISTIANSEN, Keith. *A Caravaggio Rediscovered: The Lute Played*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1990, p. 45.

[13] *«Del Monte had a special passion for music. This is not surprising, because music was considered essential in the education of all proper Renaissance gentlemen and ladies»*. CAMIZ, Franca Trinchieri. «Music and Painting in Cardinal de Monte's Household», *Metropolitan Museum Journal*, vol. 26, 1991, pp. 213-226, p. 214.

[14] PROSE, Francine. *Caravaggio painter of miracles*. HarperCollins ebooks, 2009, pp. 80-81

[15] MCTIGHE pone en relevancia la similitud entre el rostro de san José y el del asno próximo a él. El estudio trabaja la comparación fisionómica entre el humano y el animal bajo la perspectiva de obras como la de Giovanni Battista della Porta, *De Humana Physiognomia* que aludían a la representación del carácter humano. MCTIGHE, Sheila. *Representing from Life in Seventeenth-century Italy*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020.

plácidamente, Ella fruñe levemente el cejo en signo de preocupación. Un árbol cobija el descanso de todos los personajes. Un paisaje de fondo de tradición lombarda versa sobre una ribera apacible, y discretas montañas anuncian la caída de la tarde. Una perspectiva en picado de la escena revelaría una disposición de los personajes en forma de triángulo invertido.

La Biblia menciona ligeramente la huida a Egipto en el Evangelio de Mateo (Mt 2,13-15). Los evangelios apócrifos dan descripción de ciertos acontecimientos alrededor de este viaje, pero ninguno describe una escena similar a la de Caravaggio. Es a partir de 1500 cuando la concreción visual del episodio incorpora un ángel,[16] y como se ha dicho líneas arriba su formulación visual está fundamentada en el tipo iconográfico conceptual de la Virgen de la Humildad con la característica vegetación sobre la que se asienta.

En líneas generales, algunos autores han señalado que la significación de la imagen quisiese remarcar la virginidad de María incluso cuando convivió con su esposo en el exilio a Egipto, mientras el cántico de Sion reposaba la inquietud de la Sagrada Familia reforzada en la fe.[17] Otros autores configuran el discurso alrededor del *Cantar de los cantares* explícito en la partitura y parte de la exégesis cristiana que identificaba al amado con Cristo y a la amada con la *Eclessia*, María, el alma.[18] Maurizio Calvesi afirma que la obra distingue una composición bipartita plena de significados. El lugar que ocupa José es cerrado, seco, umbrío, mientras que María y el Niño reparan sobre un paraje de abundante y grata vegetación,[19] en signo de la vida. El autor vincula el árbol tras el santo con la muerte, camino preciso en la salvación, felicísima según san Felipe Neri, por lo que asocia al comitente con dicha orden relacionada también con Caravaggio. El significado final es para Calvesi la redención en Cristo.[20] Esta conexión del diálogo veterotestamentario entre el novio y la novia, la unión mística entre Cristo y la Iglesia, queda reforzada con la significación del motete y la escena de un significado teológico del renacimiento espiritual que el pintor ha pensado para esta

[16] GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2018, p. 226.
[17] GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2018, pp. 226-227.
[18] Sobre el *Cantar de los cantares* y su visualidad artística: MOCHOLÍ MARTÍNEZ, María Elvira. «Entre lo místico y lo sensual. Un estudio tipológico del Cantar de los Cantares», en *Muta poesis, pictura loquens*, 12th Internacional Conference Society for Emblem Studies, The Society For Emblem Studies. Coimbra, July 2022. En prensa.
[19] *«The Boy with a Ram and The Rest on the Flight into Egypt, share another, more marginal feature: the sparse plants depicted at the base of both paintings are verbas- cum, commonly called mullein*» «'El muchacho con el carnero' y 'El descanso en la huida a Egipto' comparten otra característica, más marginal: las escasas plantas representadas en la base de ambas pinturas son *verbascum*, comúnmente llamado gordolobo». Trad. de la autora. MCTIGHE, Sheila, 2020, p. 69.
[20] CALVESI, Maurizio. *Caravaggio.* Art Dossier. Firenze: Giunti Editore, 1998, pp. 23-24.

obra.[21] Esta referencia del amor de María por Cristo en la obra remite a la concepción franciscana del amor divino seguida por Carlos Borromeo y que algunos autores han puesto en relación con la pintura.[22]

En líneas generales, estas cuestiones rigen el significado cultural principal del lienzo. Los elementos musicales refuerzan las ideas mencionadas, como se ha dicho, a través del *Cantar de los cantares* el cual se debe intuir, pues es significante que la partitura pintada por Caravaggio a modo conceptual de *beeldmotet* no incorpore el texto,[23] solo las letras capitales góticas de dos íncipits del *superius* de los tres que hay, aun conociendo que el motete de Bauldewijn sí lo haga.[24] Es relevante puesto que el observador del cuadro no sabría de qué obras se trataba, a no ser que tuviese por afición tañer el violín y esta fuera una pieza habitual de su repertorio o del repertorio que gustase escuchar. En el verso y el recto del volumen musical aparece la *«Q»* de *«Quam pulchra es»* y la *«G»* de *«Glorisus Dei»*.[25]

2.2. La Alegoría implícita

El programa visual del *Descanso durante la huida a Egipto* sugiere una alegoría de la Prudencia de trasfondo cristiano, aludiendo a las tres dimensiones que esta Virtud pone en práctica.[26]

Séneca alude a la Prudencia en *De quatuor virtutibus cardinalibus* en relación a los estados del tiempo: «Si tu ánimo es prudente, se regirá en tres etapas; pon en orden lo presente, prevé lo futuro, recuerda lo pasado, pues quien no piensa nada en lo pasado, pierde la vida; quien nada reflexiona previamente en lo futuro cae desprevenido en todo».[27] Ovidio personifica a

---

[21] CAMIZ, Franca Trinchieri, 1991, p. 217.

[22] Sobre estas cuestiones véase la interpretación de Murakoa sobre el *Descanso* en: MURAOKA, Anne H., 2015, pp. 145-149.

[23] *«Why he did not include the text remains a mystery. Perhaps he did so in order that his patron and other initiates might understand, or perhaps because he wished to indicate that this vocal music is certainly to be performed instrumentally»* «El motivo por el que no incluyó el texto sigue siendo un misterio. Quizá lo hizo para que su patrón y otros iniciados pudieran comprenderlo, o quizá porque quería indicar que esta música vocal debía interpretarse con instrumentos». Trad. de la autora. SLIM, H. Colin. «Music in and out of Egypt: A Little-Studied Iconographical Tradition», *Musica Disciplina*, vol. 37, 1983, pp. 289-326, p. 308. Slim proporciona en este estudio una transcripción de la partitura según la revisión que hace de los errores de transcripción en Camiz y Ziino (1983).

[24] Véase nota 43.

[25] SLIM, H., Colin, 1983.

[26] «La virtud de la Prudencia ha sido considerada una de las virtudes más importantes para el ejercicio del bien. Con dicha finalidad, esta virtud ha de tener en cuenta ciertos parámetros del tiempo que le ayuden a concluir con la decisión acertada y, por tanto, prudente». MONTESINOS CASTAÑEDA, María. «El tiempo en la visualidad de la Prudencia», en BALLESTER MORELL, Blanca; VISTARINI, Bernat y CULL, John T. (Eds.). *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas*. Barcelona: J. J. Olañeta Editor, 2017, pp. 505-516, p. 505.

[27] *«Si prudens est animus tuus tribus temporibus dispensetur; praesentia ordina, futura provide, praeterita recordare; nam qui nihil de praeteritis cogitat vitam perdit; qui nihil de futuro praemeditatur in Omnia incatus incidit»*. RIPA, Cesare. *Iconología.*

la Prudencia a través de la imagen bicéfala de Jano y a partir de Hécate con la tripluralidad de los rostros, características que heredaría la virtud de la Prudencia.[28] Desde este momento en adelante, como afirma Montesinos Castañeda,[29] esta virtud asociada a lo temporal y su división triádica se irá transfiriendo en el imaginario cultural desde el mundo antiguo hasta el devenir de los siglos, cada vez más con una propedéutica moral, tanto en el ámbito religioso como en el pagano. Erwin Panofsky amplía la interpretación de la Prudencia de la siguiente manera:

> Y se nos pide también que relacionemos estas tres modalidades o formas del tiempo con la idea de la prudencia, o más concretamente con las tres facultades psicológicas en cuyo armónico ejercicio consiste esa virtud: la Memoria, que evoca el pasado y de él toma enseñanza; la Inteligencia, que juzga sobre el presente y obra en él, y la Previsión, que anticipa el futuro y prepara a favor o en contra del mismo.[30]

En la obra de Caravaggio el *Descanso* asoman los tres rostros de esta virtud mediante el triángulo trifacial invertido de la composición en la disposición de personajes. Estos son: el ángel músico en representación del pasado, es decir, la Memoria; san José como el presente y la Inteligencia; y María y el Niño como la Previsión y el futuro de salvación que desea alcanzar todo cristiano.

El recorrido natural que propone el programa visual irrumpe con el primer personaje, el ángel músico iluminado con la característica luz simbólica barroca artificial como recurso expresivo y significante. El foco proviene del lado izquierdo, cual señala que la mirada del espectador se dirija a aquella parte de la composición. La clave reside en la lectura del personaje alado como la virtud de la Memoria, es decir, el pasado. La visualidad artística ha formulado reiteradamente esta proposición de la Prudencia.

Volumen I. Traducción del italiano: Juan Barja y Yago Barja. Traducción del Latín y Griego: Rosa Mª Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero. Madrid: Akal, 1987, p. 224.

[28] «Mas con todo, ¿qué dios diré que eres tú, Jano biforme? Pues Grecia no tiene numen ninguno parejo a ti. Y a la vez revela el motivo por el que eres el único entre los celestiales que ves lo que está a la espalda y lo que está delante. [...] Entonces el sagrado Jano, admirable por su imagen bicéfala, puso de repente delante de mis ojos su doble faz. [...] Y de la misma manera que vuestro portero, sentado junto al umbral de la entrada principal, ve las salidas y las entradas, así yo, portero de la corte celestial, alcanzo a ver a un tiempo la parte de Levante y la de Poniente. Ves las caras de Hécate, orientadas en tres direcciones para guardar las encrucijadas que dan a tres caminos, yo, para no perder el tiempo torciendo el cuello, tengo licencia para mirar a dos de ellas a la vez, sin mover el cuerpo (Ov. *Fast.* 1 89-144)». Citado en: MONTESINOS CASTAÑEDA, María, 2017, p. 506.

[29] Para un estudio detallado de la Prudencia en el tiempo véase: MONTESINOS CASTAÑEDA, María, 2017.

[30] PANOFSKY, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1979, p. 173.

Cesare Ripa en su *Iconologia* no incluyó en la versión de 1593 la personificación de la Historia, pero la edición publicada en Roma, en 1603, la describía como la memoria del pasado, donde residen las cosas para su posteridad, y que, como tal, vuelve la cabeza hacia atrás –será en la edición de Padua de 1611 en la que se ilustrará, por primera vez, en una xilografía la Alegoría de la Historia [Fig. 2] (1611, USA, Internet Archive, IA40833917, p. 235) –.



Figura 2. Cesare Ripa, *Alegoría de la Historia*, 1611. USA, Internet Archive, IA40833917, p. 235.

El texto de Ripa de 1603 dice que la Historia es la memoria de las cosas pasadas:

Il volgere lo sguardo indietro, mostra che l'Historia è memoria dellè cose passate nata per posterità: Si reppresenta, che scriua nella guisa che si è detto, perciòche l'historie scritte sono memorie de gli animi, & le statue del corpo, onde il Petrarca nel Sonetto 84. 'Pandolfo mio, quest'opere son frali / A lungo andar: ma il nostro studio è quello / Che fà per fama gl'huomini inmortali.[31]

[31] «Vuelve la vista atrás, mostrándose con ello que la Historia es la memoria de las cosas pasadas, que para la posteridad se conservan y se escriben. Se representa escribiendo, tal como se dijo, porque las Historias escritas equivalen a la memoria de los espíritus y los ánimos, como las estatuas lo son de los cuerpos; por ello dice Petrarca en su Soneto LXXXIV […]». RIPA, Cesare, I, 1987, p. 448.

Si difícilmente pudiera coincidir el *Descanso* en el estilo de 1603 –tal vez con el *Sacrificio de Isaac*–, sí debe destacar una serie de coincidencias conceptuales en la obra expuestas en la alegoría dicha del manual de Ripa, editado en Roma en 1603. Para Ripa la Historia/Memoria debe mostrarse como un personaje alado, vestido de blanco y con un libro en su mano izquierda donde se escribe el pasado: *«Donna alata, et vestita di bianco, che guardi indietro, tenghi con la sinistra mano un'ovato, overo un libro, sopra del quale mostri di scrivere, portandosi con il piè sinistro sopra d'un sasso quadrato […]»*.[32] El ángel músico de Caravaggio viste ropajes blancos y torna su cabeza para llevar sobre su lado izquierdo el violín que tañe, extensión del libro con el que interpreta el mensaje veterotestamentario, y que porta san José.

La visualidad artística ha formulado a san José con el libro como atributo fundamentándose en la exégesis patrística de san Juan Crisóstomo quien alaba reiteradamente a José como docto de sabiduría y un hombre justo: «Ahí tenéis a un varón filósofo libre de la más tiránica de las pasiones. Bien sabéis cuán terrible pasión son los celos. Alguien que los conocía bien dijo: 'Lleno de celos está el corazón del marido de ella; no perdonará el día del Juicio'» (*Homilías sobre el Evangelio de Mateo* 4,4; Pr 6, 34: LXX);[33] José mantiene su castidad con María por justicia: «¿Cómo no comprender que José, que era un hombre justo, no había de atreverse a conocer después a la que por tan maravillosa manera había sido madre, a la que tan nuevo parto, tan peregrino alumbramiento, había merecido?» (*Homilías sobre el Evangelio de Mateo* 5,3; PG 57,58: BAC 141, 93-94).[34] José acepta el designio de Dios y a María, su conducta es *exemplum* de vida y, con lo cual, para Hilario de Poitiers José prefigura el apostolado «José es figura de los apóstoles, a los que Cristo confió que lo llevaran a todas partes» (*Sobre el Evangelio de Mateo* 2,1; SC 254, 100-102).[35]

Así se puede ver a José formulado en muchas obras observando el libro, abierto o simplemente en sus manos en actitud calmada y de reposo, como en la estampa *La Sagrada Familia* de Annibale Carracci (1590, Brunswick, HAUM, AnCarracci V 3.911) en la que José, aislado de la escena familiar entre María y el Niño, lee atento un volumen; o el grabado de Rafael Sadeler, *Sagrada familia junto a un árbol con Juan Bautista de niño* [Fig. 3] (1598–1620, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-7543) en el que María se sienta ante un árbol con Jesús en su

[32] «Mujer alada y revestida de blanco, que ha de ir mirando hacia atrás y sosteniendo con la siniestra una tablilla [un óvalo], o sino un libro sobre el que estará escribiendo, mientras apoya el pie izquierdo sobre un sillar cuadrado». RIPA, Cesare, I, 1987, p. 447.

[33] Trad. esp. BCPI, vol. 1a, p. 54. ODEN, Thomas C. (dir.). *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia. Nuevo Testamento, Evangelio según san Mateo (1-13)*. Edición de Macelo Merino Rodríguez, vol. 1a. Madrid: Ciudad Nueva, 2006.

[34] Trad. esp. BCPI, vol. 1a, p. 60.

[35] Trad. esp. BCPI, vol. 1a, p. 80.

regazo, mientras, Juan Bautista niño señala una cruz que Cristo sostiene. José permanece al otro lado del árbol ensimismado en la lectura.



Figura 3. Rafael Sadeler, *Sagrada familia junto a un árbol con Juan Bautista de niño*, 1598 –1620. Ámsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-7543.

San José en el cuadro de Caravaggio es un anciano de pelo y barba canosos que porta un libro. No obstante, tras la Contrarreforma[36] las recomendaciones para las representaciones de las imágenes sagradas reformulaban su visualidad. De tal manera, Johannes Molanus en *De historia ss. imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusus*, de 1594, con respecto a la imagen de san José en *«De picturis Iosepf, caput XII»* advierte que este debe de ser más joven,

[36] «[Tras la Contrarreforma] El arte religioso era una iniciación a la piedad, un medio para la salvación y el instrumento más persuasivo de educación y propaganda. Las pinturas y esculturas tenían que ser ortodoxas desde el punto de vista ideológico, pues ni debían confundir a los fieles, ni debían dar pie a que los herejes ridiculizaran la fe. […] los hombres de la Iglesia coincidían en que el principal objetivo del arte debía ser la claridad del mensaje. Los artistas se convirtieron así en predicadores». JONES, Martin D. W. *La Contrarreforma. Religión y sociedad en la Europa moderna*. Madrid: Akal, 2003, p. 105.

fuerte y valiente para poder llevar a cabo el cometido de proteger a la Virgen y al Niño en la huida a Egipto, y a su retorno alimentarlos con sus trabajos,[37] de ahí que la imagen del santo comience a representarse en algunas formulaciones artísticas como carpintero al lado de su familia.[38] A partir de este tratado, san José comenzará artísticamente a mostrarse más cariñoso con Jesús y más partícipe en el seno familiar tal y como promueve Molanus,[39] incluso con un contacto físico directo.[40] A pesar de estas recomendaciones, Michelangelo Meresi abordaría el tema imponiendo otras premisas, pues José sigue estando al margen de la interacción con el Niño.

Otras advertencias para la representación de la imagen de José vienen dadas por el cardenal Gabriele Paleotti en *Discorso intorno alle imagine sacre et profane*, de 1582. Dicha autoridad estuvo vinculada con el oratorio jesuita y la Academia de San Luca, teniendo mucha amistad con Francesco Maria Del Monte quien haría eco de Paleotti, con probabilidad, en la obra de Caravaggio influyéndole en la representación de escenas y pinturas de contenido sacro, pero de *imitatio* en la natura.[41] Concretamente, Paleotti en el *Discorso* especifica para aquel que represente la Huida a Egipto que no se deje llevar por satisfacer sus propios deseos sino los de los santos padres, persuadiendo a los pintores de no mostrar a José o a María realizando acciones banales.[42]

---

[37] *«Credo igitur conformius esse Evangelicis litteris, Joseph credatur fuisse iuvenis, fortis, & valens, qui potuerit industria & labore aetatis, virginem defendere: & urgente periculo mox puerum in Agyptum deferre, & reducere, ac suis laboribus nutrire»*. MOLANUS, Johannes. *De historia ss. imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusus*, 1594, fol. 119v.

[38] Véase, por ejemplo, el grabado de Johann Sadeler *Heilige familie in Egypte* (1588 – 1595, Ámsterdam, RijM, RP P-OB-5853) en el que se muestra en primer plano a María y al Niño en un habitáculo interior junto a una cuna siendo asistidos por los ángeles en las tareas hogareñas. Al fondo, a la derecha, José trabaja en la madera sobre un banco mientras los ángeles le traen materiales para la iglesia jesuita en Múnich.

[39] *«Urger enim divina providentia datum esse virum Mariae, ut nutritius esset pueri, et ut matri esset solatio».* MOLANUS, Johannes, 1594, fol. 120r.

[40] *«Pulcerrimè verò puer Jesus Josepho appingitur ad manum. Hocenim significat quòd Christus fuerit subditus Joiepho patri suo».* MOLANUS, Johannes, 1594, fol. 120v.

[41] Las ideas sobre la obra de Paleotti en relación a una *«theology of nature»* son estudiadas en: MURAOKA, Anne H. «Il fine della pittura: Canon Reformulation in the Age of Counter-Reformation. The Lombard-Roman Confluence». Tesis doctoral. Dirigida por Marcia B. Hall. Temple University, 2009.

[42] *«Then there is another sort of novelty, which is not known to contradict the truth, but has no foundation in certain authority either, and deals with things that verge on the base and affected because they evidently diverge from the standard practice of good people. These are more or less reprehensible according to the quality of the things and manner in which they are altered. This might occur in many different ways we have already touched on in various places, but a pertinent example […]. Into the same category fall paintings of the mystery of the Madonna's flight into Egypt that show her filling a vessel with water from the stream to give to her little son, and Saint Joseph picking a branch laden with fruit from a tree and extending it to his son, and many other examples of the same kind in which the alert painter must be careful not to let himself get carried away by curiosity or by the desire to satisfy the particular wishes of anyone, but stand firmly in the gravity and antiquity of the holy fathers and our ancestors»* «Entonces, hay otro tipo de novedad, que no se sabe que contradiga la verdad, pero que tampoco tiene fundamento en una autoridad cierta, y que trata sobre cosas que rozan lo vulgar y lo afectado porque evidentemente se apartan de la práctica común de las personas virtuosas. Estas son más o menos censurables según la calidad de las cosas y la manera en que se modifican. Esto puede darse de muchas maneras diferentes, que ya hemos mencionado en distintos lugares, pero un ejemplo pertinente […]. En la misma categoría caen las pinturas del misterio de la huida a Egipto de la Virgen, que la muestran llenando un recipiente con agua de un arroyo para dársela a su pequeño hijo, y a San José arrancando una rama cargada de fruta de un árbol y extendiéndosela a su hijo, y

No obstante, siguiendo la continuidad del tipo iconográfico de la huida a Egipto durante los siglos XVI-XVII, el libro sigue siendo atributo de José en significación de sabiduría, pero la gestualidad de José en el *Descanso* es la de alzar un libro de música para que el ángel pueda leerlo. Es decir, José ahora ya no lee el libro; con esto Caravaggio da un paso más allá y muestra al santo, humildemente, como un tenante, sin alarde de persona docta, sin ahora ser él quien lleve a cabo la lectura.

La alegoría de Ripa descrita en 1603 introduce en la representación alegórica al dios mitológico Saturno quien según el autor debe sostener el libro u óvalo donde escribe la Historia. El personaje representado por Caravaggio que sustenta el volumen a la Historia/Memoria es el que está junto a él, José, Saturno: *«[…] et à canto vi sia vn Saturno, sopra le spalle del quale posi l'ovato, overo il libro ove ella scrive»*.[43] Más adelante, Ripa justifica la inclusión del mito junto a la Historia asociando a Saturno con el dios mitológico del tiempo (Crono):[44] *«Gli si mette à canto il Saturno, perche l'historia è detta da Marco Tulio, testimonia de i tempi, maestra della vita, luce della memoria, & spirito dell'attiono»*.[45] Tal y como indica Ripa, Cicerón describe la historia de similar manera: «testigo de los tiempos, luz de la verdad, vida de la memoria, maestra de la vida, heraldo del pasado, ¿con qué otra voz sino es la del orador se la encomienda a la inmortalidad?».[46] La figura de Saturno es incorporada a la composición por Ripa, según Ettlinger (1950), inspirándose en las figuras clásicas de las Victorias romanas ilustradas en *Discorso sopra le medaglie degli antichi*, Venecia 1599, de Sebastián Erizzo. En la edición de Padua (1611), como señala el autor, Ripa hace referencia a una moneda de Vespasiano que muestra a una mujer alada escribiendo en un escudo debajo de una palmera –de la que adolece el *Descanso* aquí estudiado– con el texto: *«IUDEA CAPTA»*; más tarde una descripción similar de otra alegoría se manifiesta como la de una moneda de Domiciano, según Ripa. No obstante, el autor no menciona dos medallas que se pueden ver en *Le imagini con tutti i riversi*, publicado en Venecia, en 1548, de Enea Vico. En la de Domiciano aparece

muchos otros ejemplos similares, en los que el pintor perspicaz debe tener cuidado de no dejarse llevar por la curiosidad ni por el deseo de satisfacer los gustos particulares de alguien, sino mantenerse firme en la gravedad y la antigüedad de los santos padres y nuestros antepasados». Trad. de la autora. PALEOTTI, Gabriele, 2012, p. 248.

[43] «A su lado se pondrá un Saturno sobre cuyas espaldas ha de reposar la tablilla [el óvalo] o el libro donde escribe». RIPA, Cesare, 1987, I, p. 447.

[44] «A finales del siglo XV, la imagen de Cronos se funde con la de Saturno […]». GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. «La Emblemática y el problema de la interpretación icónica: el caso de la 'vanitas'», *Actas de I Simposio Internacional de Emblemática*: Teruel, 1 y 2 de octubre de 1991, 1994, pp. 59-92, p. 72.

[45] «Se pone a su lado Saturno porque la Historia, según la califica Marco Tulio, es testimonio de los tiempos, maestra de la vida, luz de la memoria y espíritu de nuestras acciones». RIPA, Cesare, 1987, I, p. 447.

[46] CICERÓN, Marco Tulio. *Sobre el Orador*. Introducción, traducción y notas de José Javier Iso. Madrid: Gredos, 2002, p. 218.

la figura de una mujer escribiendo de pie en un óvalo apoyado sobre un estándar y tras este una persona sentada. La de Vespasiano, también de Enea Vico, tiene el mismo esquema compositivo que la de Domiciano, pero el óvalo ahora descansa en una palmera. La fuente de inspiración más vera para la concreción visual de la alegoría de Ripa, debido a la gestualidad del acompañante de la Historia, parece hallarse, según explica Ettlinger, en el arco de Constantino en el que se muestra a la Victoria inscribiendo la historia de la guerra dacia en un óvalo, el cual reposa sobre una columna donde un prisionero se muestra arrodillado.[47]

Este mismo gesto en José de sustentar el libro, no es sino significante de sumisión, al igual que Saturno debe ser sostén de la Historia por ser el dios del tiempo. Así mismo, san José cumpliría la función de ser tenante de la Memoria, escrita en el libro de música en alusión al pasado, la ley de Dios proclamada en el *Cantar de los cantares*. José es, por tanto, una persona que se somete al designio divino.

La vida de Saturno fue la siguiente: el mito fue destronado de Grecia y precipitado del Olimpo instalándose en el Capitolio donde fundó Saturnalia. El reinado de Saturno en la Lacia fue gracias a la hospitalidad de Jano. La divinidad es identificada en época imperial como Crono, dios del tiempo en Italia durante la Edad de Oro; más tarde con la perversión del hombre en las edades de bronce y hierro, Crono regresó al Cielo.[48] Según la mitología, el dios del tiempo ayudó a su madre a vengarse contra su padre cortándole los testículos. Para no ser destronado por uno de sus hijos fue devorándolos uno a uno conforme nacían; Zeus se salvó pues Rea, su madre, alumbró en secreto en Dicte. Esta entregó a Crono una piedra envuelta en pañales quien se la tragó sin sospechar el engaño. Cuando Zeus creció, con la ayuda de Metis, dio a Crono una droga para que fuese arrojando a todos los hijos devorados. Estos declararon la guerra a Crono de la cual Zeus salió victorioso. En la tradición religiosa de Orfeo Crono es liberado de su esclavitud y reconciliado con Zeus.[49]

Uno de los tratados sobre mitología más populares durante en el siglo XVI *Imagini degli Dei delli Antichi* de Vincenzo Cartari, publicado en Venecia, dedica sus páginas iniciales a Saturno[50] donde afirma que el dios del tiempo tiene *«le chiome, e la barba tutte canute»* («su cabello y su barba todos blancos»),[51] es decir, como los tiene José en la obra de Caravaggio. Más

[47] ETTLINGER, Leopold David. «The Pictorial Source of Ripa's 'Historia'», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* vol. 13, Nº. 3/4 1950, pp. 322-333, p. 322.
[48] GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1989, p. 475.
[49] GRIMAL, Pierre, 1989, p. 121.
[50] CARTARI, Vincenzo. *Imagini Delli Dei De Gl'Antichi Di Vincenzo Cartari Reggiano: Ridotte da capo à piedi alle loro reali, & non più per l'adietro osseruate simiglianze. Cauate da' Marmi, Bronzi, Medaglie, Gioie, & altre memorie antiche; con esquisito studio, & particolare diligenza Da Lorenzo Pignoria Padoano*. Venecia: Francesco Marcolini, 1556. Fue publicado ilustrado en 1571 por Bolognino Zalteri.
[51] CARTARI, Vincenzo, 1556, fol. 11r.

adelante añade que para los platónicos Saturno era un espíritu puro que contemplaba las cosas divinas durante la Edad de Oro, como cualquiera que quisiera desprenderse de lo banal y terrenal y elevarse con confianza a las cosas del Cielo. Según el autor, Platón asocia a Crono con la Inteligencia relacionada con el orden de las cosas, como reconoció Panofsky a la Inteligencia que juzga el presente. En la obra del lombardo, José cumple con la función trifásica de la Prudencia y del tiempo con el presente del creyente que prepara su alma para la vida eterna. Como relata Cartari, los antiguos representaban a Saturno, según Macrobio, *«con i piedi legati con filo di lana»* («con los pies atados con hilo de lana»).[52] Añade en adelante que Saturno tenía los pies unidos *«perche tutte le cose prodotte in questo mondo paiono essere infieme annodate cosi vengono l'una dietro all'altra, ò veramente perche la natura con certa, & ordinata legge così tiene i tempi legati infieme che non cessano mai di andarsene succedendo l'uno all'altro»* («porque todas las cosas producidas en este mundo parecen estar tan estrechamente unidas que vienen una tras otra, o realmente porque la naturaleza con una ley cierta y ordenada mantiene los tiempos tan estrechamente unidos que no dejan de pasar, uno tras otro»).[53] San José en el *Descanso* de Caravaggio con un significativo gesto puede unir sus pies en representación de lo expuesto: José como Crono representa la unión de los tiempos y su natural encadenamiento.

Mithologiae de Natale Conti fue otra de las obras más destacadas durante el Renacimiento sobre mitología con corte moral, filosófico y religioso.[54] En ella el autor hace una interpretación sobre la etimología del nombre de Crono vinculándola fonéticamente con la palabra griega *«ónos»* que significa asno,[55] protagonista tímido en el cuadro de Merisi tras san José. Esta asociación entronca con la tradición renacentista de intentar desentrañar significados ocultos en los mitos clásicos. Conti relata el momento en que Saturno llegó a un acuerdo con su hermano Titán para matar a todos sus hijos. El sol conjura con el tiempo para que todo aquello que nazca, muera. De tal manera, el tiempo, Crono, es responsable de

[52] CARTARI, Vincenzo, 1556, fol. 12r.
[53] CARTARI, Vincenzo, 1556, fol. 12r. Trad. de la autora.
[54] CONTI, Natale. *Mythologia sive explicationes fabularum*. Venecia: Al Segno della Fontana, 1568.
[55] «El altar de Saturno se adornaba con cirios encendidos y los cirios eran enviados por los más ricos, porque Saturno fue casi la antorcha de la vida humana, a la que hizo salir desde las tinieblas hacia el conocimiento de las buenas artes. En honor de este dios, cuando se celebraban los Saturnales entre los Romanos, los amos servían a los criados, en recuerdo de la primitiva libertad que hubo bajo su reinado, cuando nadie servía a nadie. Algunos pretendieron que se llamaba Saturno porque estaba saturado de años, ¡qué ridículos fueron dioses buenos! Pues el que es llamado según los años y la saturación, ¿será el mismo que Kronos entre los griegos u otro? O esta etimología está mal imaginada y merece la risa o quisiera que estos preclaros intérpretes de los nombres me dijeran, ya que se llama *Kronos apo tou korein*, esto es de saturar, si ellos mismos consideran que debe ser añadido en la composición ese *onos* que significa asno; porque, si no se añade, parecerá que se le ha dado el nombre a Saturno antes entre los latinos que entre los griegos, lo cual es falso; si no se añade, Saturno tendrá el significado de lleno de asnos. ¿Y hay algo más ridículo que esta etimología?». CONTI, Natale. *Mitología.* Traducción con introducción, notas e índice de Rosa M.ª Iglesias Montiel y M.ª Consuelo Álvarez Morán. Murcia: Universidad de Murcia, 2006, p. 122.

la mutación principio-fin de las cosas. Sobre esta premisa el autor recuerda que Saturno devoraba a sus hijos y que vomitó, también, la piedra que Rea le había enviado haciéndola pasar por su hijo:

> El hecho de que Saturno vomitó una piedra y todas las restantes cosas que había comido, ¿qué otra cosa es sino que las otras cosas son substituidas por la propia naturaleza en lugar de las que mueren y que son reparadas? Y así dice Sófocles en el Ayax (646-7): 'El tiempo, de larga duración e infinito, hace salir todo lo invisible y oculta lo visible'. Que Saturno es el tiempo, y no otra cosa, que destruye todas las cosas y las produce todas lo indica ese verso de Orfeo en el Himno a Saturno (13,3): 'Que consumes todas las cosas y tú mismo de nuevo las aumentas', y Esquilo en las Euménides (286): 'El tiempo destruye todas las cosas envejeciéndolas a la vez'. […] Saturno era el mismo tiempo por el que todas las cosas se cortan, se abaten y se debilitan, porque también al tiempo le atribuyeron los antiguos una hoz, según se deduce de estos versos del libro III de los Epigramas [Marco Valerio Marcial]: 'Gasta la piedra el mucho tiempo y no respeta los astros, sino que con una sola hoz parece todas las cosas.[56]

La visualidad artística formula por lo general a Saturno/Crono con uno de sus atributos característico, la hoz –en relación con sus enseñanzas hacia ser humano para el cultivo de la tierra o por haber ayudado a su madre a cortar los genitales de su progenitor–, y también, muy comúnmente, devorando a sus hijos. Pero en la obra de Caravaggio, ante los pies simbólicamente unidos de san José, se podría mostrar la famosa piedra que el dios mitológico vomitó, una llamativa piedra de cantos rodados grácilmente iluminada por el lombardo en significación de la naturaleza cíclica del tiempo, tal y como se ha interpretado en el relato de Conti: la vida se sucede una tras otra, en orden constante, lo cual es determinado por el tiempo, y lo hace de forma natural mientras va grabando en su memoria las cosas, como la piedra va escribiendo su historia en cada canto que la perfila; todo nace y todo muere en manos del dios Tiempo; bajo la exégesis cristiana el resurgir a una nueva vida se significa en la resurrección cristiana del alma en Dios, figurada al otro lado del lienzo en María y Jesús niño, lo eterno alcanzado con previsión, el futuro cristiano de la salvación. La

[56] CONTI, Natale, 2006, p. 123.

codificación cultural artística distingue entre la piedra redonda en analogía de lo versátil, indeciso o volátil, y la piedra cuadrada en significación de la sabiduría.[57]

La ampolla de vino al lado derecho de José pudiese sustituir a la hoz, en semejanza de una vida que durante su gobierno hizo próspera a la romana tierra de cultivos famosa por su tradición vinícola. También, es un elemento que refiere a la vida mundana, y en ese tránsito temporal que representa José, al reposo del vino, cuanto más viejo, más bueno.

El autor de *Mithologiae* advierte durante el texto, además, de la trascendencia moral sobre la cualidad humana que se debe interpretar de la vida de la deidad mitológica, cuando Saturno en la época dorada, durante el lacio reinado, es ejemplo de buen gobierno en semejanza a Jano. Conti dice lo siguiente:

> Pues no es un verdadero consuelo aquel que se ve en los insultos ancianos de nuestro tiempo quienes, con ánimo resignado se ufanan de poder morir porque han conocido todo tipo de placeres o porque han visto muchos países o porque han gozado de todos los honores en su patria, puesto que nada de estas cosas hace a un hombre bueno o a un ánimo más sabio y más feliz o resistente a todas las dificultades. Aquellos que disfrutan de estas cosas que nada tiene que ver con la honradez y que no han omitido ningunos placeres o que han desempeñado cargos, caen en la muerte más difícil de todas y más llena de preocupaciones en el momento en que, por miedo a aquellos castigos que se imponen en los infiernos a los hombres impíos después de la muerte, se atormentan de manera admirable y se obliga a recorrer todo tipo de vida que han llevado anteriormente.[58]

Igualmente, la obra de Conti, en el texto referido a Saturno, semeja la virtud de la madurez a la sabiduría de haber llevado una vida ejemplar a través de la Prudencia al despertar del engaño del mundo: «Y de hecho no hay consuelo para el hombre sabio en la vejez o en la muerte, nada que haga la muerte más ligera, que el acordarse de la vida rectamente llevada antes o el recuerdo de la integridad mantenida a lo largo de toda la vida».[59] Caravaggio

[57] «[…] en el siglo XVI, Pietro Valeriano habla de la piedra cuadrada como jeroglífico de la Sabiduría. Así como fue costumbre de los antiguos, escribe Valeriano, representar a la Fortuna sentada sobre una piedra redonda –esférica–, del mismo modo la Sabiduría lo estaba sobre otra cuadrada, demostrándose que aquella era voluble en su sede, mientras que esta era firme e inmóvil». GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 1994, p. 71. Sobre la piedra cuadrada y redonda se ha hablado en relación con Valeriano en el bloque anterior de esta tesis, en la obra de Dosso Dossi, *Alegoría de la Música*.

[58] CONTI, Natale, 2006, p. 120.

[59] CONTI, Natale, 2006, p. 120.

personifica esa madurez en José, el cual acepta una gran responsabilidad sustentando entre sus manos el libro donde se enuncia la sagrada ley.

En la Edad Moderna la inspiración de muchos autores provino, en parte, de los que se podrían denominar *best seller* de la época, volúmenes plenos de incipientes ilustraciones cumplimentadas de significados transferidos junto con la literatura escrita, que se difundían entre los círculos intelectuales y de los que se podía aprender las anheladas y visionarias enseñanzas del pasado. Entre tantos, los libros de medallas, de numismática y de literatura emblemática cautivaban al mundo artístico. *Emblemata cum aliquot nummis antiqui operis...,*[60] publicado por primera vez en Amberes, en 1564, de Joannes Sambucus,[61] presentaba emblemas e ilustraciones de una de las fuentes de inspiración más importantes de la visualidad artística: las monedas antiguas –no obstante, los artistas tomaban muchas referencias directamente de las obras del pasado que visitaban *in situ*–. Los emblemas de Sambucus, muchos de ellos, se fundamentaban en las imágenes de los timbres como fuente de inspiración. De manera común, y como señala Visser,[62] los emblemas basaban sus epigramas en la literatura clásica griega y latina considerada por el humanista como una gran despensa del saber. En una de las páginas de *Emblemata*, Sambucus ilustraba la xilografía del emblema titulado *«Consilium»* [Fig. 4] (1584, España, BNE, ER/1793, p. 30) mostrando a un hombre mayor sedente, descalzo, con barba y túnica sosteniendo el libro de la ley, a la que cualquiera debiera referirse para actuar con la prudencia de un sabio. Además, al anciano se le asociaban diversos atributos tras él, relacionados con esta significación, como la espada, la cornucopia y el trigo.[63]

---

[60] Puede verse un estudio en: VISSER, Arnoud S. Q. *Joannes Sambucus and the learned image. The Use of the Emblem in Late-Renaissance Humanist.* The Netherlands: Brill, 2005.

[61] Sambucus fue un gran coleccionista de medallas y monedas y, en general, de todo tipo de antigüedades y manuscritos. Viajó por toda Europa hasta llegar a ser historiador y bibliotecario del emperador Maximiliano en Viena. Sobre la importancia de la numismática en el Renacimiento véase: CUNNALY, John. *Images of Illustrious: the numismatic presence in the Renaissance.* Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1999.

[62] «*The wealth of variety in subject-matter discussed before is also an indication of the variety of sources of the epigrams. The epics of Homer and Virgil, the comedies by Aristophanes, Terence and Plautus, the lyri- cal poetry of Anacreon and Horace, philosophical treatises by Plato, Seneca and Cicero, the encyclopaedic works of Aristotle, Pliny, Aelian, and Suidas: these, and many other classical texts, are the sources that shaped the epigrams, both in form and in content*» «La riqueza de la variedad temática ya mencionada también indica la variedad de fuentes de los epigramas. Las epopeyas de Homero y Virgilio, las comedias de Aristófanes, Terencio y Plauto, la poesía lírica de Anacreonte y Horacio, los tratados filosóficos de Platón, Séneca y Cicerón, las obras enciclopédicas de Aristóteles, Plinio, Eliano y Suidas: estos, y muchos otros textos clásicos, son las fuentes que dieron forma a los epigramas, tanto en su forma como en su contenido». Trad. de la autora. VISSER, Arnoud S. Q., 2005, p. 163.

[63] HENKEL, Arthur y SCHÖNE, Albrecht. *Emblemata. Handbuch Zur Sinnbildkunst Des XVI und XVII Hunderts*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2013, p. 1287.

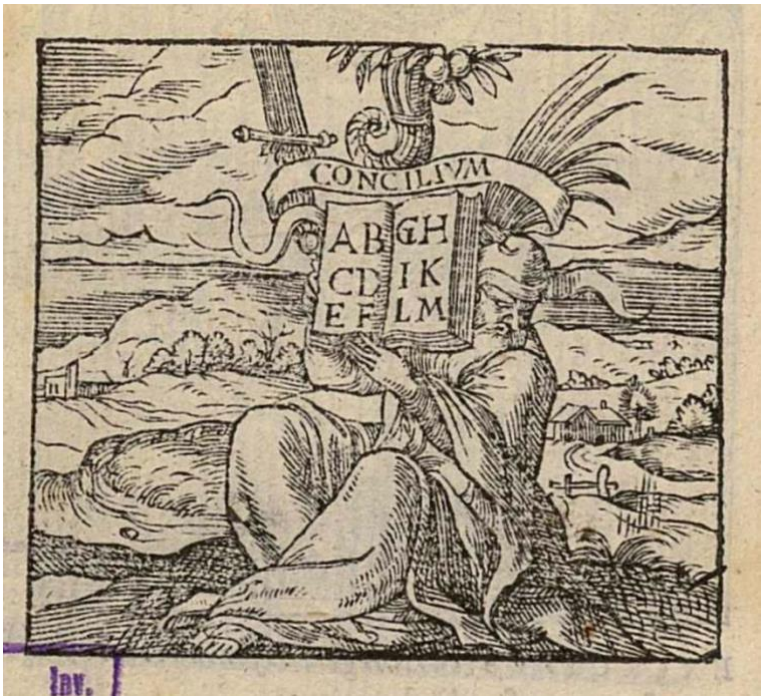


Figura 4. Johannes Sambucus, *Emblemata*, *«Consilium»,* 1584. España, Biblioteca Nacional de España, ER/1793, p. 30.

Este emblema pudo servir a Caravaggio de modelo para configurar la imagen de san José, pues sendos comparten el mismo esquema compositivo y similar significación. El epigrama de Sambucus reza lo siguiente en su edición latina de 1564:[64]

NIL firmum sine lege stetit, studiisque verendis,/ Consilio pacem, bellaque iusta rege./ Quod sine iudicio prudenti, & suscipis arte,/ Foedera sint, moveas seu quoque bella, perit./ Militiae doctrina valet,

[64] La edición francesa de 1567 ocupa el siguiente epigrama esclareciendo más el contenido: *«Sans loy rien nest perdurable, /Ny sans l'estude honorable./ Par conseil il faut s'armer,/ Et en paix se gouverner./ Sa fin bien tost viendra prendre/ Ce que voudras entreprendre/ Si sans conseil tu le fais,/ Soit en la guerre ou en paix./ Par luy la vraye doctrine De la saincte loy divine,/ Et l'art que la guerre suit Plus sagement se Conduit» «La maison bien ordonnee/ Par conseil est gouvernee:/ Par le conseil seulement/ L'on y vit plus seurement./ Si soigneux tu ne prens garde,/ Un accord gueres ne tarde,/ Lequel subitement sort/ De rancune & de discord./ La rioteuse querelle/ Quasi se faict immortelle/ A l'heure que deux amis/ Se declarent ennemis./ Au grand Pericles l'Attique/ Donna le sceptre bellique,/ Et Sparte aussi l'a donné/ A Sophocle & a Tyrté./ O paix tu es bien meilleure/ A l'endroict ou tu demeure,/ Tu es seule le desir/ D'abondance & de plaisir./ Sans toy le champ inutile/ Demeureroit infertile,/ Par toy à l'esprit fàché,/ Le plaisir est relàché./ Puisse donques tousjours vivre/ De Cadme le docte libre/ Et les muses, & tous ceux/ Qui en seront soucieux»* «Sin ley nada es duradero, ni sin el estudio honorable. Con consejo hay que armarse, y en la paz gobernarse. Rápido llegará a su fin lo que quieras emprender, si sin consejo lo haces, ya sea en la guerra o en la paz. Por él (el consejo) se conduce con mayor sabiduría la verdadera doctrina de la sagrada ley divina, así como el arte que sigue a la guerra. La casa bien ordenada se gobierna por el consejo; solo con el consejo se vive allí con mayor seguridad. Si no prestas atención con cuidado, un desacuerdo no tardará en llegar, el cual surgirá repentinamente del rencor y la discordia. La riña tumultuosa se vuelve casi inmortal en el momento en que dos amigos se declaran enemigos. A Pericles el Grande, el Ático, le fue otorgado el cetro de la guerra, y Esparta también se lo dio a Sófocles y a Tirteo. ¡Oh paz! Tú eres mucho mejor en donde tú habitas; tú sola eres el deseo de la abundancia y el placer. Sin ti, el campo quedaría inútil e infértil; por ti, al espíritu afligido se le devuelve el placer. ¡Que puedan vivir siempre el docto libro de Cadmo, las musas y todos aquellos que de ellas se preocupen!». Trad. de la autora. SAMBUCUS, Joannes. *Les Emblemes de Jean Sambucus, mis en françois par Jacques Grévin.* Anvers: Christophe Plantin, 1567, pp. 34-35.

sanctusque Senatus,/ Atque domum tuta conditione tenet./ En brevis à rixis concordia, dissidiumque Fit longum è socio pectore, ni caveas./ Attica concessit belli sua sceptra Pericli,/ Tyrtaeo, & Sophocli sic quoque Sparta Duci./ Pax melior cunctis, te copia poscit amoenam,/ Tu reparas animos, te sine maeret ager./ Ergo secessus Cadmi, cultaeque sorores Et vivant quosquos litera docta fovet.[65]

Aunque la obra el *Descanso* se data con dudas hacia 1598/1599, si Caravaggio pudo verse influido por la alegoría de la Historia de Cesare Ripa lo pudo haber hecho desde la edición de 1603 puesto que esta no contenía imagen. Tendrían que pasar algunos años hasta que se mostrase estampada en la impresión de 1610. Esto refuerza aún más esta idea pues Ripa hace sostener el libro de la Historia con la espalda de la Memoria. Para la formulación conceptual de la idea ripana, Historia/Memoria, Caravaggio habría podido emplear el esquema compositivo del anciano sustentando la ley, formulado en el emblema *«Consilium»* de Sambucus, reinterpretando así toda la concreción visual. No obstante, parece estar presente en la obra del lombardo la significación trifásica de la Prudencia cristiana codificada en la tradición cultural, en sus tres estados temporales representados por los tres grupos de protagonistas, siendo, no baladí, la triangulación de la disposición formal de los personajes en el lienzo.

Las enseñanzas de corte moral inundaron los libros durante la Edad Moderna proyectadas con impulsión por la imprenta, vehículo celérico por excelencia del pensamiento humanista. Las obras clásicas eran, en ocasiones, el pretexto de ediciones críticas con trasfondo didáctico hacia derroteros interesados. La traducción del saber a las lenguas vernáculas de los textos de la Antigüedad despertó el interés en otra cara del conocimiento, la relacionada con el cabalismo, el neoplatonismo y el hermetismo. Las ciencias ocultas iban a interesar desde el momento en el que, por primera vez, sus obras magnas fueron traducidas, relacionadas con el origen pagano del cristianismo –hay que recordar cuando Cosme de Médicis irrumpe la traducción de Platón e insta a Marsilio Ficino para que trabaje con urgencia en el recién descubierto *Corpus hermeticum*–. La inclinación hacia las protociencias siguió vigente en adelante en el pensamiento cultural,[66] pero, así como fueron de admiradas y acogidas por corrientes progresistas como la fundacional neoplatónica florentina, igual

[65] SAMBUCUS, Johannes. *Les Emblemes de Jean Sambucus, mis en françois par Jacques Grévin.* Anvers: Christophe Plantin, 1564, p. 34.

[66] «Hacia finales del siglo XVI la influencia hermética conoció un notable incremento que ayudó a prolongarla hasta bien entrado el siglo XVII. Tal como ha dicho J. Dagens, 'la fin du XVIè siècle et le debut du XVIIè siècle ont été l'âge d'or de l'hermétisme religieux' [el final del siglo XVI y el principio del XVII fueron la época dorada del hermetismo religioso]». YATES, Frances A. *La tradición hermética y Giordano Bruno*. Córdoba: Erasmus, 2023, p. 208.

acabaron condenadas y ajusticiadas por otros en los que recababa el poder sobre las vidas ajenas.

Es relevante la intelectualidad de uno de los pensadores más personales y brillantes del Renacimiento –a veces injustamente olvidado por la Academia–, Giordano Bruno, perseguido por la Inquisición –sus obras no alcanzaron la difusión merecida hasta el siglo XIX–, murió en la hoguera en 1600, en la plaza Campo de' Fiori de Roma, donde hoy día se erige triunfal la estatua que lo conmemora. Es singular que, en una de sus obras inserta en la tradición de la poesía amorosa petrarquista, *De gli Eroici Furori,* de 1585, impresa en Londres en plena convulsa crisis política y religiosa reformista, Bruno tiene presente el *Cantar de los cantares* y alude a él explícitamente al inicio de la obra.[67] La atmósfera restrictiva impuesta por la Santa Inquisición en Roma pudo haber propiciado que dicha obra circulara en la capital –y las ideas de Bruno– de manera clandestina en copias manuscritas entre los círculos eruditos de la capital.[68] No obstante, las unidades documentales italianas hoy en día conservan copias del *De gli Eroici Furori*,[69] lo cual significa que al menos si no fue de manera directa una obra influyente, como pudieron serlo literaturas clásicas dispersas fluidamente por Roma, formó parte del caldo de cultivo intelectual italiano, pudiendo llamar la atención de las mentes más inquietas y revolucionarias. Fue el propio cardenal Del Monte un aficionado a la alquimia, con un laboratorio propio en su residencia del palazzo Madama y en el lugar de recreo, la Villa Ludovisi–.[70] El fresco Júpiter, Neptuno y Plutón pintado por Michelangelo Mesini Caravaggio es considerado como una muestra del gusto del cardenal por la ciencia maga.

La obra del de Nola, *De gli Eroici*…, presenta al filósofo heroico sumido por el furor amoroso dirigido a Dios.[71] Bruno emplea el *Cantar* como la metáfora del anhelo del alma por la unión con lo divino, una especie de impulso místico en la que «el 'furioso' es llamado a

---

[67] «Por todo este tiempo dice haber tenido esmaltado de diamante el corazón, es decir, endurecido e inadecuado el afecto para ser caldeado y penetrado, protegiéndole así de los golpes de Amor, que por todas partes le asaltaba. Quiere decir que no se sentía martirizado por esas llagas de vida eterna, de las cuales habla el 'Cantar': *'Vulnerasti cor meum, o dilecta, vulnerasti cor meu'* [«Me has robado el corazón, hermana y novia mía, me has robado el corazón con una sola mirada, con una vuelta de tu collar. (Ct 5,9)]». BRUNO, Giordano, 1987, p. 160.

[68] En la colección privada italiana de libros de C. Pertusati (muerto en 1755) se conservaba una obra de Bruno manuscrita, el *Candelairo*. STURLESE, Rita. *Bibliografia censimento e storia delle antiche stampe di Giordano Bruno*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1987.

[69] *«7. CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apostolica Vaticana […]; 9. COMO, Biblioteca Comunale […]; 11. FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale; 12. Génova, Biblioteca e Archivio Durazzo Giustiniani […]; 25. MILANO, Biblioteca Trivulziana […]; 28. NAPOLI, Biblioteca Nazionale […]; 39. ROMA, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana […]; 40. ROMA, Biblioteca Nazionale Centrale […]»*. STURLESE, Rita, 1987, pp. 69-74.

[70] GRAHAM-DIXON, Andrew, 2010, p. 467.

[71] GRANADA, Miguel Ángel. «Giordano Bruno y De gli eroici furori: la caza amorosa entre Petrarca y el Cántico», *SigMA. Rivista di Letterature Comparate. Teatro e Arti dello Spettacolo*, vol. 2, 2020, pp. 547-568. DOI https://doi.org/10.6093/sigma.v0i4.7499

convertirse en 'sapiente'»[72], es decir, en filósofo. El autor asimila el *Cantar* en su interés de hallar, a través de la búsqueda filosófica y mística, la verdad y el conocimiento. El nolano inspirado en gran parte por la obra de Cornelio Agripa,[73] formula desde esta perspectiva la concepción del asno en el pensamiento renacentista afirmando: «[En cuanto a los heroicos furores] Los primeros tienen más dignidad, potestad y eficacia en sí, puesto que tienen la divinidad. Los segundos son ellos más dignos, más potentes y eficaces, y son divinos. Los primeros son dignos como el asno que lleva sobre sí los sacramentos».[74] El humanista alemán Agrippa, cristiano neoplatónico que sobrevivió a la persecución del tribunal eclesiástico que condenaba la libertad intelectual, en su obra *De incertitudine et vanitate scientiarum declamatio,*[75] publicada en 1530, una obra en la línea de *Encomium moriae* de Erasmo, hace una crítica a las ciencias y artes humanas del siglo XVI como resortes de una falsa sabiduría.[76] El volumen contiene un capítulo, *Encomium asini disgressio,* en donde se hace un elogio a las virtudes del asno y en el que se desvela el secreto oculto de la condición animal del *asinus*. Para el autor la verdad se revela a los vulnerables, como fueron los profetas y apóstoles (*idioatae* y *asini*) entre ellos el asno como símil[77] de necio, por tener sus almas puras y limpias. Es decir, estos son los elegidos por Dios para revelarles su sabiduría, desprovistos de las ciencias humanas perturbadas.[78] Debemos «despertar de esa oscuridad en que sumió el pecado: sólo así alcanzaremos a ver la luz de Dios»,[79] es decir, debemos despertar del engaño del mundo a través de la Prudencia, uno de los grandes mensajes de la *vanitas*. Estas apreciaciones del asno

---

[72] GRANADA, Miguel Ángel. *Giordano Bruno: universo infinito, unión con Dios, perfección del hombre*. Herder: Barcelona, 2002, p. 307.

[73] «Este fue el modo en que planteó la cuestión Giordano Bruno, el mago religioso, y para alcanzar su solución se sirvió en gran parte –por no decir plenamente– del material expuesto en la obra de Cornelio Agrippa». YATES, Frances A., 2023, p. 176.

[74] BRUNO, Giordano. *Los heroicos furores*. Introducción, traducción y notas de Mª Rosario González Prada. Madrid: Tecnos, 1987, p. 57.

[75] Sobre una edición crítica véase: AGRIPPA VON NETTESHEIM, Heinrich Cornelius. *Declaración sobre la incertidumbre y vanidad de las ciencias y las artes*. Estudio, traducción y notas, Manuel Mañas Núñez. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2023.

[76] *«De vanitate is part of the genre of skeptical and satirical reformist works of the period, of which the most famous is Erasmus's Encomium moriae. Agrippa's main contribution here is his early use of Pyrrhonist skepticism and his comprehensive survey of all human knowledge»* «*De vanitas* forma parte del género de obras reformistas escépticas y satíricas del periodo, de las cuales la más famosa es el *Encomium moriae* de Erasmo. La principal contribución de Agripa es su uso temprano del escepticismo pirronista y su estudio exhaustivo de todo el conocimiento humano». Trad. de la autora. LEHRICH, Christopher I. *The Language of Demons and Angels. Cornelius Agrippa's Occult Philosophy*. Leiden/Boston: Brill, 2003, p. 34.

[77] Sobre terminología específica en funciones retóricas véase: «Símil: comparación de un término real con otro imaginario que se le asemeja en alguna cualidad. Una de las modalidades –no la única– es la comparación de procesos humanos con fenómenos del mundo animal; el camello sobre el que monta Isaac es 'símil' de quien 'carga todo'», en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. «El triunfo como retórica visual. La serie emblemática *Patientiae Triumphus*», *Quiroga*, Nº. 3, 2024, pp. 112-124, p. 115.

[78] MAÑAS NÚÑEZ, Manuel. «El *De uanite scientarium* de Cornelio Agrippa: Vituperio de las ciencias y Elogio del asno», *Revista de Estudios Latinos (RELat)*, Nº. 3, 2003, pp. 183-203, p. 195.

[79] MAÑAS NÚÑEZ, Manuel, 2003, p. 196.

en la obra de Agrippa pueden interpretarse en la obra de Caravaggio aquí estudiada: la sabiduría escrita en el libro de la Memoria, a saber, la partitura que sostiene José en la que reposa el mensaje de la Antigua Ley de la historia sagrada (la Historia vestida –o mejor, desvestida– de ángel músico), la del *Cantar de los cantares* del Antiguo Testamento, puede ser revelada a los más puros de espíritu, entre ellos el asno, animal escogido por Dios y por Jesús,[80] que despierta de la parte en penumbra del cuadro –en la que se comienza a asomar el tenebrismo caravaggista– y desde la sombra acude a escuchar el mensaje divino traído por el ángel. Este asno que trasciende por su mirada será fuente de inspiración para Carlo Saraceni, pintor del círculo de Caravaggio, en su *Huida a Egipto* de 1606.

Sobre estas interpretaciones hasta ahora expuestas, los paisajes dibujados en el *Descanso* entre Jesús y María y san José no son contrarios sino dos paisajes diferentes consolidando una misma unidad, debido a que representan los tres tiempos de una sola vida en la que debe imperar la virtud de la Prudencia. José, un hombre anciano, simboliza el tiempo cíclico presente, el paso de la vida, lo temporal del presente, es decir, él representa la Inteligencia como virtud, de ahí que toda la tierra bajos sus pies simbólicamente unidos muestre la caducidad de la vida, un paisaje del discurso del desengaño, del *memento mori*. De tal manera, el *Descanso* de Caravaggio es escenario inteligible de la *vanitas*, género proclive en la cultura barroca. Esta se despliega sutilmente en la obra desde diferentes puntos de la visualidad. En primer lugar –y como ya intitulaba Nieremberg en su obra sobre la *vanitas*–,[81] la diferencia entre lo temporal y lo eterno como confluencia de desengaño está latente en el *Descanso*. Lo temporal, presente y, por tanto, caduco es José, mientras que lo eterno en relación formal opuesta son otro grupo de personajes, María y Jesús. Los primeros Padres de la Iglesia, como fue Ambrosio, declaran que todo se ha hecho nuevo en Cristo: «'Las cosas viejas', las que eran 'conforme a la carne han pasado, todas se han hecho nuevas» (Cartas 2,8,6; 2Co 5,17).[82]

José, el filósofo, el sabio –según Juan Crisóstomo–, contemplativo y melancólico como Saturno y desengañado, figura el presente de la conciencia ante la certeza de la

[80] «El asno como animal escogido por Dios y por Jesucristo: cuando Dios ordena que todo primogénito le sea ofrendado en sacrificio, tan sólo excluye a los primogénitos del hombre y del asno (Ex. 13); también quiso Jesús que un asno fuera el testigo de su natividad, y que montado en un asno le fuera dado escapar de las manos de Herodes o entrar triunfalmente en Jerusalén». MAÑAS NÚÑEZ, Manuel, 2003, p. 199.

[81] «Dejemos la apariencia, y la superficialidad pintada, y miremos la sustancia y verdad de las cosas, y hallaremos, que todo bien temporal es muy pequeño, y el eterno grande; lo temporal inconstante, y lo eterno grande; lo temporal breve y temporal, más lo eterno duradero, y al fin, eterno». NIEREMBERG, Juan Eusebio. *Diferencia entre lo temporal y lo eterno. Desengaños de la vida*. Barcelona: Oficinas de la librería enciclopédica, 1856, p. 3.

[82] Trad. esp. BCPI, vol. 10, p. 475. ODEN, Thomas C. (dir.). *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia. Nuevo Testamento, Proverbios, Eclesiastés, Cantar de los Cantares*. Edición de Macelo Merino Rodríguez, vol. 10. Madrid: Ciudad Nueva, 2006.

caducidad de la vida.[83] Cicerón ya percibió que los filósofos consideran la vida como una preparación para la muerte.[84] A sus pies está la naturaleza muerta, el bodegón integrado vaporosamente por el lombardo en el paisaje, escenificado con la ampolla de vino, las hojas secas y los frutos mustios caídos del árbol caduco, la piedra de cantos rodados modelados por el paso del tiempo. San José, por tanto, recuerda la condición mortal del ser humano, el recuerdo presente de la renuncia a los placeres de la vida; el ser humano se vuelve mortal por el pecado original; José renunció a la transgresión con María para cumplir el designio de Dios, aceptando la ley divina y sus condiciones. Recuerda, así, la placita tranquilidad que infiere el canto de Sion.

Al lado contrario de la vertiente más humana de la composición de la Prudencia se muestra lo eterno, dramatizado a través del gesto de María y del Niño que los expresa durmientes. Tras el sueño, el cristiano que ha tenido previsión en su vida despierta al desengaño del mundo llegada la muerte, alcanzando la eternidad esperada, explícita en la Madre y el Hijo.[85] La visualidad artística ha representado a Jesús durmiendo como antesala de la pasión, con la expresión significante de la inevitable muerte para redimir el pecado del mundo.[86] Su origen remonta al eros pernoctado de tradición clásica,[87] llegando a ser el Niño

[83] «Fue escrito por quienes confeccionan los horóscopos que la estrella de Saturno es fría y seca, por lo que es abundante en melancolía […] sin embargo estos mismos tienen mucha inteligencia e ingenio, los hace audaces en los peligros y sabios en la vejez». CONTI, Natale, 2006, p. 124.

[84] Algunos párrafos que sirven como ejemplo de *Disputaciones tusculanas* son: «El filósofo debe presentarse ante la muerte con el alma desligada lo más posible del cuerpo, como nos dice PLATÓN en Fedón 67 c-d, donde leemos: '¿Y la purificación no es, por ventura, lo que en la tradición se viene diciendo desde antiguo, el separar el alma lo más posible del cuerpo y el acostumbrarla a concentrarse y recogerse en sí misma, retirándose de todas las partes del cuerpo, y viviendo en lo posible tanto en el presente como en el después sola en sí misma, desligada del cuerpo como de una atadura?'» «Llegará tu hora, y con la mayor rapidez, por más que intentes aplazarla o acelerarla: el tiempo vuela. Pero la muerte está tan lejos de ser un mal, como tú creías hace un momento, que me inclino más bien a creer que para el hombre no existe otro no-mal más seguro, por no decir que no existe un bien preferible, si es cierto que nosotros mismos seremos dioses, o estaremos con los dioses» «Hay que llegar a la conclusión de que la muerte, que nos amenaza todos los días por la incertidumbre de lo que puede acontecer y que por la brevedad de la vida nunca puede estar muy lejana, no aparta al sabio de ocuparse en todo momento del estado y de los suyos, porque piensa que la posteridad, a pesar de que no tendrá conciencia de ella, es algo que en realidad le concierne. Por esa razón, incluso si piensa que el alma es mortal, uno puede emprender acciones que serán eternas, no por el deseo de una gloria de la que no se tendrá conciencia, sino movido por su afán de excelencia, de la que la gloria es una consecuencia necesaria, aunque no se la busque». CICERÓN, Marco Tulio. *Disputaciones tusculanas*. Traducción de Alberto Medina González. Madrid: Gredos, 1990, p. 580, p. 128 y p. 77.

[85] Las cuestiones en torno a la visualidad de la *vanitas* y el origen de la imagen del *putto* en relación con el *memento mori* han sido tratadas en: VIVES-FERRÁNDIZ, Luis, 2011.

[86] Son diversos los autores que establecen estas correspondencias. Panofsky, por ejemplo, menciona representaciones de Jesús niño dormido en contextos que evocan la Pasión: *«In a manuscript of ea, 1420-1425 we find the Virgin embracing a sleeping Christ Child twisted into the posture of the dead Christ in a Pietà»* «En un manuscrito de ea, 1420-1425 encontramos a la Virgen abrazando a un Niño Jesús dormido retorcido en la postura de Cristo muerto en una Piedad». Trad. de la autora. PANOFSKY, Erwin. *Early Netherlandish Paintings: Its Origins and Character*. Vol. I. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1953, p. 73.

[87] PÉREZ LÓPEZ, Nerea Virginia. «Murillo y los orígenes de la iconografía del Niño Jesús dormido sobre la cruz», *Boletín de Arte*, Nº. 36, 2015, pp. 145-154.

dormido un recurso notable para la argumentación artística barroca en significación de la fragilidad de la vida desde el momento del nacimiento; así el propio Caravaggio le dedicó una obra al infante *putto* (1608, Italia, GPa, 09 00195370). La exégesis patrística de Aponio habla del sentido profundo de ese sueño de la muerte:

> Su humanidad ha sido retenida en el sueño de la muerte, pero no, en su interior, la divinidad: 'Yo duermo, pero mi corazón vigila'. En verdad, el Verbo de Dios, que hay que reconocer bajo el término 'corazón', nunca duerme ni dormita, aunque esté cerrado en las entrañas de la carne, aunque lleve consigo a los que duermen, Él expone a sus amigos e íntimos, a los que creen en Él y a los que invita a participar de la alegría de la salvación del hombre, que su fe no debe desfallecer aunque le vean retenido en el sueño de la muerte en su humanidad, mediante la cual ellos pueden contemplar en Él la majestad intacta y siempre despierta. Así dice: 'Yo duermo' ante vuestros ojos por mi ausencia corporal, en cambio 'mi corazón vigila', porque nunca me aparto de vosotros por la presencia de mi divinidad (*Exposición al Cantar de los cantares* 7,59; CCL 19,180).[88]

Por su parte, María, una joven mujer con el pelo anaranjado, duerme con la cabeza inclinada sobre su hijo, aunque en su gesto fruñe el cejo, tal vez en estado de preocupación por la premoción de la muerte pronta y tortuosa de Jesús. Este gesto de María afligida frente a la ensoñación de su vástago es previamente formulado por la visualidad artística en el siglo XV;[89] durante el siglo XVII prevaleció con impronta en Italia en torno al círculo de la Escuela boloñesa.[90] Guido Reni, adentrado el siglo XVII, será considerado exponente de la representación de la imagen conceptual de María adorante con Jesús dormido, así como discípulos suyos como el Sassoferrato, o incluso así la mostrará Murillo. Sin embargo, Caravaggio la presenta con los ojos totalmente cerrados, algo poco común,[91] bajo ella crece

[88] Trad. esp. BCPI, vol. 10, p. 457.
[89] Por ejemplo, con obras como: *Madonna con niño dormido y ángeles músicos* de Alvise Vivarini; *Madonna con niño* de Andrea Assasi; *La virgen adorando al Niño* de Boticelli; *Virgen con el Niño con los santos Agustín, Roque, Luis de Tolosa y Nicolás de Bari* de Vivarini Bartolomeo, entre muchas más.
[90] CALVO, Ana; CHÉRCOLES, Ruth; SÁNCHEZ y SAN ANDRÉS, Margarita. «La Virgen con el Niño Jesús dormido: estudio de dos imágenes superpuestas», *Conservar Patrimonio* 30, 2019, pp. 73-90.
[91] Posteriormente al *Descanso* se mostrará a la Virgen dormida en diferentes obras, tal vez una obra en la que pudo influir Caravaggio fue la representada por Rembrandt en el grabado *Sagrada Familia*, también conocido como *The Virgin and Child with the Cat and the Snake*, (1654, HAUM, Rembrandt AB 3.79) donde María, a pesar de la oscuridad proporcionada por la técnica, parece reposar con los ojos totalmente cerrados y la cabeza inclinada sobre su hijo, un esquema compositivo muy similar al del lombardo.

el prado formulando el tipo iconográfico conceptual de la Virgen de la humildad.[92] Tanto Ella como su hijo adormecido asoman frente a la presencia humana de José y el asno que integran al ángel en su vinculación con lo terrenal.

2.3. El ángel músico de la Memoria. Un *leitmotiv* musico-visual-retórico en un tipo organográfico

Por su parte, el gesto de la Memoria, el del ángel, es volver su cara hacia atrás para interpretar la música presente del pasado, la que suena en el momento inmediato del descanso en la huida a Egipto, y que se fundamenta en la Biblia, en uno de los libros morales del Antiguo Testamento, el *Cantar de los cantares*. La música en manos de la Memoria ayuda a despertar, a recordar que el sueño de la vida es perecedero, hay que desengañarse de lo caduco y banal porque lo verdadero y infinito está en la salvación, en el mensaje interpretado por el ángel, en la música que entona la palabra de Dios. Por tanto, aquí la música disfruta de su dualidad significante, el placer deleitoso, pero en su justa medida. Advierte, por un lado, sobre lo trivial en ella sino se toma como virtud con carácter adoctrinador, pero, por otra parte, y a la vez, es portadora del mensaje divino. Por eso, la formulación de la visualidad de la *vanitas* anota su presencia en el *Descanso* a través de varios elementos característicos de ella vinculados con la música, a saber, el libro-partitura (al estilo *beeldmotet*) y el instrumento cordófono con un orden roto en significación retórica. Caravaggio ya introducía en otra de sus obras, *El tañedor de laúd,* una naturaleza muerta compuesta, entre otras cosas, por el tipo organográfico de un violín cuyo nervio aparecía quebrado. Esta recurrencia es el eje discursivo que transforma la imagen de un cordófono con una cuerda destensada en un *leitmotiv* musical visual o artificio retórico-musical codificado en la tradición cultural convencionalizada, en el Barroco para el ámbito conceptual del género de la *vanitas*. Es, por tanto, el instrumento musical un atributo de la *vanitas*. La cuerda rota es un gesto gráfico-musical, es decir, la cualidad expresiva o emocional de la representación denotada en el

[92] Sobre la tipología de la Virgen de la Humildad: «Este tipo se caracteriza por presentar a la Madre de Dios sentada en el suelo, a veces sobre un cojín, con el Niño sobre su regazo. En ocasiones, incluyen alguna referencia visual a la Anunciación (representación diminuta del episodio narrativo o elemento simbólico: azucena, libro) y/o a la Mujer del Apocalipsis (sol, luna y/o estrellas). […] el tipo iconográfico no se desarrolló hasta el siglo XIV y alcanzó una gran popularidad a finales de esa centuria y principios de la siguiente. La relación física entre la Virgen y el Niño acordaba con la espiritualidad de la época, pues destacaba el hecho físico de la encarnación de Dios y el origen de su naturaleza humana. Esto facilitaba, además, la identificación del espectador con un Dios cada vez más compasivo y alejado del juez que había sido durante la Edad Media». MOCHOLÍ MARTÍNEZ, María Elvira. «'In altum mittis radices humilitatis'. Un estudio de las imágenes de María en contacto con la naturaleza», *De Medio Aevo*, 8, 2009, pp. 119-146, p. 121.

análisis formal, que significada atañe a la caducidad de las cosas, a la fugacidad del concierto, del orden y de la armonía.

Diferentes estudios, como bien compendia Slim, han señalado la cuerda rota del violín que el ángel tañe[93] en el *Descanso* desde diferentes perspectivas tales como: el virtuosismo,[94] como símbolo de la muerte,[95] como elemento decorativo dentro de los intereses de Caravaggio,[96] o como otro aspecto del carácter realista del pintor.[97] También, se ha relacionado con la música del silencio.[98]

Boecio ya asoció la armonía celestial a la disposición tensional de la cuerda en analogía al plausible orden adecuado de la música del cielo:

> Y así como las cuerdas graves de delimitación de la voz es tal que la gravedad no descienda hasta el silencio, y en las agudas se guarda la consabida delimitación de la agudeza, de modo que los nervios [cuerdas] demasiado tensos no se rompan por sutileza de la voz, sino que todo esté en consenso y correspondencia consigo mismo, así en la música del mundo vemos perfectamente que nada puede ser excesivo hasta el punto de disolver al otro por el propio exceso […].[99]

---

93 SLIM, H. Colin, 1983, pp. 308-309.

94 *«Dabei fassen seine derben Bauernhände so ungeschickt über die Seiten, dass der Engel einige Noten aus dem Gedächtnis produzieren muss. Und da auch eine Saite der Geige gerissen ist, wird seine Virtuosität auf eine harte Probe gestellt»* «Sus toscas manos de campesino agarran con tanta torpeza sobre las páginas que el ángel escribe algunas notas de memoria debe producir. Y como se rompió una de las cuerdas del violín, su virtuosismo se pone a prueba». Trad. de la autora. FROMMEL, Christoph Luitpold. «Caravaggio und seine Modelle», *Castrum Peregrini*, Nº. 96, 1971, p. 37.

95 CALVESI, Maurizio. «La corda spezzata di Caravaggio», *Corriere della Sera*, April 29, 1973.

96 *«Das halte ich nicht für sinnvoll. Auch im allgemeinen scheint mir bei solchen Darstellungen der Reiz zum Ornament primär gegenüber einer verschlüsselten Bedeutung»* «En general, también me parece que el atractivo de la ornamentación es primordial en tales representaciones por encima de un significado codificado». SCHERLIESS, Volker. «Zu Caravaggios 'Musica'», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 17. Bd., H. 1, 1973, pp. 141-148, p. 147, nota 40.

97 CAMIZ, Franca Trinchieri y ZIINO, Agostino, 1983, p. 79.

98 *«Ciò nondimeno, a ben guardare, questa musica improvvisata dall'angelo è fatta di silenzio, non solo perché i crini dell'arco sono sollevati dalle corde, ma perché una fra queste, 'filiforme fonte di luce', è improvvisamente sfuggita al suo pirolo ed è saltata via, arricciandosi per l'elastica tensione»* «Sin embargo, si se mira más de cerca, esta música improvisada por el ángel está hecha de silencio, no sólo porque los pelos del arco son levantados por las cuerdas, sino porque una de ellas, una 'fuente de luz en forma de hilo', se ha escapado repentinamente de su clavija y saltó, enroscándose debido a la tensión elástica». Trad. de la autora. Aniello, al comparar las tres piezas incluidas en la silenciosa música piensa que Caravaggio pudo retratar a personajes del Oratorio representado en Santa Maria in Vallicella, compuesto por Emilio de'Cavalieri y promovido por San Felipe Neri. La autora argumenta que la identidad del ángel se revela a través de una lectura atenta del *Discurso sobre música* de Vicenzo Giustiniani, comitente, según Aniello, de la obra. El violinista podría haber sido Giovanni Battista Fontana como director del Oratorio musical, situando la elaboración de la obra en 1600, posteriormente a la actual datación. ANIELLO, Barbara. «Vita Consagrata, Famiglia, Misericordia: una risposta bell'iconografia musicales di Caravaggio», *Gregoriarum* 98, 1, 2017, pp. 145-173.

99 BOECIO. *Sobre el fundamento de la música*. Introducción, traducción y notas de Jesús Luque, Francisco Fuentes, Carlos López, Pedro R. Díaz y Mariano Madrid. Madrid: Editorial Gredos, 2009, p. 81.

Regino de Prüm alrededor del siglo X afirmó: «no se debe olvidar que las cuerdas de un instrumento son parangonables a las cuerdas que producen la música celestial».[100] La idea del equilibrio en las cuerdas en analogía a la armonía divina ya se anunciaba en la exégesis de los primeros Padres de la Iglesia quienes otorgaron a la música los poderes de los pitagóricos. Eusebio de Cesarea pronunciaba las siguientes palabras: «el verbo […] hizo para sí un instrumento de armonía perfecta, cuyas hermosamente equilibradas cuerdas y notas Él toca con suprema habilidad y sin fallos» (Eus. *LC* 14,5; PG 20, 1384).[101]

La edición de 1603 de Ripa en su descripción de la Historia concluía sobre tres requisitos indispensables para la Historia/Memoria: veracidad, orden y consonancia, diciendo lo siguiente: *«Historia è arte con la quale scrivendo s'esprimono l'attioni notabili de l'homini, división de'te[m]pi, nature, e accidenti preteriti, e presenti delle persone, e delle cose, la qual richiede tre cose, verità, ordine, & consonanza»*.[102] El orden y la consonancia son requerimientos en el pensamiento musical neoplatónico cuyo significado adoptó la religión cristiana para significar la magnitud de Dios como creador y responsable de toda la armonía musical y orden del universo.[103] Dicha sintonía, la visualidad de la música la manifestaba, en ocasiones, a través de la tensión o distensión de la cuerda de tripa, es decir, la singularidad formal del tipo organográfico presentaba la cuerda quebrada de un instrumento cordófono: rota la armonía llegaba la discordia.

La Emblemática empleará el buen temperamento de los instrumentos musicales como metáfora de la templanza del buen gobierno, ya sea divino, político o personal, codificando a través de lo icónico su significado cultural. Es decir, a través de la visualidad de la música se manifiesta el código icónico significante, el orden roto de un cordófono, ofreciendo una la pieza clave para el enfoque interpretativo.

El apreciado manual de recursos gráfico-morales de la Edad Moderna, *Emblematum liber*, álbum por excelencia para las formulaciones artísticas, se encargaría de la codificación cultural-visual de este *leitmotiv* musico-visual-retórico. La *editio princeps* de Alciato en su emblema *«Foedera»* (1531, Augsburgo, X,3v-4r[104]), dedicado a Maximiliano duque de Milán,

---

[100] FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música, 1988, p. 106.
[101] Cita tomada de GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2015, p. 868.
[102] RIPA, Cesare. *Iconologia*. Roma: Lepido Facij, 1603, p. 218. «La Historia es el arte mediante el cual, escribiendo, se describen y recogen las más notables acciones de los hombres, así como la división de los tiempos, naturalezas y accidentes, presentes y pretéritos, tanto de las personas como de las cosas, reuniendo además tres exigencias o requisitos; la veracidad, el orden y la consonancia». CESARE, Ripa, 1987, I, p. 447.
[103] El tipo iconográfico conceptual de Dios músico ha sido estudiado en: GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2015, pp. 864-875.
[104] Numeración escrita a mano en el volumen empleado para este estudio: (1531, München, BSB Res/L.eleg.m. 36).

introduce en su epigrama la alusión a la cuerda rota, aunque en su imagen xilográfica no aparezca representada en el laúd. La *subscriptio* es la siguiente:

> Recibe, Duque, esta citara, que por su forma de barquilla se llama haliéutica y que reivindica para si la Musa Latina: ojalá te guste nuestro regalo, en este momento en que te dispones a entrar en nuevos pactos con aliados. Es difícil, salvo para el hombre docto, tocar tantas cuerdas, y si una sola cuerda no estuviera bien templada o se rompiera, lo cual es fácil, se arruina toda la gracia del instrumento y el excelentísimo canto resulta deforme. Así ocurre cuando se alían los placeres de Italia: no hay nada que tener si hay concordia y te quieren, pero si alguno se separa, como vemos a menudo, toda aquella armonía viene a quedar en nada.[105]

El emblema histórico *«Musicam diis curae ese»* (1534, Parisiis, p. 114) de Alciato representa un cordófono sobre un ara con una cuerda rota sobre la que se posa una cigarra.[106] El epigrama reza:

> EI locrense Eunomo te dedico, Febo Délfico, esta cigarra como digna señal de su victoria. Enfrentado a un espartano, competía con él con la lira, y las cuerdas producían el sonido al ser heridas con el pulgar cuando una, gastada, comenzó a emitir un ruido ronco y a estropear la buena armonía de la música. Entonces el suave volátil se puso a producir la misma armonía que la citara: reemplazo con su voz la cuerda rota la cigarra, que, seducida por el sonido, bajo de las alturas para ayudarnos con su canto. Así, pues, para que sea sempiterno el honor de tu cigarra, oh dios santo, aquí esta su imagen de bronce sobre la citara.[107]

La cigarra remienda la distensión de la cuerda rota en la competición de Éunomo y Aristón basada en la leyenda narrada por Estrabón en *Geographia* (VI 1,9).[108] Es así como el

---

[105] ALCIATO, Andrea. *Emblemas*. Edición y comentario Santiago Sebastián. Traducción Pilar Pedraza. Madrid: Akal, 1985, p. 40.

[106] Daza Pinciano también recurrirá a este emblema, esta vez con un laúd en vez de una lira, en su edición española: *Los emblemas de Alciato. Traducidos a rhimas españolas*, Lyon: Guillaume Roville, 1549, p. 143. La edición crítica de esta obra ha sido referenciada anteriormente.

[107] ALCIATO, Andrea, 1985, p. 227.

[108] «Cuenta Timeo que, con ocasión de competir en los juegos Píticos éste y Aristón de Regio, entraron en disputa por el sorteo del orden de intervención. Aristón solicitó el apoyo de los de Delfos a su causa, ya que sus antepasados eran sacerdotes del dios y la expedición para fundar su colonia había sido enviada desde allí, a lo que Éunomo respondió que ni siquiera tenían derecho a participar en concursos de canto aquéllos entre los que las cigarras, los más bellos cantores de entre los animales, eran mudas. Pese a todo, Aristón en modo alguno se consideraba menos merecedor y albergaba la esperanza de obtener la victoria. Sin embargo, Éunomo

animal acude al encuentro de lo sucedido y consigue el remiendo para la exposición armoniosa de la música. De tal manera, la fuente clásica reinterpretada en *Corpus hermeticum*, en el capítulo *Sobre el alma estorbada por las afecciones del cuerpo* (XVIII 6), pudo servir de inspiración para Alciato:[109]

> Pero ahora lo veo: algún artista se prepara para una composición de gran talento, e incluso sin tocar su lira, de algún modo se utiliza a sí mismo como instrumento y encuentra alguna secreta manera para templar su cuerda y sanarla, dejando estupefacta a la audiencia por el hecho de convertir algo deficiente en una cosa espléndida. […] Cuentan que cierto tañedor de cítara, caro al dios protector de música, participaba en cierta ocasión en un certamen de canto con acompañamiento de cítara, pero que entonces se le rompió una cuerda y no podía continuar con su ejecución, hasta que el favor del dios poderoso restauró la cuerda para él y le concedió la gracia de la fama. En lugar de la cuerda, la providencia de dios poderoso provocó que una cigarra saltase sobre la cítara y restableciese el canto ocupando el lugar donde había estado antes la cuerda. Así el tañedor de cítara obtuvo la buena fama de la victoria cuando su cuerda fue reparada y su sufrimiento llegó a su fin.[110]

El insecto volador asiste por designio de Dios a recomponer la cuerda para proseguir el discurso musical, pues como animal está provisto del espíritu más puro.[111] De tal manera, por analogía, el animal que viene al encuentro de la cuerda colgando del mástil del violín del ángel y recibe y comprende el mensaje de Dios pudiese ser el asno, que mantiene su mirada fija en el cordófono para que, a pesar de la distensión en la cuerda, el ángel prosiga clamando la ley de Dios. La figura del ángel ha sido puesta en relación con una de las figuras alegóricas de *Hércules en la encrucijada*,[112] de 1596, de Annibale Carracci, exhibida en la residencia de los Farnese de Parma, actualmente conservada en el Museo Capodimonte de Nápoles. La figura

consiguió la victoria y le fue erigida en su patria la mencionada estatua, puesto que, cuando en plena competición se le rompió una de las cuerdas de su cítara, una cigarra se puso en su lugar y la suplió con su canto». ESTRABÓN. *Geografía*. Traducción y notas José Vela Tejeda y Jesús Gracial Artal. Madrid: Editorial Gredos, 2001, p. 139.

109 Esta correspondencia ha sido también señalada en: GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María, 2022, pp. 11-52.

110 COPENHAVER, Brian P. *Corpus hermeticum y Asclepio*. Madrid: Siruela, 2000, p. 192.

111 «Pero pregunta a las bestias, que te instruirán, a las aves del cielo, que te lo dirán, si no a los reptiles, que te informarán, te lo contarán los peces del mar; ¿quién no sabe entre todos ellos que todo esto lo hizo la mano de Dios, que su mano retiene el hálito de los vivientes, el espíritu de todo ser humano?». (Jb 12,7-10).

112 Algunos de estos son: GRAHAM-DIXON, Andrew, 2010, pp. 550; GASH, John. *Caravaggio*. London: Chaucer Press, 2004, p. 54.

de espaldas es la alegoría del Vicio que tienta a Hércules al camino pecaminoso, representada con atributos propios como libro, al parecer escrito con partituras, con diferentes tipos organográficos reposados en el suelo, un violín y un pandero, haciendo alusión a los placeres mundanos, además de dos máscaras que sirven para cubrir del desengaño del mundo,[113] y las cartas de juego, metáfora del *teatrum mundi*, es decir, la vida como un juego. No obstante, el esquema compositivo de ambas obras, tanto la de Carracci como la de Caravaggio sobre la figura atlética de una mujer de espaldas y con la cara medio vuelta parece discurrir, en cierta manera, de la xilografía de *«Imagine di Diana dea delle selve, & della caccia»* [Fig. 5] (1674, Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg, LH 64800, p. 51)[114] presentada por Vincenzo Cartari en su primera edición de *Imagini Delli Dei* de 1556, esta a su vez deudora de una imagen del pasado clásico estampada en monedas sobre las tres gracias, la central siempre en escorzo y de espaldas.



Figura 5. Vincenzo Cartari, *Imagini Delli Dei*, *«Imagine di Diana dea delle selve, & della caccia»*, 1674. Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg, LH 64800, p. 51.

[113] Cesare Ripa define la alegoría del engaño como: «Mujer que lleva una máscara representando una bellísima joven, yendo además ricamente adornada. Más, por debajo, se ha de descubrir una parte de su rostro, que es en realidad el de una vieja muy canosa y disforme». RIPA, Cesare, 1987, I, p. 340.

[114] Edición empleada para la muestra de la xilografía: CARTARI, Vincenzo. *Imagini Delli Dei De Gl'Antichi Di Vincenzo Cartari Reggiano: Ridotte da capo à piedi alle loro reali, & non più per l'adietro osseruate simiglianze. Cauate da' Marmi, Bronzi, Medaglie, Gioie, & altre memorie antiche; con esquisito studio, & particolare diligenza Da Lorenzo Pignoria Padoano*. Venecia: Nicolò Pezzana, 1674, p. 51. DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.66363#0079

La Emblemática de Alciato también formuló la imagen de las tres gracias reiteradas veces,[115] así como la literatura emblemática posterior. No obstante, el desarrollo de la ciencia moderna durante el Renacimiento propició el avance en los estudios de anatomía reflejados en la tratadística como la de Andrea Vesalio, médico de Carlos V y de su hijo Felipe II, en su *De fabrica* (Basilea, 1543), famosa por sus láminas sobre anatomía humana. La singularidad para esta obra desde el punto de vista de la época era la reinstrucción médica, sobre todo del sistema cardiovascular haciendo correcciones sobre la obra de Galeno. A través de la visualidad de la medicina, empero, visto con la perspectiva de la actualidad, el opúsculo formulaba la interdisciplinaridad magistralmente, pues en las láminas la expresión de los gestos de los esqueletos era el artificio retórico de la *vanitas*. En esa dualidad entre ciencia y arte vivía el mundo hasta la llegada de la modernidad.[116]

2.4. La triádica disposición de la Música

En el *Descanso* de Caravaggio la triangulación formal y connotativa expuesta a través de los grupos de personajes también afecta a la disposición de significados para la música. De tal manera, se representan claramente las tres divisiones de la música establecidas desde Boecio, pero con la corrección que el Renacimiento introdujo de ellas. José, Crono, Saturno, reducido a simple mortal, representante de lo terrenal, encarna la *musica humana*. María y Jesús, almas que hacen crecer el terreno fértil e idílico que nunca envejece, personifican la *musica mundana*, la música armoniosa de Dios, la del cielo. Mientras, el ángel tañe el violín en representación de la *musica instrumentalis*.

En el Medioevo la teoría especulativa de la música se formulaba a través de uno de los autores referentes para los estudios musicales medievales. El romano Boecio escribió *De Institutione Musica* (ca. 500), un tratado musical que exponía la trifásica relación universo-música-ser humano instaurando en el aprendizaje el pensamiento pitagórico de la música, reflejando un macrocosmos bien medido, ordenado y armonioso, y un microcosmos a semejanza de este. Existía una diferencia muy grande en esta época sobre qué se entendía por músico, pues era aquel que dominaba las matemáticas no el que sabía componer e

[115] Por ejemplo, la edición: ALCIATO, Andrea. *Emblemata*. Lugduni: Apud Gulielmum Rouillium, 1548, p. 129. La misma estampa se muestra en la edición española de Daza Pinciano de 1549. Para un estudio sobre las tres gracias en la Emblemática véase: BOUNZY, Christian. «Metáfora, símbolo y alegoría: las tres gracias del emblematismo», en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael y ZURIAGA SENENT, Vicent F. (Eds.). *Imagen y cultura*. Volumen I, 2008, pp. 314-328.

[116] La visualidad de la *vanitas* será presentada en el estudio posterior sobre el emblema musical de Luis Venegas de Henestrosa.

matemáticas del *quadrivium*, aritmética, geometría y astronomía.[117] El *musicus*, por tanto, era un docente de matemáticas que argumentaba la música de manera especulativa a través de proporciones matemáticas imprescindibles de dominar para ser un buen músico. El *trivium* estaba considerado en inferior rango, conformado de las materias lingüísticas con las otras tres artes liberales: gramática, dialéctica y retórica; el músico práctico, el *cantor*, tuvo que encontrar ahí su lugar. La música aplicada trataba la elocución, por tanto, era afín a la retórica. El *cantor*, en ocasiones, impartía docencia del *trivium*, sobre todo latín y retórica. Esta implicación relaciona la constitución de la música bajo los preceptos y métodos de la retórica, resultando la *musica poetica* como una de las herramientas constructivas del discurso musical barroco, surgida en el cantor luterano. Durante el Renacimiento la desestimación del *trivium* cambiará en su consideración y la música será disciplina hermana de la retórica y la poética.

El tratado de Boecio tendría una amplia repercusión hasta bien entrado el Barroco, al igual que otra obra en relación con esta constituía el currículo escolar musical sobre la mitad del siglo XIV, *Musica speculativa secundum Boetium* (ca. 1323), de Johannes de Muris expuesta como comentario a la boeciana.[118] En esta configuración especulativa/matemática de la música, el libro primero *De Institutione Musica* distingue una tripartición jerárquica de la música de concepción pitagórica en el capítulo dedicado a: *«Que son tres las músicas; sobre la fuerza de la música*: en *musica mundana*, *musica humana*, *musica instrumentalis»*,[119] que tendrá una fuerte repercusión en la tratadística sobre el arte del sonido, coetánea y posterior, pero también en las artes visuales. La música mundana, en relación superior a las otras dos, representaba la música de las esferas, el orden celestial, la armonía del macrocosmos sugerida por la proporción, los movimientos controlados de las estrellas y planetas. Le seguía la música humana ocupada de las relaciones entre el cuerpo y el alma; la unificación de sendas partes era debida a ciertas relaciones o proporciones numéricas que regían el macrocosmos de la música mundana. La música *intrumentalis* estaría considerada en el menor rango y era la producida por los instrumentos o la voz, su interés se focaliza en las proporciones

[117] BARTEL, Dietrich, 1997, p. 12.
[118] LOEWE, Andreas. «'Musica est optimum': Martin Luther's Theory of Music», *Music & Letters*, vol. 94, Nº. 4, 2013, pp. 573-605, p, 3.
[119] «Hay, en efecto, tres. Y la primera ciertamente es la 'mundana'; la segunda, la humana; la tercera, la que se halla establecida en determinados instrumentos, como la cítara, o las tibias y los demás que hacen de fámulos de la cantilena. […] Y el primer género, que es la 'mundana', es posible observarlo con claridad, sobre todo, en las cosas que se suelen ver en el propio cielo o bien en el ensamblaje de los elementos o bien en la diversidad de los tiempos. […] La música humana, por su parte, cualquiera que desciende dentro de sí mismo, la entiende. […] La tercera es la música que se dice que se manifiesta en unos determinados instrumentos. Ésta, en realidad, es suministrada por la tensión, como ocurre en los nervios, o por el soplo, como en las tibias o en los (instrumentos) que se mueven por agua o por algún tipo de percusión, como en ésos que, a especie de cuencos de bronce, se golpean; y a partir de ahí se consiguen sonidos diferentes». BOECIO, 2009, pp. 76-83.

matemáticas de los intervalos musicales. Por tanto, la música *intrumentalis* se debía a la intermediación humana, aunque sujeta al patrocinio de su superior.[120]

El debate estético surgido con el desarrollo de la polifonía vacilaba entre la teoría de la música especulativa y la teoría de la didáctica de esta, sobreponiéndose esta última, cada vez más, debido al avance en cuestiones estrictamente musicales sobre prácticas compositivas que requerían ser tratadas.

El espíritu renacentista redefinió las concepciones boecianas en una recreación de la categorización de la música. Adami de Fulda, teórico renacentista, en *Musica* (1490, BNE M/565 V.3, p. 333) distinguió entre dos tipos de música equiparadas al mismo nivel: la *naturalis* y la *artificialis*. La primera es a la vez mundana y humana. La mundana es la música de las esferas, la emitida por los cuerpos supracelestes dotada de la máxima armonía.[121] La humana seguía su concepción en Boecio. La música *artificialis* comprendía la música *instrumentalis* junto a la *vocalis*. Esto suponía un equilibrio entre la *instrumentalis*, antes en última posición jerárquica, y la *naturalis* o *theoretica*, es decir, las antes formuladas en la cúspide por Boecio, la mundana y la humana.[122] Quedaba establecida, de tal manera, una bipartición de la música en contra de la tripartita ordenación cosmológica medieval; la aceptación de lo binario en conjunción a lo ternario fue un propósito en lo relativo a la música en los albores del Renacimiento.[123] La práctica musical iría ganando terreno de ahora en adelante mientras

---

120 BARTEL, Dietrich, 1997, p. 11.

121 FULDA, Adami de. «Música», en GERBERT, Martin. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum / ex variis Italiæ, Galliæ & Germaniæ codicibus manuscriptis collecti et nunc primum publica luce donati a Martino Gerberto, monasterii et congreg. S. Blasii in Silva Nigra abbate, S.Q.R.I.P.* Tomus III. Klosterdruckerei Sankt Blasien, 1784, p. 333. *«Música est dúplex, naturalis & artificialis. Naturalis est mundana & humana. Mundana est supercoelestium corporum ex motu sphaerarum resonantia, ubi maxima creditur fore concordia: & hoc genus considerant mathematici. 'Humana' exstat in corpore & anima, spiritibus & membrorum complexione, nam harmonia durante vivit homo, rupta vero eius proportione moritur. Et hoc genus considerant physici, de quibus nihil ad praesens. 'Artificialis': hoc genus tenent musici. Est vel instrumentalis vel vocalis. 'Instrumentalis' est sonus per diversa instrumenta causatus, qui cum sit vocalis, tanem eius voces sunt materiales. 'Vocalis usualis' est emislio vocis carens principiis, per quae regi deberet, ut test cantus vulgi, qui non solum hominibus, sed etiam brutis adaequari possit ex instinctu naturae. 'Vocalis regulata' est modulatio dulcissima, penes ascensum vel descensum regulariter artificialiterque constructa, & est ipsa quadruplex, ut sequitur. Musica 'regulata vera' est, quae recto tramite procedit per claves, sine vocum transpositione, limite suo contenta. 'Regulata ficta es', quando in clavibus voces transponuntur, utputo in omnibus, in quibus 'fa' localiter non ponitur, potest poni B. molle; similiter in omnibus clavibus, in quibus 'fa' localiter ponitur, potest poni [becuadro] durum cogente tono & necessitate. Cum igitur modulationum coaptatione tota anima delectetur, ita e contrario ab audiendi voluptate se subtrahit, si quid depravatum in ea senserit. 'Regulata simplex' vel 'plana est, cuius figurae nec augmentum nec decrementum patiuntur, ut sit in cantu Gregoriano: 'mensuralis' vel 'figurativa' est, cuius figurae augeri vel minui possunt in signis iuxta formam & speciem, & hoc in primis musicae gradibus, videlicet modo, tempore & prolatione. Possunt autem ambae, simplex & mensuralis, esse vera aut ficta».*

122 BARTEL, Dietrich, 1997, pp. 19-20.

123 Por ejemplo, hacia el quinientos el avance en el desarrollo de la música y, por ende, en los sistemas de notación haría necesaria la aceptación de los compases binarios junto a los ternarios. *«Per tutto il XV secolo e parte del XVI essa fu caratterizzata da una certa complicazione ritmica che, verso la metà del Cinquecento si ammorbidì progressivamente grazie all'avvento della stampa e dell'editoria musicale; […]. In particolare si affermò la divisione binaria ('tempus imperfectum diminutum') accelerando quel processo di trasformazione che nel XVII sec. avrebble portato alla definitiva affermazione della semiografia musicale a noi nota»* «Durante todo el siglo XV y parte del XVI se caracterizó por una cierta complicación rítmica que, hacia mediados del siglo XVI, se fue suavizando progresivamente gracias a la

se avanzaba en el desarrollo de la armonía, o todo lo estrictamente musical, así como, la sociedad demandaba al arte otros escenarios de representación, cada vez más humanizados y con nuevos actores, los músicos.[124] El nuevo orden de pensamiento, embebido en la búsqueda humanista del perfeccionamiento del ser, se estaba reordenando alrededor de la ciencia más moderna[125] en la que el conocimiento se objetivaba ante la experiencia y la práctica antropocentrista, aun guardando en el centro de toda creencia a Dios. Transeúnte de la renacentista, igualmente, la teoría musical barroca acogió la nueva comprensibilidad ontológica musical todavía bajo la creencia del orden divino en la que la música *instrumentalis* alcanzaría máximas cuotas de importancia y desarrollo. Así, lo muestra *El descanso durante la huida a Egipto* de Caravaggio.

Por tanto, no es baladí que la música instrumental permanezca en el *Descanso* de manera central entre las otras dos músicas, iluminada simbólicamente en la persona del ángel. Como se ha explicado, la tratadística musical consideró desde el Renacimiento dos tipos de música: por un lado, la *theoretica*, toda aquella teorización matemática de la música, que incluía a la humana, personificada en José y el asno, y a la mundana o divina, representada por María y el Jesús; y, por otra parte, la música práctica, la de los instrumentos, la del ángel, destronando con esta bifurcación toda significación jerárquica tripartita que dejaba a la música instrumental en último lugar, razón por la cual el ángel se sitúa al mismo nivel de los otros personajes e incluso siendo destacado por un foco de luz simbólica, queriendo señalar no sólo la significación general del cuadro hacia el trasfondo cristiano de la Prudencia, sino también la importancia que la sociedad daba a la *musica instrumentalis*, con la que el ángel cumple además la función. A continuación, se muestra una imagen sintética de la Alegoría de la Prudencia y de la Música en el *Descanso* de Caravaggio [Fig. 6].

llegada de la imprenta y la edición musical; […]. En particular, se estableció la división binaria (*tempus imperfectum diminutum*), acelerando el proceso de transformación que tuvo lugar en el siglo XVII que habría llevado a la afirmación definitiva de la semiografía musical que conocemos». Trad. de la autora. ROCCO ROSSI, Francesco, 2019, p. 9.

[124] «La nueva figura de músico que emergió a partir del Cinquecento puso en crisis esta concepción de la música propia del Medioevo». FUBINI, Enrico, 1988, p. 143.

[125] «La revolución científica de los siglos XVI y XVII es indisociable de y no puede ser explicada sino en el marco de la cultura filosófica del Renacimiento, de la cual humanismo y platonismo son expresiones culminantes». GARÍN, Eugenio. *La revolución cultural del Renacimiento*. Barcelona: Crítica, 1981, pp. 17-18.

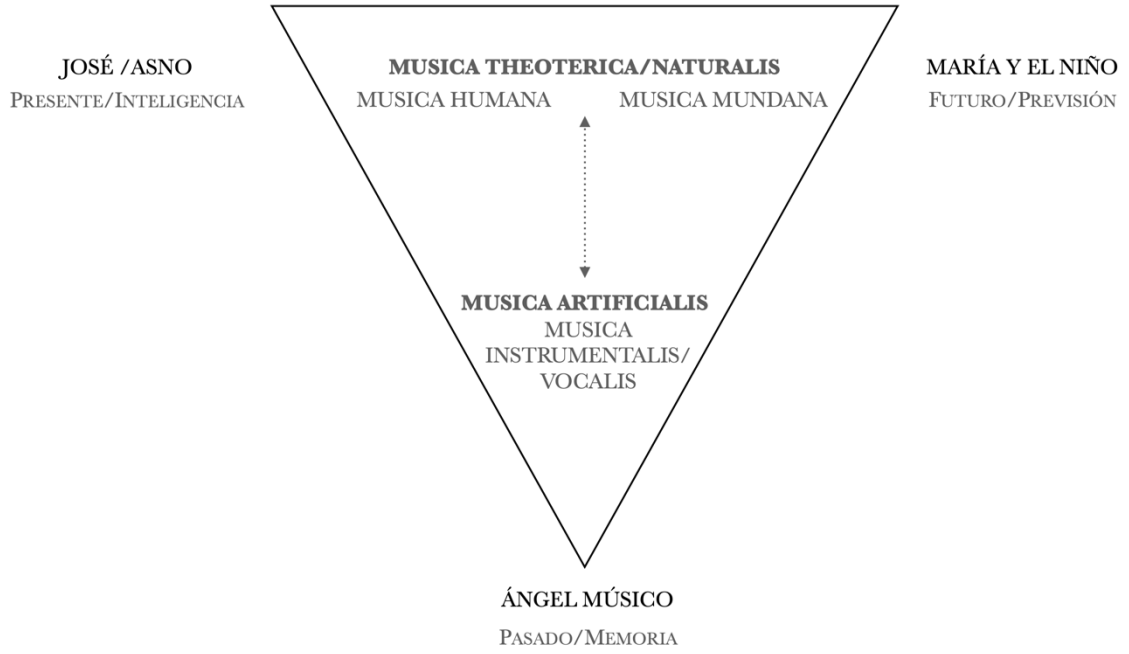


Figura 6. Síntesis conceptual y visual de la *Alegoría de la Prudencia y de la Música*, Caravaggio, *Descanso durante la huida a Egipto*, ca. 1586. Roma, Galleria Doria-Pamphilj, FC 241. Elaboración propia.

El protagonismo que estaba adquiriendo la música tañida en el Barroco temprano se debía a una serie de conjunciones. El avance en cuestiones musicales afectó al ámbito organológico encaminado en la explotación de los recursos sonoros de los instrumentos, interesado en el desarrollo del acompañamiento vocal, solista o en su participación con la incipiente orquesta con todavía reducidas plantillas instrumentales, por tanto, se iba a desarrollar notablemente el oficio artesano-luthier, así como se avanzaba cada vez más sobre los sistemas temperados. Los conjuntos instrumentales aumentaban como así lo demuestra la visualidad de la música en el arte barroco, tanto para el deleite público como privado, –por ejemplo, en los conjuntos de la *sonata da camara*– y el declarado *stile concertato*, así como la praxis incluiría, en el Barroco pleno, los inicios del virtuosismo instrumental y la inicial profesionalización del músico. La música se basaba en la búsqueda de contrastes en la textura y en el dinamismo, en análoga semejanza formal con las artes visuales barrocas. La primacía de la homofónica monodia acompañada, arropada por las innovaciones de la *prima pratica*, dejaba a un lado las texturas polifónicas que complicaban el entendimiento textual, algo impensable para el gusto de un público que iba a amar el teatro melodramático como pretexto de manifestación política y social. Pero esta época de esplendor musical buscaría el goce de sus más sucintos afectos, además de en la música vocal, en las nuevas formas instrumentales surgidas como el *ricercare*, *canzona*, *tocata,* fantasía o *balleti*. Por tanto, no es sino un síntoma cultural que la partitura del *Descanso* adolezca del texto impreso bajo las notas pues está

adaptada a un instrumento por excelencia solista durante el Barroco, como su clave de sol indica expuesta en la pintura, capaz de ejecutar una melodía idiosincrática. Como síntoma cultural es manifestación de la actitud socio-musical de su época. La visualidad de la música comienza a introducir el tipo organográfico de violín en las imágenes del arte como uno de los instrumentos predilectos para la interpretación individual, destacando en el ámbito religioso.[126] En cualquier caso, es preferiblemente y asociado a un buen afecto, un cordófono, comenzando el violín a ser alternado junto a otros instrumentos de cuerda frotados o punteados, y a otros que fueron populares en tiempos remotos, como pudo ser la vihuela en el Renacimiento, o la lira o salterio en el Medioevo.

Hasta aquí se ha destacado en el análisis de la obra una aproximación al significado que permite un acercamiento al ambiente cultural, social y religioso que pudo rodear a la obra, cumpliendo esta una función cultural. La visualidad de la música se mueve en función retórica y se significa como síntoma cultural proponiendo una correspondencia de significados.

[126] En el estudio de Candela Perpiñá sobre los tipos iconográficos angélico-musicales en los episodios de los santos advierte, en el caso de san Francisco de Asís, que la reconfortación del santo proviene, en la mayoría de los casos, tras el Renacimiento, de la música tañida por un ángel a través de un violín. PERPIÑÁ GARCÍA, Candela. «Ángeles músicos en imágenes de los santos», en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (dir.). *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 4. Los Ángeles III. La música del cielo*. Madrid: Encuentro, 2018, pp. 492-648.

3

LOS LIENZOS-BOCAPORTE DEL ÓRGANO MAYOR Y MENOR DE LA CATEDRAL DE VALENCIA[127]

3. 1. Breve aproximación a la Historia cultural de los órganos históricos de la catedral de Valencia

El coro sito en la nave central de la iglesia metropolitana de Valencia acababa de desmontarse hacia 1942 ganándose holgura y visibilidad en el espacio. Los dos órganos históricos que desde el Medioevo recaían dentro de dicho coro fueron, por tanto, igualmente desarmados siendo algunas de sus piezas lignarias reaprovechadas para ornamentar la consola del órgano que actualmente se muestra en la girola; otros elementos de aquellos instrumentos que otrora acompañaron el culto descansan hoy en dependencias catedralicias.

La historia cultural y funcional de los órganos históricos de la seo valenciana muestra el interés y mimo del cabildo hacia el instrumento rey de la liturgia cristiana. La opulencia que exhibían dos órganos conjuntos de grandes dimensiones, uno mayor y otro menor (*orgue chich*), enfrentados en un mismo coro a partir de 1460,[128] manifestaba tanto la versatilidad de la música como su papel predilecto para honrar a Dios, trasmitir su mensaje, así como el poder de la Iglesia a los ojos de los fieles. Tal fue así que, una de las manifestaciones más elevadas del diálogo musical y arquitectónico en el recinto sagrado fue la demostrada a través de la técnica policoral concertante de los *cori spezzati* que en época barroca añadía un efecto

[127] El descubrimiento de estos lienzos-bocaporte por parte de quien suscribe esta tesis tuvo lugar durante la fase heurística de la misma cuando se trabajaba en el estudio de los fondos artístico-patrimoniales de la catedral de Valencia. La noticia del hallazgo puede leerse en la siguiente noticia de prensa: DEVÍS ÁLVARO. «Encuentran los lienzos de los órganos de la catedral de València que se creían perdidos desde los 40», *Culturplaza*. Publicado: 05/01/2024.>https://valenciaplaza.com/arquitectura-patrimonio-valencia-comunitat-valenciana/encuentran-lienzos-de-los-organos-de-la-catedral-de-valencia-que-se-creian-perdidos-desde-la-guerra-civil >. La investigación que a continuación se presenta está contenida en un estudio en proceso de publicación, motivo por el cual se hará una breve aproximación al contenido y se señalarán sólo aspectos concretos que sirvan de manifiesto para poner en relevancia cuestiones metodológicas y terminológicas expuestas en apartados anteriores. Quiero agradecer a D. José Verdeguer, D. Jaime Sancho Andreu, D. Vicente Pons Alós, a la Dra. Claudia Monzó Calero y a la Dra. Raquel Minguela Herrero por todas las facilidades dadas para llevar a cabo la investigación.

[128] «En 1460, con fecha de mayo, encontramos nuevos documentos […] un contrato con el alemán Pere Ponç». SANCHIS SIVERA, José. *La catedral de Valencia. Guía histórico-artística*. Valencia: Francisco Vives Mora, 1909, p. 226. «Su ubicación en el coro en el lado del evangelio obligó a retirar los órganos antiguos que allí se encontraban, los cuales se trasladaron al lado opuesto». VILLANUEVA SERRANO, Francesc. «Los órganos de la catedral de Valencia en el tránsito del Gótico al Renacimiento», *Nassarre*, 30, 2014, pp. 15-68, p. 18. La transcripción completa del contrato se puede leer en el apéndice del citado artículo de Villanueva Serrano (pp. 55-57). (1460, Valencia, ACV, *not. Joan Esteve*, vol. 3679, s.f.; vol. 3584, fols.128r-129r).

teatralizante a la ejecución, estableciendo un diálogo entre dos agrupaciones musicales dispuestas en sendas tribunas separadas por el coro clerical valenciano.

Desde el inicio de su historia, sendos órganos fueron elementos vivos en el discurso eclesiástico con los que siempre se quiso estar a la última tanto en la apariencia formal como en la resolución técnica.[129] Su continua evolución respondía no sólo a los avances físico-acústico musicales del momento, sino también a las modas estéticas marcadas por las tendencias estilísticas impregnadas en las fachadas del instrumento. Los compositores, con la vista puesta en nuevas propuestas ejecutivas para tañer y con nuevos repertorios para las liturgias, exigieron cada vez más al instrumento respaldados por el cabildo interesado también en el instrumento sagrado por excelencia. Es en el siglo XVI y XVIII cuando se produce el gran florecimiento del instrumento en este sentido. Las movilidades artísticas realizadas dentro de la propia Corona de Aragón alimentan positivamente el avance mecánico de sendos instrumentos catedralicios valencianos.[130] En general, existieron dos centros organeros que predominaron en la Península; son los distinguidos por ambas coronas desde el reinado de los Reyes Católicos, la castellana y los centros organeros catalano-valencianos. Aragón jugará un papel de intersección entre ambos centros.[131] El centro organero catalano-valenciano se inclina por instrumentos de dimensiones anchas conformado por diversos cuerpos sonoros: «sus teclados –suelen ser dos: órgano mayor y cadereta– abarcan extensiones diferenciadas: cuarenta y dos teclas es la norma para el de la cadereta, mientras que el órgano mayor puede alcanzar hasta cincuenta y ocho teclas».[132] La cadereta exterior o *rückpositif* es el órgano positivo de espalda dispuesto en la tribuna, en el caso de Valencia

[129] Las primeras noticias sobre los órganos históricos de la Catedral con datos de archivo determinantes para comprender la evolución y significación de estos se encuentran en: SANCHIS SIVERA, José. «Capítulo XIV. Los órganos actuales: su descripción. Cuando se construyó el primero. Nuevas obras en los siglos XV y XVI. Artistas notables que trabajaron. Las pinturas de las puertas por Juan Reixarch primero y Pablo de san Leocadio después. Nuevos órganos en el siglo XVII. Renovaciones, mejoras y última factura», en SANCHIS SIVERA, 1909. Sucesivos estudios sobre este tema son: VILLANUEVA SERRANO, Francesc. «Los órganos de la catedral de Valencia en el tránsito del Gótico al Renacimiento», *Nassarre*, 30, 2014, pp. 15-68; MÁRQUEZ CARABALLO, Pablo. «Los órganos de la catedral de Valencia durante los siglos XVI-XXI». Tesis doctoral. Dirigida por D. Vicente Pons Alós y D. Andrés Cea Galán. Universitat de València, 2017.

[130] «Durante el siglo XVI, la presencia de organeros extranjeros marca la trayectoria de ambas escuelas. […] En Cataluña-Valencia, son los alemanes los que predominan a finales del siglo XV y principios del XVI; durante el segundo tercio de este siglo. Aparecen igualmente franceses. A la Corona de Castilla y al Reino de Aragón acuden sobre todo los franco-flamencos». JAMBOU, Louis, 1988, p. 147. Como señala Francesc Villanueva, son diversas las confluencias entre artistas relacionados con la música, por ejemplo, en el caso de Marturià Prats, encargado del responsable acometido en el órgano mayor de Valencia en 1483, un organero catalán, provechoso cantor del infante Enrique de Aragón, había trabajado previamente con su hermano en el órgano de la catedral de Barcelona; o el influyente Guillermo de Podio que relacionará a importantes organeros, como parece ser al alemán Joan de Prusia o a Joan Spindelnoguere, con la seo levantina. VILLANUEVA SERRANO, Francesc, 2014.

[131] JAMBOU, Louis. *Evolución del órgano español. Siglos XVI-XVIII*. Volumen I. Gijón: Ethos-música, 1988.

[132] JAMBOU, Louis, 1988, p. 147.

ambos recaen en el coro de la nave central dejando ver desde allí sus pinturas. Las sargas halladas, y objeto de estudio en esta investigación, fueron las dispuestas en cada uno de estos dos órganos positivos de espalda o órganos de cadereta respectivamente. Santa Cecilia para la *cadireta* del órgano menor y la Inmaculada Concepción para el órgano mayor.

Es reseñable que la ejecución de los órganos históricos fuera dependiente de la conjunción de varias maestrías diferentes, la de la musical-organológica, la carpintería, los pintores o los herreros.

La tipología de los instrumentos conjugada con la *dispositio* de la tubería en la caja, que protegía al instrumento y actuaba como resonador, determinaría la organización del programa visual dispuesto sobre las fachadas de estos. El discurso estético de los órganos históricos se organiza vinculado al de los retablos pudiendo comprender diversos elementos, expresando tanto cualidades estéticas como psíquicas. Las puertas más grandes y que cerraban sobre gran parte de la tubería organal estaban pintadas representando un tema principal o asunto basado en la tradición cultural cristiana concretada en un tipo iconográfico. Podía haber otras puertas de menor tamaño distribuidas por el cuerpo del órgano reseñadas con pinturas importantes conformando también el mensaje didáctico-moral del instrumento. Las puertas podían distribuir el programa visual cerradas y también abiertas.

Así mismo, la caja, cuya forma daba a identificar su código estilístico, podía estar ornamentada. En cuanto a esos atavíos, generalmente, en el Gótico se disponían celosías doradas para embellecer las torres, mientras que en el Renacimiento se realizan entalladuras directamente sobre la madera que perfilan la caja con grutescos, realces y bajo relieves *«a la maniera»*, o incluso en otros estilos como el plateresco la exuberancia decorativa de la madera era mucho más profusa. Otro elemento constitutivo del diseño de las cajas lo completan los grupos de esculturas, escudos heráldicos, e incluso también forman parte del rico repertorio visivo la decoración de los tubos con caras de monstruos que utilizan la apertura de la boca metálica para simular la de la propia faz.

En todo este sentido, se debe entender el gran órgano histórico como un elemento constitutivo dentro del discurso visual que conforma el programa teológico cristiano de la iglesia donde se encuentra. Es el órgano monumental un mueble litúrgico más al nivel de los retablos, que convive con ellos en el espacio sagrado con la misma función devocional y religiosa que estos. Es, además, a los grandes maestros en materia musical y pictórica a quienes se les encomiendan dichas arquitecturas sonoras.

Una buena parte de los órganos góticos distinguen su tipo organográfico en forma de torres coronadas por almenas, por ejemplo, tres torres –aunque pueden ser más–. Su

distribución podía ser con la torre más alta centralizada y dos laterales iguales de altura o, por el contrario, las laterales más altas que la central e iguales entre ellas, por ejemplo. Como se ha dicho, las puertas cerrarán estas estructuras y serán comunes a partir del siglo XIV hasta que en el siglo XVII comiencen a eliminarse debido a cuestiones totalmente organológicas, por ejemplo, debido a la adición de tubería horizontal sobresaliente en el cuerpo del instrumento, pero también estéticas siguiendo las modas, por ejemplo, el órgano barroco no precisará de puertas para la contemplación de la profusa y esplendorosa tubería, además de que los cuerpos, por lo general, dejan de ser planos para su sonoridad impidiendo el cierre.

En el caso de la catedral de Valencia las puertas en el órgano mayor todavía en 1705 lucen pintadas.[133] Las puertas tenían su funcionalidad en la propagación del sonido, cerradas lo atenuaban según el interés de la música interpretada, y en la protección del instrumento debido a que la tubería solía llenarse de polvo y oxidarse con el paso del tiempo. También, al cerrarse las puertas se protegían las pinturas interiores procurando una gran impresión en el espectador al abrirlas. La morfología de las puertas sigue la delineación de la forma de la caja dibujando su silueta. Estos cerramientos, como se ha señalado, fueron un espacio reservado para plasmar sobre telas o sargas sobre bastimento de madera las pinturas encargadas por el cabildo a los artistas en la fabricación o reforma de órganos.

Un tipo iconográfico común a partir del siglo XV fue la Anunciación del ángel Gabriel a María del que se hallan muestras en diversas de las puertas principales de los órganos monumentales o incluso en órganos positivos. En el siglo XVI se codifica el tipo representado sobre este mueble litúrgico-musical formulándose una continuidad en la representación, decayendo su formulación en el XVIII con apenas muestras conservadas.
La dualidad generada por sendas puertas propiciaba la división del esquema compositivo de la Anunciación, de tal manera que los dos personajes protagonistas quedaban relegados en cada una de las cancelas a modo de díptico. El paso del tiempo, las modas y avances impuestos han predispuesto la poca preservación de vestigios. Aun así, se conservan órganos con el tipo iconográfico de la Anunciación dentro y fuera de España: por ejemplo, el órgano de Sion en Suiza en Notre Dame de Valere, un órgano gótico de 1434 en forma de ala que con puertas cerradas muestra este tipo; en Austria, el órgano de la Hofkirche de Innsbruck fue construido entre 1555 y 1561 por el organero Jörg Ebert de Ravensburg,[134] en él se formula el tipo en las puertas principales abiertas; en Italia, las dos puertas conservadas en el

[133] SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 229.
[134] En esta página web pueden encontrarse numerosas muestras de órganos monumentales. CABALLERO, Gonzalo. *Enharmonía. Órgano, música y liturgia.* Última actualización 4/09/2024. <https://enharmonia.es/>

palacio ducal de Urbino pintadas por Sebastiano Conca en el siglo XVIII muestran esta tipología. Esta obra, y entrando en territorio nacional, sirvió de modelo para la reconstrucción del órgano de iglesia de Moyuela, Zaragoza, el cual gozaba, en 1628, antes de su destrucción tras la Guerra Civil, de una Anunciación intra-puertas. Otra muestra de esta tipología en las puertas principales de órganos es el de la capilla de Anaya, en el claustro de la catedral vieja de Salamanca, un órgano mayor fechado a principios del siglo XV y con una reforma importante a finales de este mismo siglo, cuya caja de factura gótica, con su característica forma fortificada almenada, muestra en el díptico interior el tipo de la Anunciación. En la misma iglesia se conserva un positivo o realejo en forma de ala con la Anunciación pintada en su interior [Fig. 7], mientras que en su exterior se ha representado el tipo iconográfico de la oración de Jesús en el huerto de Getsemaní.[135]



Figura 7. Órgano positivo con el tipo iconográfico de la Anunciación, s. XVI, Catedral vieja de Salamanca.[136]

Otra muestra la encontramos en el órgano mayor de la iglesia de Santa María de la Consolación en Garrovillas de Alconétar, Cáceres, Extremadura, de principios del siglo XVI,

[135] Los tipos iconográficos de la Pasión de Cristo han sido estudiados por: SARRIÓ ANDRÉS, Pau M., 2025.
[136] Fotografía de Óscar Rodríguez García.

declarado BIC en 2020 por ser uno de los más antiguos de Europa.[137] El órgano monumental renacentista de la catedral de Tarragona [Fig. 8], el cual tomó como precedente el diseño del de la catedral de Valencia –que será tratado más adelante–, muestra con las puertas cerradas una Anunciación pintada por Pere Serafí y Pietro Paolo da Montalbergo entre 1563 y 1567. Abiertas las puertas, en el lado derecho se formula el Nacimiento de Cristo, y en la derecha, la Resurrección. Otro ejemplo de similares características con caja renacentistas cuadrada y plana es el de la Iglesia de Santiago de Ulldemolins, Tarragona, de 1630.



Figura 8. Órgano mayor, tipo iconográfico de la Anunciación. Catedral de Tarragona, s. XVI.

[137] BOE Nº. 113 de 23 de abril de 2020. Decreto 6/2020, de 26 de febrero, por el que se declara bien de interés cultural el bien mueble Órgano de la iglesia parroquial de Santa María de la Consolación, en Garrovillas de Alconétar (Cáceres), pp. 29876 a 29884. > https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2020-4606<

En Valencia, se constata el testimonio de un órgano no conservado perteneciente a la iglesia-parroquial de san Nicolás de Bari y san Pedro mártir de València, en el que se contrata al *mestre* Pere Cabanes, en 1477, para que pinte este tipo iconográfico en las puertas interiores del órgano mayor. El documento conservado [Fig. 9] da más datos sobre las historias que completan el programa iconográfico a modo de retablo devocional:[138]

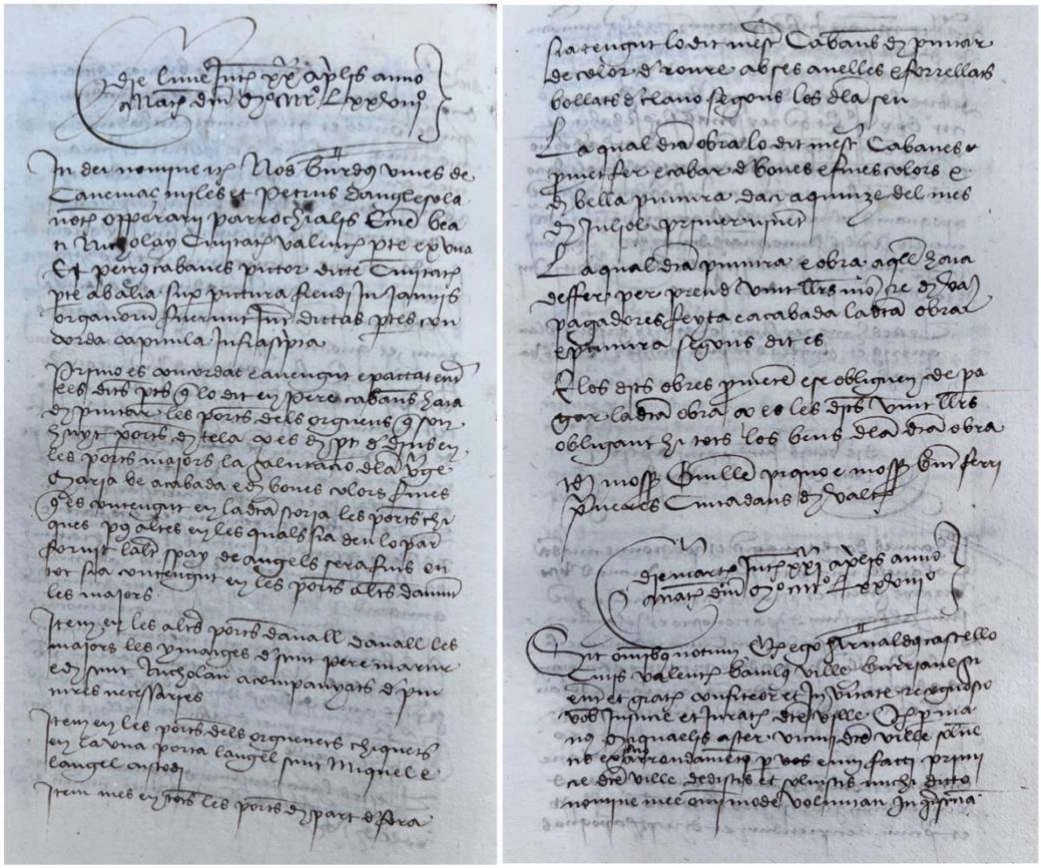


Figura 9. Documento del contrato a Pere Cabanes para el órgano de la iglesia-parroquial de san Nicolás de Bari y san Pedro mártir de Valencia, 1477. Valencia, Archivo del Reino de Valencia, Protocolo de Juan Campos, fols. 67v-68r.

[Para la transcripción de este documento se ha regularizado la puntuación según se realiza actualmente].[139]

Primo es concordat convengut e pactat entre les dites parts que lo dit en Pere Cabanes haia de pintar les portes dels orgens que son huit portes de tela ves de part de dins. En les portes majors la Salutacio de la Verge Maria be acabada e de bones colors fines que es contengut en la dita historia. Les portes chiques

138 SANCHIS SIVERA, José. *Pintores medievales en Valencia.* Barcelona: Massó, Casas & Cª, 1914, p. 118.

139 Agradezco al Dr. V. Gabriel Pascual Montell sus consejos y orientaciones, así como su siempre prestada ayuda.

pus altes en les quals sia Deu lo Pare fornit, l'altre spay de angels serafins en tot sia contengut en les portes altes damunt les majors. Item en les altres portes davall les majors les imatges de sent Pere màrtir e de sent Nicolau acompanyats de pintures necessaries.

Item en les portes dels orguenets chiquets en la una porta l'àngel sent Miquel e l'àngel custodi.

Item mes en totes les portes de part de fora sia tengut lo dit mestre Cabanes de pintar de color de roure ab ses anelles e forrellats bollats de clavo segons los de la seu.

La qual dita obra lo dit mestre Cabanes promet fer e·acabar de bones e fines colors e de bella pintura d'ací a quinze del mes de juliol primer vinent.

La qual dita pintura e obra aquell haia de fer per preu de vint lluires moneda reals de València pagadores feyta e·acabada la dita obra e pintura segons dit es.

E los dits obrers prometen e se obliguen de pagar la dita obra aço és les dites vint lliures obligant hi tots los bens de la dita obra.

Ts. mossen Guillem Piquo e mossen Benet Ferri preveres ciutadans de València.[140]

Se le encargan al pintor Pere Cabanes un total de ocho puertas pintadas por la parte de dentro. Por lo sobre entendido tras la lectura, el órgano mayor consta de seis puertas. Por un lado, tal vez se tratase de un órgano todavía siguiendo diseños de caja a lo *blockwerk*, es decir, con la caja toda en un bloque que permitiese la distribución de diversas puertas, aunque la datación puede alejar esta hipótesis a no ser que se tratase de una reforma; o, por otra parte, pudiese ser un órgano al estilo gótico con torres almenadas. Para las dos puertas centrales y más grandes, como narra el documento, se encarga la Anunciación con buenos colores. Las puertas más pequeñas y altas sobre estas completan la concreción icónica del tipo con Dios padre robusto en un lado, y, en el otro espacio, ángeles serafines. Se desconoce quien ocupa cada lado. En las otras puertas debajo de las mayores se mostrarán a los dos titulares de la iglesia-parroquial: en una, a san Pedro mártir y, en la otra, a san Nicolás de Bari acompañados de «las pinturas necesarias». A continuación, se muestra una hipotética reconstrucción del órgano gótico de san Nicolás de Bari y san Pedro mártir de Valencia [Fig. 10]. Sobre la tubería interna se desconocen los datos de archivo con las descripciones y tallas sobre ella que serían imprescindibles para, con más seguridad, formular la visualidad del tipo organográfico del órgano primitivo de la parroquia. No obstante, siguiendo modelos góticos y a través de la única documentación que se tiene sobre él, los programas iconográficos

[140] (1477, Valencia, ARV, *Prot. Juan Campos*, fols. 67v-68r).

descritos en el documento, se ha hecho una aproximación a un posible modelo gótico de torres almenadas. Futuras investigaciones pueden arrojar más luz sobre esta investigación.

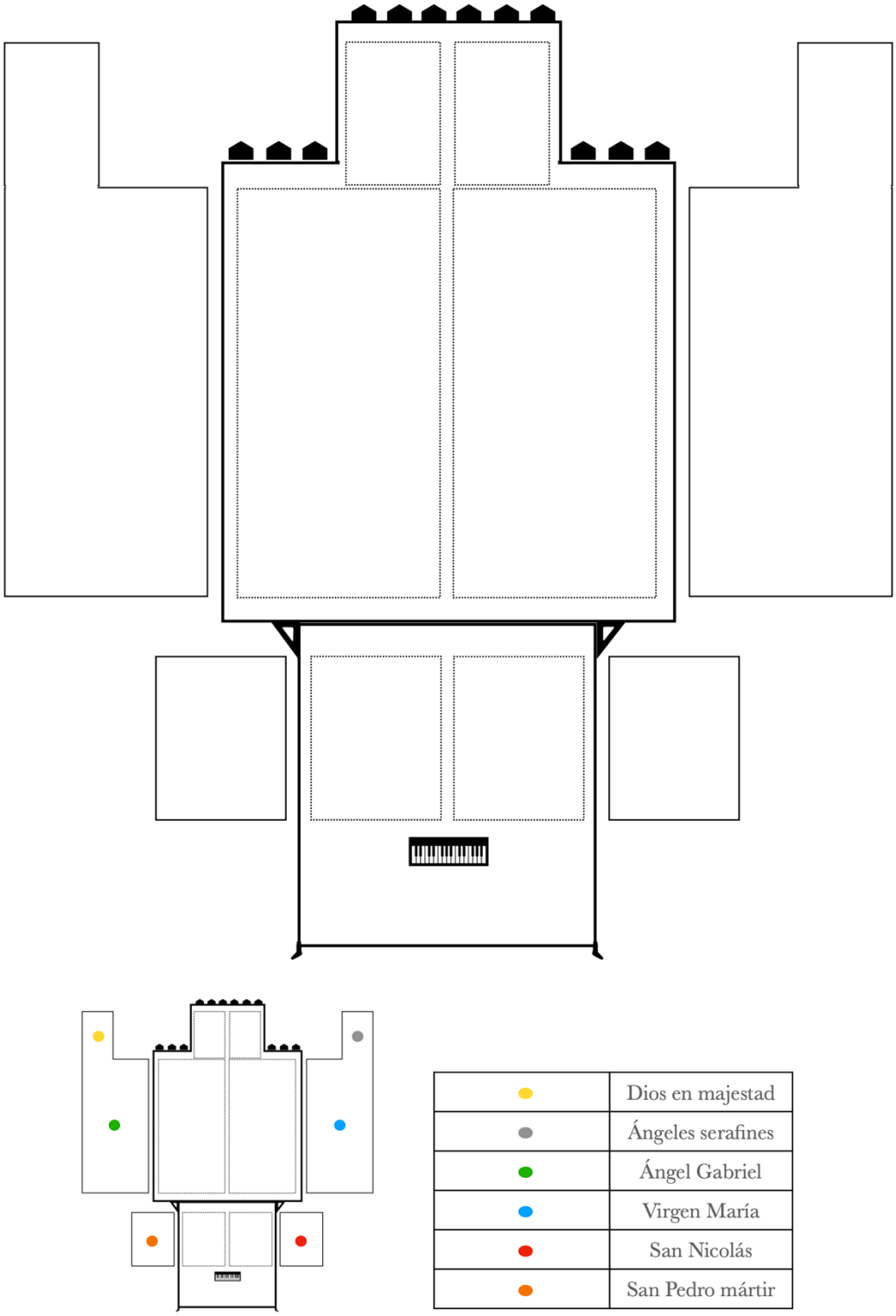


Figura 10. Reconstrucción hipotética del órgano gótico de la iglesia-parroquial de san Nicolás de Bari y san Pedro mártir de Valencia, y su programa iconográfico hacia 1477, según fuentes de archivo. Elaboración propia.

Además de dicho órgano mayor, según especifica el documento, la parroquia de San Nicolás en ese momento debía contar con dos órganos positivos, dado que a Pere Cabanes se le encarga decorar sus puertas para representar, por un lado, a san Miguel y, por otro, al ángel custodio de Valencia, venerado tras ser proclamada su festividad por los Jurados en 1446, cuyos atributos distintivos eran la espada y el escudo o corona real de la ciudad,[141] y así, con probabilidad, debiera estar pintado, siendo esta una de las primeras muestras conocidas en Valencia, aunque no conservada.

3.2. El silencio de los lienzos

Sobre los tipos organográficos representados en los órganos primitivos de la catedral de Valencia, en su gran mayoría, no queda constancia exacta de los temas representados. Como señaló Sanchis Sivera se ratifica el pago de pinturas en las puertas internas del órgano mayor de la mano del reconocido pintor Juan de Reixach en el instrumento de 1460,[142] sin embargo, no se tiene constancia del asunto representado. A Paolo de San Leocadio, uno de los artífices italianos de los ángeles músicos que pintó la bóveda del altar mayor –entre 1472 y 1481– junto a Francesco Pagano, como también reveló Sanchis Sivera, se le contrató[143] y pagó[144] para pintar las puertas del órgano renacentista. Actualmente, tampoco se conoce la temática de las mismas.[145] Para este órgano monumental, construido en diversas fases entre 1510 y 1515, se requirió de Fernando Yáñez de la Almedina para las pesquisas de

141 ZURIAGA SENENT, Vicent Francesc. «Entre la tierra y el cielo. El tipo iconográfico del ángel custodio», *Entre cielos e infiernos. Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, 2010, pp. 279-288, p. 279.

142 SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 227.

143 (1513, Valencia, ACV, *Prot. Felip Abella*, sig. 3699, fols. 299v-300r), en SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 229.

144 (1513, Valencia, ACV, *Prot. Felip Abella*, sig. 3699, fols. 201, 282,299 y 301); (1514, Valencia, ACV, *Prot. Felip Abella*, sig. 3699, fols. 253), en SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 229.

145 A priori se pensó en las doce pinturas conservadas en la sacristía y en la capilla de san Pedro de la catedral levantina con temas de la vida de san Martín y gozos de la Virgen, pero los estudios de Gómez-Ferrer encuentran una fehaciente procedencia para estas obras de Nicolás Falcó. «Estas pinturas, 12 grandes lienzos o sargas con seis temas de la vida de San Martín y seis de los Gozos de la Virgen vienen siendo considerados como las puertas que cubrieron el órgano mayor de la catedral, pagadas a Pablo de San Leocadio entre 1513 y 1514. Como su estilo era inequívocamente identificable con la obra de Nicolás Falcó se había supuesto que aunque los cobró Pablo de San Leocadio eran obra de Falcó al que se le consideraba miembro de su taller y pintor formado con él. Pero de las puertas del órgano se desconocía absolutamente su temática, ya que en los pagos no hay indicación alguna de ella. Y en todo caso tampoco resulta muy lógico que el órgano se cubriera con temas de la vida de San Martín. Al haber localizado ahora unas puertas ejecutadas y pagadas a Nicolás Falcó en 1505 para cubrir un retablo de la vida de San Martín en la catedral, podemos deducir que se puede tratar de estas mismas puertas. Hay que recordar que las escenas concretas de las puertas no se mencionan en la capitulación con Nicolás Falcó, pero tiene mucho sentido que siendo una obra para la catedral de Valencia y para la capilla del gremio de armeros, aunaran historias del santo titular e historias de la vida de la Virgen, advocación principal de la catedral». GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. «La capilla del gremio de los armeros de la catedral de Valencia (1492-1505), *Ars longa. Cuadernos de Arte*, Nº. 20, 2011, pp. 69-82, p. 77.

ornamentación del entalle de la fachada,[146] quien recientemente había trabajado en las pinturas del altar mayor junto a Fernando Llanos, dejando plasmada la impronta «a la antigua» de la que fue característico su estilo debido a una previa formación en Italia. Siguiendo los dibujos de Yáñez las tallas del órgano fueron realizadas por Jaume Vicent y Luis Muñoz:[147]

> El trabajo material de transposición de diseños de Yáñez a la talla en madera de tilo fue ejecutada por la cuadrilla de Luis Munyós, compuesta por el *mestre*, dos *jovens* y un *fadrí*, de los que tan sólo podemos identificar a Joan Folgaç […]. Una cuadrilla, encabezada por Jaume Vicent, ejecutó la talla de la cadira, compuesta por la peana en madera de ciprés y las cuatro *deesses* del antepecho.[148]

La propuesta estética de Yáñez expresaba a la perfección la nueva sensibilidad que introducía la corriente innovadora «a la romana» del Renacimiento italiano,[149] la cual se debía en gran parte al gusto de los propios canónigos de la catedral por el nuevo lenguaje.[150] El tipo organográfico del órgano de Yáñez seguía, además, las nuevas tendencias estilísticas de fachada para los monumentales instrumentos traídas desde Italia, a saber, se presentaban unos órganos de caja cuadrada plana que distaban de predecesores tipos organográficos en forma de torreones almenados, cuerpos más estilizados, algo que debió sumarse a la innovación del espíritu renacentista en la catedral de Valencia. Este tipo organográfico de fachada cuadrada con decoro *«a la maniera»* puede apreciarse en obras a las que influiría notablemente el órgano valenciano como el órgano de la catedral de Tarragona[151] o el de Santa María del Mar de Barcelona. En cuanto al resultado constructivo, diferentes investigadores han concluido que el órgano renacentista de la catedral de Valencia formulaba un complejo estructural más pequeño, distado del modelo conocido por fotografías antiguas

---

146 (1513, Valencia, ACV, *Prot. Felip Abella*, sig. 3699, fols. 299v-300r), en SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 229.

147 Un estudio sobre Yáñez de la Almedina y el órgano renacentista puede verse en: GAVARA, Joan J. y GÓMEZ-FERRER, Mercedes. «Fernando Yáñez de la Almedina y el órgano renacentista de la catedral de Valencia», en BENITO, Fernando; GÓMEZ, José y SAMPER, Vicente (coords.). *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*. Catálogo de la exposición. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998, pp. 237-246.

148 (1514, Valencia, ACV, *prot. Felip Abella*, sig. 3699, fol. 166), citado en GAVARA, Joan J. y GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 1998, p. 241.

149 BONET CORREA, Antonio. «La evolución de la caja de órgano en España y Portugal», en BONET CORREA, Antonio (coord.). *El órgano español.* Actas del primer congreso, 27-29 de octubre. Madrid: Editorial Universidad Complutense de Madrid, 1983, p. 260.

150 Estas vinculaciones son señaladas en: GAVARA, Joan J. y GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 1998, p. 239.

151 BONET CORREA, Antonio, 1983, pp. 264-265.

que fue desarmado tras la Guerra Civil.[152] De hecho, hay elementos escultóricos o pictóricos introducidos a posteriori, ya no sólo en el órgano renacentista, sino también en el que se situaba enfrente, el órgano menor, que van introduciéndose y modificando sus complexiones musicales o físicas. Como relatan las fuentes documentales fueron ulteriores ejecuciones, por ejemplo, las de los dos lienzos-bocaporte que en líneas posteriores se estudiarán; las esculturas de los ocho ángeles músicos del balconaje del órgano menor encargadas a Joan Baptista Ximènez entre 1604 y 1605,[153] o las figuras en madera de los cuatro tetramorfos sitas en la repisa de sendos órganos de cadereta, realizadas por el carpintero Matheu Galán,[154] entre otros elementos más.

Además, Yáñez se encargaría de pintar *«les portes del organet chiquet»*,[155] probablemente las situadas en el órgano de cadereta recayentes y vistas desde el coro en el lado del Evangelio. Con respecto a estas pinturas se ha barajado la posibilidad de que las puertas fueran las conservadas en el Museo de Bellas Artes de Valencia y en la colección Montesinos. Ibáñez Martínez[156] analiza esta información alrededor de los varios autores que estudian el tema, a saber, Tormo,[157] Post,[158] Garín,[159] haciendo una compilación gráfica y explicativa de las obras. Estas son las siguientes: Oración en el huerto; *Noli me tangere*; san Miguel y san Jerónimo; san Juan Bautista y san Sebastián. Hasta aquí las que pertenecieron a la colección Montesinos; san Juan Bautista y san Sebastián junto a san Miguel y san Jerónimo pasaron a colección

152 «[El órgano renacentista] no tiene que ser confundido con el desmantelado tras la Guerra Civil y puede ser estudiado a través de diversas fotografías. El órgano de Yáñez era sensiblemente más pequeño, siendo objeto de numerosas renovaciones». GAVARA, Joan J. y GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 1998, p. 239. Márquez Caraballo aporta para el estudio de la caja del órgano renacentista una pintura mural anónima de la capilla del Milagro de Valencia con la que llega a diversas conclusiones, entre ellas: «Al analizar el órgano pintado, se puede comprobar que éste era de dimensiones mucho más reducidas y con un orden de mitras más sencillo que el inmortalizado en las fotografías antiguas». MÁRQUEZ CARABALLO, Pablo, 2017, p. 53.

153 «El contrato con Joan Baptiste Ximènez […]. Su cometido fue la construcción de la falsa cadireta para el órgano pequeño y la escultura de los ángeles que la flanqueaban». MÁRQUEZ CARABALLO, Pablo, 2017, p. 68.

154 Da noticia de esto MÁRQUEZ CARABALLO, Pablo, 2017, p. 553: *«Ítem, posse en data deu lliures que he pagat a Matheu Galan, fuster, per adobar les diffinicions dels òrguens de les cadiretes y quatre figures dels evangelistes».* (1635-1636, Valencia, ACV, Leg. 1394, *Llibre d'obres*, fol. 29v).

155 (1515, Valencia, ACV, *Llibre Manuals*, sig. 1511, fol. 40v), citado en GAVARA, Joan J. y GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 1998, p. 241, nota 22.

156 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel. *Fernando Yáñez de Almedina (la incognita Yáñez)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 327-350.

157 TORMO, Elías. «Obras conocidas y desconocidas de Yáñez de la Almedina», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1924, t. XXXII, pp. 32-39.

158 POST, Chandler Rathfon. «The Valencian School in the Early Renaissance», en *A History of Spanish Painting*. Tomo XI. Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press, 1953.

159 GARÍN ORTÍZ DE TARANCO, Felipe María. *Yáñez de la Almedina: pintor español.* Valencia: Alfonso el Magnánimo, 1954.

privada; sobre Oración en el huerto; *Noli me tangere* actualmente se ignora su paradero.[160] Santa Ana, la Virgen y el Niño con san Bernardo; *Ecce Homo*; Aparición de Cristo a la Virgen; san Antonio de Florencia y san Vicente Ferrer, competen al Museo de Bellas Artes de Valencia tras la Guerra Civil.

Algunas de estas son imágenes narrativas pertenecientes al ciclo de la Pasión de Cristo; el resto son imágenes conceptuales de santos. Las obras fueron reunidas como pertenecientes a un mismo grupo en la exposición *Los Hernandos* proponiendo la hipótesis de que estas constituyeran las que se mostraban en las puertas del órgano de la cadereta en la tribuna del órgano mayor:

> Seguramente cada puerta contendría cuatro tablas (dos de Santos y dos de Pasión), pues llama la atención que fueran precisamente cuatro las que pasaran a la colección Montesinos y otras cuatro las que llegaron juntas al Museo de Valencia, con la misma distribución de asuntos en ambos casos, favoreciendo la tesis de unos postigos que al separarse hubieran ido a parar a dos propietarios distintos.[161]

No obstante, Ibáñez Martínez disiente de esta procedencia afirmando: «Pero ya no resulta tan claro que puedan asociarse a dicho realejo, por la fecha y por la extraordinaria finura de las piezas, más de una vez resaltada».[162] El autor, además, afirma lo siguiente:

> No es frecuente que un trabajo de carácter decorativo y no devocional, como es la ornamentación de un órgano, se desvele el maestro para obtener algunos de los más refinados productos de su catálogo. Sólo podemos imaginar tablas tan primorosas embelleciendo un altar, y a partir de un catálogo en absoluto vulgar.[163]

En cualquier caso, se discrepa de esta última apreciación del autor reafirmando la idea subrayaba en líneas anteriores que elogia al instrumento rey de la liturgia cristiana con una complexión espiritual unívoca que lo distingue como tal entre otros instrumentos, un órgano monumental que se significa como un mueble litúrgico más perteneciente al discurso

[160] BENITO, Fernando; GÓMEZ, José y SAMPER, Vicente. «Catálogo», en BENITO, Fernando; Gómez, José y SAMPER, Vicente (coords.). *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*. Catálogo de la exposición. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998, p. 182.
[161] BENITO, Fernando; GÓMEZ, José y SAMPER, Vicente, 1998, p. 183.
[162] IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel, 1999, p. 328.
[163] IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel, 1999, p. 328.

teológico eclesiástico, ubicado en lugares estratégicos e importantes dentro del recinto sagrado como son el mismo coro reservado al cabildo o cerca del altar mayor donde se encuentra Dios; contenedores interdisciplinares de dos fuerzas instructivas y predilectas para la trasmisión de la fe: el arte del sonido (la música y la palabra) que embriaga al feligrés traspasando incluso los muros del templo con tan solo tañer una nota, y la imagen basada en la tradición cultural cristiana con carácter devocional y propedéutica e impactante estética que con tintes retóricos aparecía y desaparecía al abrir y cerrar las puertas.

De pertenecer el políptico a las puertas del órgano pequeño recayentes al coro habría que tener en cuenta diversas apreciaciones. Las dimensiones de las puertas del órgano de la cadireta pueden ser puestas en relación con las de la tubería del órgano *chiquet* programada en la reforma renacentista,[164] la cual presentaba novedades musicales.[165] Francesc Villanueva concluye al respecto sobre las mensuras afirmando lo siguiente:

> Por un lado, parece claro que el instrumento debía constar de cuatro cuerpos sonoros. Dos de ellos, llamados 'órgano mayor' (*orgue major*) y 'órgano más alto' (*orgue pus alt*), debían de tener los tubos principales en la gran fachada recayente al coro. Puede suponerse que el primero era el que disponía de los tubos mayores –de 25 palmos en metal y 30 en madera–, mientras que el tubo más grave del segundo medía 10 palmos. Al igual que su predecesor, el nuevo instrumento también se proyectaba con cadereta –que sonaba una octava por encima del cuerpo anterior, puesto que su tubo mayor era de 5 palmos–, y un 'órgano de las espaldas' (*orgue de les spalles*) que se ubicaría en la fachada secundaria abierta a la nave del evangelio.[166]

Márquez Caraballo confirma estos datos sobre las medidas de construcción del órgano mayor renacentista:

> En lo que se refiere a la distribución de la tubería en la fachada, el contrato especifica que ésta debía estar ordenada en catorce mitras o castillos, contando los de la cadireta. Los

[164] Atendiendo a la reconstrucción de la fachada de Josep María Gómez, Francesc Villanueva ya advierte de la importancia de reconstruir la caja del monumental teniendo en cuenta el aparato organográfico descrito en el contrato en relación con las pesadas de los tubos de estaño situados en el instrumento. VILLANUEVA SERRANO, Francesc, 2014, p. 47.

[165] «Pero la principal novedad en este campo es la aparición de timbres desconocidos hasta entonces en el templo, que se debían integrar en la cadereta bajo las denominaciones de *sordetes* y *musetes*. Es posible que las primeras fuesen una suerte de flautas tapadas, mientras que las *musetes* fueron probablemente un registro 'festivo' de lengüeta, pionero de este tipo en la catedral, que recibía este nombre por su sonido similar de las gaitas y similar a la *cornamusa* italiana». VILLANUEVA SERRANO, Francesc, 2014, p. 44.

[166] VILLANUEVA SERRANO, Francesc, 2014, p. 43.

> tubos de mayor envergadura colocados en la fachada tenían 25 palmos, completándose con tubos de más de 30 palmos construidos en madera y colocados en el interior del instrumento. El instrumento quedaría accionado por tres teclados […]. *L'orgue major* […]. Seguramente, los tubos de 25 y 30 palmos fueran la base de este cuerpo. *L'orgue pus alt* disponía de tres registros o tiradores para accionar las *'flahutes senars'* (principales). Otro para las quincenas y veintidosenas, y otro para el 'ple'. La base para este órgano era de 10 palmos. *L'orgue de la cadira* estaba basado en 5 palmos y disponía de dos tiradores para accionar las *'flahutes senars'* y *'sordetes e musetes'*.[167]

Como aprecian dichos estudios, la tubería mayor, es decir, la más alta, del órgano de la cadereta constaba de cinco palmos de altura, al que sumándole la madera no serían más de unos seis palmos con armazón, tal y como revela el contrato transcrito por Villanueva Serrano,[168] es decir, 1,26 cm aproximados, a saber, una cadereta sensiblemente pequeña, la cual daría lugar, con probabilidad, a la proyección de unas puertas relativamente escuetas. Teniendo en cuenta estos datos podríamos barajar distintas posibilidades.

Las puertas respondían a una funcionalidad musical más allá de contener un elemento pictórico moralizado con pretensión didáctica, por lo que requerían estar abiertas o cerradas enseñando o no la tubería del positivo, pudiendo formular programas visuales solo con puertas abiertas o cerradas o, también, en sendas hojas de las cancelas, como, por ejemplo, en otra tipología de mueble litúrgico de la propia Catedral; el retablo del altar mayor de los Hernandos distribuía las historias con puertas cerradas, pero también abiertas.

Sin embargo, cabe la posibilidad de que el programa visual de las puertas del órgano de la cadereta pintadas por Yáñez fuese sencillo en su conceptualización y formulase un tipo iconográfico codificado en la tradición cultural convencionalizada en las representaciones de las puertas de órganos durante el Renacimiento, tal como es el tipo de la Anunciación del ángel Gabriel a María. La obra conservada en la colección del Museo del Patriarca *La Anunciación* [Fig. 11], de medidas 0,83 x 0,68, ha sido atribuida a Yáñez de la Almedina.

---

[167] MÁRQUEZ CARABALLO, Pablo, 2017, pp. 55-56.

[168] «Documento 6: ASUNTO: El cabildo de la catedral de Valencia firma capitulaciones con los organeros Andreu Teixidor y Diego Ortiz, para construir el órgano mayor. FECHA Y LUGAR: 5 de noviembre de 1510. Valencia. FUENTE: *E-VAc*, not. Felip Abella, vol. 3698, f.287r-289r. *Die quinta mensis Novembris* […]». VILLANUEVA SERRANO, Francesc, 2014, pp. 63-65.



Figura 11. Yánez de la Almedina. *La Anunciación*, ca. 1513-1514. Valencia, Museo del Patriarca. Fotografía de la autora.

La restauración llevada a cabo en el Museo del Prado en 1984 reveló que se trataba de dos tablas independientes ensambladas en el siglo XIX. Algunos autores han establecido que pudiere tratarse de las puertas de un armario pequeño o incluso un altar privado,[169] como argumenta Ibáñez Martínez de procedencia valenciana:

> El origen valenciano de la Anunciación queda demostrado por su pertenecía a la colección de Francisco Ferrer Estellés durante la segunda mitad del siglo XIX (entraría por legado en el Museo del Patriarca en 1904). Pero lo más decisivo es que los caracteres estilísticos la fechan hacia 1513-1514.[170]

[169] BENITO, Fernando; GÓMEZ, José y SAMPER, Vicente, 1998, p. 198; IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel, 1999, p. 359.
[170] IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel, 1999, p. 362.

Cabría la posibilidad de que la pintura encargada por el cabildo a Yáñez para las puertas del *organet xiquet* fuera esta Anunciación que descansa en el Museo del Patriarca. Contribuye a pensar en ello diversas reflexiones. La pintura se conforma, en realidad, de dos puertas ensambladas. El tamaño pequeño de la misma pintura (0,83 x 0,68) podría guarecer un órgano de cadereta de pequeñas dimensiones: según los datos de las capitulaciones del contrato de 1510 con Andreu Teixidor y Diego Ortiz las proporciones generadas por los tubos más altos del realejo marcarían el hueco que cubrir, de unos seis palmos sumada la madera exterior alrededor de la obra, por lo tanto, las puertas con sus pinturas se adaptarían perfectamente a dicho espacio. También, habría que considerara la procedencia de Valencia de la familia que realiza el legado de la obra al Colegio del Patriarca en 1904. La autoría de la obra pintada, que, aunque ha sido de atribución controvertida en cuanto a cuál de los Hernandos trabajó en ella, podría tratarse siguiendo la opinión de algunos autores de una pieza de Yáñez –así está atribuida en el Museo del Patriarca–, debido a que en esta época estaba trabajando en Valencia de dónde se cree que procede la obra según el legado al Corpus Christi. Además, las fechas de realización de la pintura, 1513-1514, coinciden con las de ejecución del órgano renacentista de la seo y de los trabajos de Yáñez en este, entre 1510-1515. Es relevante señalar la tradición convencionalizada en la representación del tipo iconográfico de la Anunciación durante el siglo XVI en las puertas de estos muebles litúrgicos donde el esquema compositivo quedaba partido en dos en el juego de abrir y cerrar las puertas a modo de díptico. En este caso se mostraría la Anunciación con las puertas cerradas.

En todo caso, el órgano mayor en alguna de sus puertas podía contener temática mariana, y con probabilidad una Anunciación. Sanchis Sivera describe el órgano mayor y entre sus elementos de tribuna anota las inscripciones dispuestas en el pasamanos de la tribuna donde dice lo siguiente: *«Ab. xpi. ortu. CCC. septuages. nonae. Olimpiadis. An. primo. Divae Mariae Virgini. summi. artificies. faciebat».*[171] Esta inscripción no sólo reitera la fecha de las primeras noticias que se tienen de contrato para la construcción del primer órgano de la catedral de Valencia,[172] año 1379, sino que aducen a pensar que María, titular del templo, es la protagonista a quien dedican la obra. Además, si se tiene en cuenta que el órgano renacentista de Valencia influye al destacado órgano de Tarragona [Fig. 8], se puede observar que las puertas principales de dicho monumental formulan el tipo de la Anunciación, tal vez

[171] SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 224, nota 1.

[172] «El documento más antiguo que poseemos relativo a órganos lleva la fecha de 9 de julio de 1379, y se refiere a un contrato firmado por el Cabildo y el *magister organorum* Aparicio Piquermil, vecino de Villareal». SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 225.

siguiendo temáticas del modelo valenciano y la convencional formulación del tipo iconográfico vigente para los órganos.

Es importante tener en cuenta que dicha cadireta chica resultado del proyecto de 1510-1514 no debió contentar mucho al cabildo en cuanto a sus quehaceres musicales –y tal vez su tamaño– por lo que, no muchos años después de la construcción del órgano monumental, hacia 1563, se recompone totalmente dicho positivo. Salvador Stada, introducirá 29 registros en el órgano mayor, maestro comprometido en la introducir de todos los avances musicales de los que el anterior órgano renacentista de 1510, de flamante caja que siempre se quiso conservar, adolecía.[173]

No obstante, se desconoce si entre las pinturas de Yáñez y las de la *Tota pulchra*, pintadas por Gaspar Beltrán en 1633 –como se verá más adelante–, hubo otra formulación artística. Si la hubo, con probabilidad fuese, también, un tema mariano por el motivo que se ha dado de pleitesía de los constructores a María. Uno de los lienzos-bocaporte hallados durante la realización de esta tesis doctoral, el indicado con el tipo de la *Tota pulchra*, presenta a María también como protagonista en el templo del que es titular proclamando fervorosamente su virginidad, al igual que María siempre virgen revela el misterio de la Encarnación en la Anunciación. En ambas imágenes la concreción icónica del programa visual sumaría al Padre en majestad y a los ángeles supra la caja del órgano tallados en madera y diseñados por Yáñez. En la Anunciación suele mostrarse a Dios en el registro superior.[174] Completaría también el programa visual de la tipología posterior expuesta, la de la *Tota pulchra*, proclamando sendos tipos el dogma de la virginidad de María.
En cualquier caso, futuros estudios tal vez puedan dar luz a los misterios que el arte todavía aguarda.

Posteriormente, sobre referencias de actuaciones en las caderetas de los órganos de la catedral de Valencia, a finales del siglo XVI quedan documentadas distintas obras en ellas. En 1586, el pintor Nadal «retoca la cortina de la *cadireta del orgue*».[175] En ese mismo remiendo se contrata a *«Mestre Martí, lo Fuster de la església […] per adobar la cortineta de la cadireta de l'orgue*

[173] Toda esta información detallada puede leerse en el estudio de: MÁRQUEZ CARABALLO, Pablo, 2017, pp. 58-61. El autor afirma: «A pesar de que el documento no especifica sobre la naturaleza o detalles de la modificación realizada en la cadireta podemos deducir que se trató de la remodelación o construcción completa de esta. Los indicios que apuntan hacia esta hipótesis se encuentran en las capitulaciones realizadas con el mismo organero en 1578 para la reconstrucción del órgano mayor» (p. 58).
[174] Por ejemplo, una obra próxima en el tiempo, la *Anunciación* de Jerónimo Cósida (ca. 1550, Bilbao, Museo de Bilbao 69/278) formula el mismo tipo, y al Padre con el orbe en una mano y con la otra con el gesto de bendecir.
[175] SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 230, nota 1.

major, afforrant-la ab una tela vella y pegar les dos teles ab un vetun de molt cost […]».[176] En 1601 el escultor Bautista Giner emprende un trabajo en las caderetas del órgano mayor y del menor, y trabaja en la «recomposición de la tribuna».[177] En 1604 Onofre Català dora y engalana con letras la cadeteta del órgano menor.[178]

Se advierte algo relevante en la notica que da Sanchis Sivera, la indicación de «cortina» puede referir a una pintura en la cadereta del órgano mayor en contraposición al modelo contenedor de pinturas de «puertas», con lo que se puede presuponer, si se refiere a esto, que en 1586 las puertas que se mandaron pintar en la ejecución del órgano de cadereta de 1510 a Yánez de la Almedina ya habían sido sustituidas por, tal vez, un lienzo o unas telas que tapasen la tubería, probablemente en la reforma a conciencia que se hizo de la cadereta en 1563. No obstante, como indican los estudios de Gómez-Ferrer, existe notoriamente la costumbre de cubrir los cuadros y esculturas de retablos para protegerlos con cortinas o puertas hasta que, entrado el Barroco, adquiere la mecanicidad de sistemas más complejos que suelen implicar cuestiones significativas en la revelación de las obras desveladas. Si este fuera el caso, la cortina simplemente cubriría las tuberías del órgano mayor positivo. Sin embargo, se podría pensar que dicha «cortina» citada en la nota de archivo de 1586 ya era un lienzo-bocaporte teniendo en cuenta que el encargo de retoque se hace a un pintor, y que al *mestre* Martí se le pide el refuerzo de dicha cortina a la cual debe pegar una tela vieja…, tal vez esa protección fuese necesaria por el uso del pliegue y despliegue de la misma, y su consiguiente desgaste. En el caso de que se tratase de una cortina simple, dicha tela cubriría la tubería musical, pero parece improbable que no hubiese ninguna pintura conociendo el gusto del cabildo por representar imágenes en dicho lugar, ya que, como se ha dicho, se requiere para el órgano de cadereta, ya desde 1510, de unas puertas pintadas por uno de los pintores predilectos en ese momento en la catedral. No obstante, en 1605, como se verá en adelante, el órgano menor de la cadereta lucía con la imagen de santa Cecilia por lo que el mayor, con más motivo, debía de estar engalanado con pintura en su igual órgano de cadereta. Por otro lado, se suma a esta hipótesis que uno de los implicados, en 1601, en las reformas de las caderetas de sendos órganos, Bautista Giner, aparece reseñado en 1604 en la iglesia del

[176] (1587-1588, Valencia, ACV, Leg. 1389, *Llibre d'obres*, fol. 45v), citado en MÁRQUEZ CARABALLO, Pablo, 2017, p. 471.
[177] GAVARA, Joan J. y GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 1998, p. 239.
[178] SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 230, nota 1.

Patriarca faenando junto a Francisco Pérez en cuestiones referidas a mecanismos de ajuste para lienzos-bocaporte, según los estudios de Gómez-Ferrer. [179]

El uso de lienzos-bocaporte en las caderetas de los órganos de la catedral de Valencia demuestra un gran ingenio a la hora de adecuar dicho espacio para la ubicación de esta tipología de lienzos que responden a una expresión persuasiva del mensaje cristiano, convirtiéndose en una excepcional muestra. No obstante, el empleo de este peculiar tipo de lienzo es de uso común en ese momento, muestra de la teatralidad del artificio retórico y pomposidad que caracteriza a la época barroca. Los lienzos-bocaporte se instalan en la catedral valenciana cercanos en el tiempo con el del magnífico ejemplo que muestra la simbólica revelación del misterio de la Eucaristía en la obra de Ribalta de la Iglesia del Patriarca mediante un mecanismo propio de alza y bajada de lienzo-bocaporte. La acción de plegar o desplegar la pintura con mecanismos de tramoyas equivale a la acción de abrir y cerrar las puertas que guarecen los tubos sonoros del instrumento, mostrando la obra, en el este caso dejando sonar la música, a la vez que revelan simbólicamente un misterio teológico alojado en la pintura. Si la citada *«cortineta»* fuese un lienzo, como se hipotetizaba anteriormente, se desconoce el tema representado que sustituye a las puertas pintadas por Yáñez de la Almedina, pues la Purísima lució en la cadereta del órgano mayor desde la primavera de 1633, como se verá más adelante.

En 1605 se paga al pintor Pere Oromig[180] por pintar un cuadro de santa Cecilia *«Item, pose en data que a 28 de março 1605 he pagat a Pere Ormig pintor, xixanta lliures per lo cost y pintar lo quadro de Santa Çiçilia que està en la cadireta de l'orgue chic, concertat per los senyors vicari general y don Xpófol Frigola, degà»*.[181] Según informaba Sanchis Sivera sobre el friso de la balaustrada a modo de filacteria se anotaba en la madera, en 1604, de la mano de Nofre Català[182] los versos de

[179] «Juan Bautista Giner cobra en febrero de 1603, 'per tanta talla que he fet en unos quadros de la caxa del altar maior' y por otro en junio de ese año el mismo Pérez: 'por el gasto u echura de la caxa grande y guarnisiones del altar maior en que está el Cristo y volver a deshacer el asiento en que anda la tapa de baxo tierra y sobre ella'». GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. «Una epifanía icónica: el Cristo del Colegio del Patriarca de Valencia», en CARLOS VARONA, María Cruz de; PEREDA, Felipe y RIELLO, José (eds.). *La mirada extravagante. Arte, ciencia y religión en la Edad Moderna*. Homenaje a Fernando Marías. Madrid: Marcial Pons, 2020, pp. 465-500, p. 489.

[180] «Fue un pintor del círculo de Ribalta, que desarrolló su actividad en Valencia durante la primera mitad del siglo XVII. Existieron dos pintores con este nombre, cabe suponer que padre e hijo, con dos estilos muy diferenciados ya que el primero se formó en la tradición tardomanierista derivada de Juanes y el hijo, algunas décadas más tarde, lo hizo dentro de las novedades que ofrecía el naturalismo implantado por Francisco Ribalta a comienzos del siglo XVII». MARCO, Víctor. *Pintura barroca valenciana, 1600-1737*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2021, p. 346.

[181] (1604-1605, Valencia, ACV, leg. 1391, *Llibre d'obres*, fol. 29r), citado en MÁRQUEZ CARABALLO, Pablo, 2017, p. 494.

[182] SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 224, nota 3.

los salmos: «*Laudate cum in tympano et choro …»,*[183] y en la parte superior del lienzo de santa Cecilia, en la talla, otro salmo: *«Jubilemus Deo salvatori nostro».*[184] Estos detalles denotan la intencionalidad de dejar plasmado un programa visual muy concreto para todo aquel que contemplara su impresionante fachada. El año de 1604 fue de importancia para la catedral de Valencia debido a que los restos del mártir romano san Mauro iban a ser trasladados desde el reliquiario catedralicio, donde habían permanecido casi cinco años, hasta el Colegio del Corpus Christi de Valencia donde la capilla creada exprofeso para la reliquia estaba por fin conclusa para su descanso y veneración.[185]

Las siguientes noticias acaecen a partir del año 1630 cuando se decide hacer reforma en sendos órganos. Conforme da noticia Sanchís Sivera, el 22 de abril de 1633, el pintor valenciano Gaspar Beltrán[186] recibe 30 libras por pintar la Purísima Concepción de la cadireta del órgano.[187] El mismo investigador informa de la «entrega de 150 libras al mismo pintor «*'per pintar les portes i cadireta del orgue chich'* (¿Santa Cecilia?)*»*.[188] Llama la atención en esta cita que el canónigo pusiese entre signos de interrogación la obra fuera de la cita, no atreviéndose a aseverar si se trataba de santa Cecilia. Él mismo llegó a dar por hecho que Beltrán pintara a la mártir romana, tal y como relata en un recorrido descriptivo que hace de los dos órganos, pues llegó a verlos antes de su desmontaje tras la Guerra Civil con los dos lienzos expuestos.[189] Por otra parte, Márquez Caraballo no duda en atribuirla a las manos de Beltrán[190] a pesar de que las citas literales que transcribe de los datos de archivo sobre esta

183 (Sal 150,3-6).
184 (Sal 95,1).
185 Sobre la llegada de las reliquias de san Mauro a Valencia y los tres itinerarios procesionales de traslado del mártir romano véase: SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel. «Transformaciones arquitectónicas en la catedral de Valencia a raíz de la procesión festiva celebrada a la llegada de las reliquias de san Mauro», en OLLERO LOBATO, Francisco (ed.), RUIZ ROMERO, Zara y SANCHEZ MELLADO, Victoria (coord.). *Itinerarios urbanos y celebraciones públicas en la monarquía hispánica durante la Edad Moderna*. Valencia: Tirant humanidades, 2023c, pp. 113-128.
186 «Fue discípulo de Juan de Sariñena […]. Su producción es desconocida puesto que las únicas obras que consta que realizó son las pinturas de las puertas del órgano pequeño principal de la catedral de Valencia. Este lienzo fue restaurado en 1709 por Apolinario Larraga, pero como los anteriores, no se ha conservado». MARCO, Víctor, 2021, p. 326.
187 SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 231, nota 3.
188 SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 231, nota 3.
189 Sanchis Sivera describía los órganos antes de su desmontaje incluyendo sendos lienzos, la *Tota pulcra* y santa Cecilia, aun emplazados en su lugar original: «El órgano pequeño se diferenciaba sólo del anterior, en que tiene dos cuerpos, y en el balconaje ocho ángeles, divididos en dos grupos por un lienzo, debido también al pincel de Beltrán, representando a Santa Cecilia pulsando un teclado del armonioso instrumento». SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 224.
190 «[…] Gaspar Beltrán. Este artista valenciano, al que anteriormente se le había confiado el lienzo de la Purísima que adornaba la cadireta del órgano mayor, pintaba ahora las puertas del órgano menor y su cadireta. También se le encargaría más tarde el lienzo del órgano menor en el que se representa a Santa Cecilia tocando un pequeño órgano rodeada de ángeles músicos, sustituyendo así al pintado por Pere Ormig en 1605. Estos dos cuadros no debieron convencer por completo al cabildo, ya que fueron almacenados en la sacristía y reemplazados por otros nuevos del mismo Beltrán». (1633-1634, Valencia, ACV, Leg. 1394, *Llibres d'obres*, fol.

noticia no afirman rotundamente que Beltrán pintase una santa Cecilia, por ejemplo en esta cita de la que primeramente da notica Sanchis Sivera:[191] «*Ítem, posse en data cent y cinquanta lliures he pagat a Gaspar Beltrán, pintor, per pintar les portes y cadireta de l'orgue gich*»;[192] o de esta otra:

> Yo, Gaspar Beltrán e resibido del señor mosén Gregorio Antón, sotsobrer de la Seu de Valensia, siento y siquenta libras, y son por la pintura[s] de las puertas del órgano pequeño y cadireta de aquel, según el concierto que tenía hecho con el ilustre cabildo y siempre que sea e menester firmaré ápoca de dicha cantidad. Hecho en Valensia y a 3 de noviembre 1634.[193]

Otra noticia dada por Sanchis Sivera sobre Beltrán y los lienzos es la que informa de un pago al pintor *«per haber tornat á pintar dos quadros que serviren de primer en los dos orguens per a los quals al present están en la sagristia*.[194]

Como se aprecia en estas citas, Beltrán también es el encargado de pintar las puertas más altas y mayores del órgano menor que tapan los castillos de la tubería central; tampoco se tiene noticia de los temas pintados. Por desgracia, algunas fuentes principales de las que beben dichas informaciones sufren el deterioro de los tiempos y, por ahora, debido al mal estado que presentan, resulta imposible su consulta y manipulación.

Las siguientes noticias sobre estos lienzos llegan en 1710 cuando al pintor Apolinari Raga o Larraga[195] se le encarga repintar y restaurar la Purísima Concepción, y cinco años después el lienzo de santa Cecilia:[196] *«Ítem, vint liures que he pagat a Apolinari Raga per retocar lo llens de la Purissima de l'orgue gran»*.[197] *«Ítem, deu liures que he pagat a Apolinari Raga per remendar y*

29r) (1634-1635, Valencia, ACV, Leg. 1394, *Llibres d'obres*, fols. 27v y 42r), citado en MÁRQUEZ CARABALLO, Pablo, 2017, p. 83.

191 (1633-1634, Valencia, ACV, Leg. 1394, *Llibres d'obres*, fol. 29r) (1634-1635, Valencia, ACV, Leg. 1394, *Llibre d'obres*, fols. 27v y 42r), citado en MÁRQUEZ CARABALLO, Pablo, 2017, p. 83.

192 (1634-1635, Valencia, ACV, Leg. 1394, *Llibre d'obres*, fol. 27v), citado en MÁRQUEZ CARABALLO, Pablo, 2017, p. 537.

193 (1634-1635, Valencia, ACV, Leg. 1394, *Llibre d'obres*, fol. 42r), citado en MÁRQUEZ CARABALLO, Pablo, 2017, p. 541.

194 SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 231, nota 3.

195 «La mayor parte de noticias sobre Larraga se concentran en las dos primeras décadas del siglo XVIII, que parecen ser las de mayor actividad, al menos en Valencia. […] También realizó otras obras en la catedral que mencionan las fuentes, como el lienzo del altar de san Joaquín l la pintura del monumento del Jueves Santo». MARCO, Víctor, 2021, p. 297.

196 Apolinari Raga «se encargó de pintar o repintar aquellas pinturas que estaban necesitadas de una pequeña restauración. También se encargó de retocar el lienzo de la Purísima de la *cadireta* del órgano grande. Más tarde, en 1715, pintaría de nuevo el lienzo de santa Cecilia de la *cadireta* del órgano pequeño». MÁRQUEZ CARABALLO, Pablo, 2017, p. 101.

197 (1709-1710, Valencia, ACV, Leg. 1404, *Llibre d'obres*, fol. 48r), citado en MÁRQUEZ CARABALLO, Pablo, 2017, p. 597.

pintar de nou lo llens de la cadireta de l'orgue chiquet […]».[198] *«He rebut del sobredit colector deu lliures y són per recosir, posar pedasos, llevar plegs y tornar a pintar lo llens de la cadireta de l'orge chiquet […]».*[199] Se da noticia también de la faena del desmontaje y montaje de la pintura en la cadereta del órgano menor: *«Ítem, de desclavar y tornar a clavar lo llens en la cadireta de l'orgue chiquet».*[200]

3.3. Los lienzos-bocaporte de los órganos de la catedral de Valencia

Actualmente, podemos confirmar la recuperación de los dos lienzos-bocaporte de los órganos históricos de la catedral de Valencia que se creían perdidos,[201] el de santa Cecilia y la Purísima, tras su hallazgo durante la investigación de esta tesis doctoral, el 31 de octubre de 2023, en los fondos documentales artísticos de dicha institución. A continuación, se presenta el análisis de estos materiales.

3.3.1. La *Tota pulchra* del órgano mayor

El lienzo-bocaporte del órgano mayor muestra el tipo iconográfico conceptual de la *Tota pulchra* [Fig. 12] en defensa de la virginidad de María madre: *«Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te»* (Ct 4,7). Esta obra está atribuida, como se ha comentado anteriormente, al pintor Gaspar Beltrán.

Las fuentes para confeccionar la imagen del misterio inmaculista provienen de la exégesis de las tres figuras bíblicas de María en la Biblia, a saber, «la esposa del *Cantar de los cantares*, la Mujer apocalíptica y María como una nueva Eva».[202] Como señala Doménech García, este será el tipo predominante en la Península durante el siglo XVI y el siglo XVIII que adopta su propia particularidad: «A inicios del siglo XVI tiene lugar un cambio

198 (1714-1715, Valencia, ACV, Leg. 1404, *Llibre d'obres*, fol. 47v), citado en MÁRQUEZ CARABALLO, Pablo, 2017, p. 600.
199 (1714-1715, Valencia, ACV, Leg. 1404, *Llibre d'obres*, fol. 73r), citado en MÁRQUEZ CARABALLO, Pablo, 2017, p. 600.
200 (1714-1715, Valencia, ACV, Leg. 1404, *Llibre d'obres [Memorials]*, Nº 25), citado en MÁRQUEZ CARABALLO, Pablo, 2017, p. 601.
201 «[…] del cuadro de Gaspar Beltrán con la imagen de la Inmaculada Concepción, en la actualidad en paradero desconocido». MÁRQUEZ CARABALLO, Pablo, 2017, p. 780. «Este lienzo [la Inmaculada Concepción]. […] en la actualidad se desconoce su paradero». MÁRQUEZ CARABALLO, Pablo, 2017, p. 79, nota 180. «[…] el cuadro con la imagen de Santa Cecilia pintado por Gaspar Beltrán, hoy en día en paradero desconocido». MÁRQUEZ CARABALLO, Pablo, 2017, p. 790.
202 GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. «Perfiles iconográficos de la mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I): *Sicut mulier amicta sole et luna sub pedibus eius*», *Ars longa*, 6, 1995, pp. 187–197; GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. «Perfiles iconográficos de la mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): *Ab initio et ante saecula creata sum*», *Ars longa*, 7–8, 1996–1997, pp. 177–184, citado en DOMÉNECH GARCÍA, Sergi. «La recepción de la tradición hispánica de la inmaculada concepción en Nueva España: el tipo iconográfico de la *Tota Pulchra*», *Espacio, tiempo y forma, Serie VII. Historia del Arte*, N.º 3, 2015, pp. 275-309. DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015

significativo en la iconografía inmaculista. Se trata de la aparición de un nuevo tipo iconográfico que se distancia de los temas apócrifos y otorga a la doctrina de la Inmaculada Concepción una imagen en la que aparece directamente la Virgen».[203] Su origen se rastrea en un grabado de alrededor de 1500, y es el tratadista Johannes Molanus en *De historia SS. Imaginum et pictorum* (1568) quien lo define.[204]



Figura 12. Gaspar Beltrán, *Tota pulchra*, lienzo-bocaporte del órgano mayor de la catedral de Valencia, 1633. Fotografía de la autora.

La tipología muestra una imagen de la Virgen sobre la luna creciente apoyada sobre tres cabezas de *puttis*, «continuidad de la *mulier amicta sole*»,[205] con las doce estrellas coronándola (Ap 12,1) emerge la gloria divina rodeada de otras tantas cabezas de ángeles, catorce a su izquierda y siete a su derecha. María se expresa con el gesto occidentalizado de

[203] DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, 2013. «La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales». Tesis doctoral. Dirigida por Rafael García Mahíques. Universitat de València, 2013, p. 121.
[204] STRATTON, Suzzane. *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Traducción de José L. Checa. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989, p. 34; GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. «Perfiles iconográficos ... (y II), 2015, p. 178, citado en DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, 2015, p. 278.
[205] DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, 2015, p. 278.

orante, esto es uniendo sus manos ante el pecho en este caso con las yemas de los dedos, rodeada de los símbolos marianos que provienen de las letanías u oraciones medievales que tenían su origen en el *Cantar de los cantares* y otros textos del Antiguo Testamento.[206] Los símbolos para referirse a María aparecen en la exégesis patrística prologándose en la literatura medieval mediante textos como: liturgias, himnos y oraciones.[207] En la *Tota pulchra* del órgano de la catedral de Valencia se representan los siguientes atributos, luciendo las cualidades virtuosas y gráciles de la Virgen:

-Sol – *Electa ut sol* (Ct 6,9)
-Luna – *Pulchra ut luna* (Ct 6,9)
-Estrella – *Stella maris* (Himno litúrgico)
-Puerta – *Porta coeli* (Gn 27,17)
-Cedro – *Cedrus exaltata* (Si 24,17)
-Rosal – *Plantatio rosae* (Ecl 24,18)
-Pozo – *Puteus aquarum viventium* (Ct 4,15)
-Lirio – *Sicut lilium inter spinas* (Ct 2,2)
-Fuente – *Fons ortorum* (Ct 4,15)
-Ciudad – *Civitas Dei* (Sal 86,3)
-Torre – *Turris Davis cum propugnaculis* (Ct 4,4)
-Palmera – *Quasi palma exaltata sum in Cades* (Si 24,17-18)

Es habitual en este tipo iconográfico encontrar al Padre santo en el registro superior, o coronando a la Virgen, o bien expresando el signo de bendecir.[208] En la *Tota pulchra* de la catedral de Valencia no se muestra al Padre en el programa visual de la pintura, bien porque transita hacia el otro tipo iconográfico que le pospondrá, el de la Inmaculada Concepción, el cual adolece en su discurso visual de la concreción icónica de la figura de Dios. No obstante, sí lo encontramos en actitud de bendecir en el remate superior del órgano, en la talla de tilo diseñada por Yánez de la Almedina, formando parte del programa visual-musical del tipo organográfico del órgano mayor, y que actualmente conserva el Museo catedralicio. Y es que

[206] «Hacia el año 1500 se compusieron las 'Letanías Lauretanas' e inmediatamente antes se crea la nueva iconografía de la Inmaculada: Virgen, enviada por Dios desde los cielos, que aparece rodeada de una serie de jeroglíficos con inscripciones, figuras que ejemplifican las diversas advocaciones de las letanías». ESTEBAN LORENTE, Juan F., 2002, p. 212.
[207] LÓPEZ CALDERÓN, Carme. «La Virgen y los (mal) llamados símbolos de la letanía lauretana», *Atrio. Revista de Historia del Arte*, Nº. 29, 2023, pp. 48–71, p. 69. DOI: 10.46661/atrio.8538
[208] DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, 2013, p. 124.

el discurso visual del instrumento rey de liturgia cristiana debe entenderse como una unidad narrativa en el mensaje teológico de la Iglesia.

3.3.2. *Santa Cecilia* intérprete en el órgano menor

El lienzo-bocaporte del órgano menor representa el tipo iconográfico de santa Cecilia intérprete [Fig.13] derivado del *Cantatibus organis*.[209]

Santa Cecilia es una mujer símbolo de virtudes y piedad cristianas por su promesa de castidad matrimonial y su vida devocional. Como afirma Perpiñá García, «La *Passio* [*sanctae Caeciliae*] de Cecilia consagra el relato de una joven virgen 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».[210] La fama de la literatura hagiográfica como fue la de la *Leyenda dorada* hizo más popular a santa Cecilia y su modelo de vida.[211]

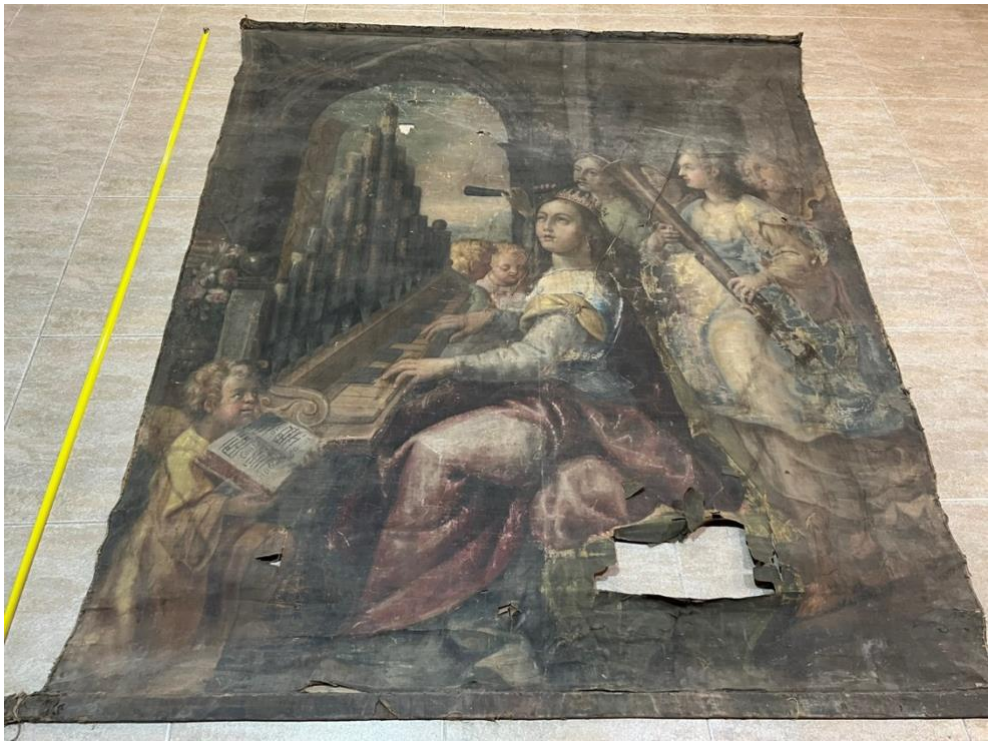


Figura 13. Santa Cecilia intérprete, lienzo-bocaporte del órgano menor de la catedral de Valencia. Fotografía de la autora.

[209] Los tipos iconográficos de santa Cecilia han sido estudiados en: PERPIÑÁ GARCÍA, Candela. «Cecilia y su patronazgo musical» en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2018, pp. 586-613.
[210] PERPIÑÁ GARCÍA, Candela, 2018, p. 587.
[211] RICE, John A. *Saint Cecilia in the Renaissance. The Emergence of a Musican Icon*. Chicago: University of Chicago Press, 2022.

Sobre la segunda mitad del siglo XVI, ciertos acontecimientos promovidos por el papado propiciaron la difusión de la imagen de la santa. Gregorio XIII proclamó a santa Cecilia patrona de la música y, por tanto, de los músicos, en 1584, estableciendo el veintidós de noviembre como el día de conmemoración. Un año después, Sixto V en la *Bula Rationi Congruit* inaugura la Congregación de santa Cecilia y san Gregorio declarándolos los benefactores del arte del sonido. Más adelante el papa Clemente VIII, en 1599, mandará dar de nuevo sepultura a la santa,[212] desde la exhumación del cuerpo en el complejo calixtiano.

De esta manera, la música quedaba representada en alabanza a Dios a manos de una mujer pura, piadosa y caritativa, dechado a seguir por cualquier cristiano. Este reconocimiento de la santa es la que promueve la continuidad y codificación del tipo iconográfico de santa Cecilia intérprete durante el siglo XVII, y el motivo por el cual, con probabilidad, la seo de Valencia decide dedicar la *pictura* de su órgano menor de cadereta a la mártir romana en una representación de 1605.

A partir del siglo XVI también será habitual que la visualidad artística formule el tipo iconográfico de la santa romana intérprete junto al del rey David tañedor para significar la alabanza de Dios a través de la música, unificando a los dos patrones de la praxis sonora. De hecho, va a ser muy común encontrarlos dispuestos en las puertas de los órganos. Se encuentran ejemplos de esta formulación artística dual en el órgano de Santa María la Mayor en Montblanc, datado en 1607, en puertas abiertas; o fuera de España, en un positivo sito en el Castillo Neuhaus en Austria fechado en 1650, o en las puertas del órgano de Tlacolula/Ocotepec, de 1721, entre otros.

En el órgano menor histórico de la seo valenciana, mientras santa Cecilia está claramente presente en el lienzo-bocaporte, aparentemente el virtuoso rey David no se encuentra formulado por la visualidad artística junto a la santa, pero, en realidad, sí comparece junto a ella en la evocación del salmo que se le atribuye inscrito en letras doradas justo bajo ella. Como se ha dicho anteriormente, esta filacteria se mandó inscribir durante las reformas en este órgano menor, en 1604, en el recorrido de la balaustrada. El salmo inscrito (Sal 150, 3-6) circunda a sendos lados a la santa y reza lo siguiente: «*Laudate cum in tympano et choro, laudate cum in corde órgano, laudate cum in cimbalis benesonantibus, laudate cum in cimbalis jubilationis omnis spiritus laudet Dominus*», y sobre el lienzo de la santa se inscribe el Salmo 95,1: «*Jubilemus Deo Salvatore nostro*». Estas inscripciones a modo de epigrama emblemático

[212] PERPIÑÁ GARCÍA, Candela, 2018, p. 610.

postulaban honrar a Dios a través de la música mediante la evocación de sus dos patronos de excepción cuyos modelos de vida infundían inspiración al cristiano.

En el lienzo-bocaporte de la catedral de Valencia, santa Cecilia es una joven ricamente ataviada con un ropaje distinguido de colores azulados, rosados, blancos y dorados, engalanada con esplendorosas joyas como un broche, pendientes caídos en forma de lágrima y una suntuosa corona dorada con remates incrustados. Su gesto es el del éxtasis místico producido por la música que la dirige desde el cielo al que mira con la boca entreabierta. Tañe sedente su instrumento junto a la orquesta de cámara que le acompaña en un espacio privado en el que asoma al fondo una arquitectura clásica con un arco de medio punto sostenido por pilastras. Al traspasar dicho vano encontramos una edificación apenas perceptible, un edificio a la izquierda con un perfil clásico, a lo lejos se aprecia un paisaje desde donde emana la luz que acompaña el día.

El órgano es el atributo que distingue a santa Cecilia a partir de finales del siglo XV. En la sarga aquí estudiada, el tipo organográfico de órgano que tañe la santa romana es un órgano positivo con un teclado adecentado en sus extremos con dos acabados de volutas. Consta de cuarenta y cinco teclas con tres octavas y media con la octava corta; con una disposición de tubos simétrica en forma de mitra con los caños mayores en el centro, como se puede apreciar, ricamente labrados simulando efectos geométricos a través de la incisión del talle, cuya progresión se reduce hacia ambos extremos cerrando el conjunto pedestales con remate cilíndrico. No conforma puertas que cierren el flautado.

Tras el instrumento se muestra un bodegón con un búcaro del que emanan flores, azucenas blancas, y rosas blancas y rosadas, con sus respectivas hojas. La representación de estas especies evoca las cualidades de la santa protagonista en el lienzo, cuyos atributos se quieren distinguir. Es habitual encontrar estas flores en representaciones de santa Cecilia, aunque por lo general conformando una corona sobre la cabeza de la santa,[213] por lo que es bastante distintiva la formulación de un jarrón floral en el tipo representado. En el grabado de Zacharias Dolendo, *Santa Cecilia* (ca 1585-1629, España, Academia de Colecciones GR-1885) se muestra también un jarrón con sendas flores. Las azucenas blancas representan la humildad y la virginidad de santa Cecilia en reminiscencia de las representadas en los tipos de María como la Anunciación con referencias a esta flora donde María cumple con el designio de Dios (Lc 1,38) y es Madre virgen y pura, siendo esta flor un símbolo mariano por

[213] Por ejemplo, se puede apreciar la corona floral sobre la santa en: la obra de Orazio Gentileschi, *Santa Cecilia y un ángel*, ca. 1617-1627, Washington, National Gallery of Art, Sanmuel Kress Collection; o en *El rey David y santa Cecilia*, de Lattanzio Niccoli, 1640. Rieti, Museo Civico.

excelencia.[214] La atribución del lirio a la santa, muchas veces confundido e intercambiado en la visualidad artística por la azucena,[215] se debe a la *Leyenda dorada* en donde se dice que Cecilia etimológicamente deriva de «*coeli lilia*» que significa según el relato «lirios del cielo […] La santa que llevó este nombre fue todas esas cosas: celestial azucena, por el pudor con que conservó su virginidad, por la blancura de su pureza, por la inmarcesibilidad de su conciencia y por el perfume de su buena fama».[216] Otra extrapolación sígnica de los atributos marianos a la figura de la santa ocurre con la otra variedad floral que embriaga la sala del lienzo de la catedral de Valencia. Las rosas blancas aluden a la pureza en contraposición a la exégesis pasionaria o martirial de las rojas,[217] pues santa Cecilia murió mártir. La *Leyenda dorada* presenta en su narración sendas flores cuando el ángel que acompaña a santa Cecilia porta las «dos coronas tejidas con rosas y azucenas»[218] con las que investirá al matrimonio formado por Valeriano tras su conversión y bautismo, y por la mártir romana. El ángel tras imponerles las diademas que condecoran su virtud virginal les dice: «las he traído para vosotros; las flores de que están hechas jamás se marchitarán ni perderán su fragancia; pero nadie podrá verlas a no ser aquellos que como vosotros amen la castidad».[219] Así ocurre con el hermano de Valeriano, Tuburcio, quien experimenta el aroma floral en una estancia, pero adolece de la vista de la fuente que lo produce, diciendo:

> – ¡Qué cosa tan extraña! ¿Cómo es posible que en este tiempo huela aquí a rosas y azucenas? Porque a azucenas y a rosas huele esta habitación; yo estoy sintiendo el olor de esas dos clases de flores con más intensidad que si tuviese en mis manos sendos ramilletes de ellas. El exquisito aroma que estoy aspirando, no sólo deleita m i olfato, sino que me llena, me hincha, y hasta experimento una sensación muy peculiar: paréceme como si todo mi ser interiormente estuviera cambiando. Valeriano le aclaró: — Llevamos en nuestras

[214] MOCHOLÍ MARTÍNEZ, María Elvira y SALVO-TIERRA, Àngel Enrique, 2024.
[215] Como señalan Mocholí Martínez y Salvo-Tierra refiriéndose a la temática mariana, en ocasiones se ha confundido el lírio con la azucena llegando a generalizarse su significación. MOCHOLÍ MARTÍNEZ, María Elvira y SALVO-TIERRA, Àngel Enrique, 2024.
[216] VORÁGINE, Santiago de la. *La leyenda dorada*. Volumen 2. Traducción de Fray José Manuel Macías. Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 747.
[217] «San Bernardo, además del consabido *'lilium castitatis'*, también denominaba a María *'rosa charitatis'* (*Ad Beatam Virginem Deiparam*, 4; PL 184, 1012). Pero en un texto atribuido a este autor, al compararlas con la Virgen, se otorgaba distintos sentidos a las rosas en función de su color: '*Maria autem rosa fuit candida per virginitatem, rubicunda per charitatem'* (*Item De Beata Maria Vergine Sermo*, 10; PL 184, 1020). Así pues, cada color manifestaba cualidades espirituales de María. La rosa blanca, como la azucena, aludía a su virginidad, mientras que la rosa roja lo hacía a su caridad. En cualquier caso, el principal significado de la rosa roja es el martirio, pues su color recuerda al de la sangre». MOCHOLÍ MARTÍNEZ, María Elvira y SALVO-TIERRA, Àngel Enrique, 2024, p. 90.
[218] VORÁGINE, Santiago de la. *La leyenda dorada*. Volumen II. Traducción de Fray José Manuel Macías. Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 748.
[219] VORÁGINE, Santiago de la, 1997, II, p. 748.

> cabezas unas coronas de flores; aunque son m u y vistosas y despiden destellos tan puros como los de la nieve, de momento tú no puedes verlas; pero te aseguro que, si aceptas la fe del Señor, así como he conseguido para ti la merced de que puedas percibir el aroma que exhalan las flores de que están hechas nuestras coronas, así también te conseguiré la gracia de que las veas.[220]

La ubicación medio escondida en la que las flores se escenifican en el lienzo del órgano menor de la cadereta de la catedral de Valencia alude a lo relatado en la leyenda hagiográfica, son las flores un elemento con cualidad misteriosa, alojadas medio escondidas tras el órgano, pues son sólo legibles y apreciadas por los aludidos a comprender su significación. En ese entorno aromático, el rico contraste tímbrico que genera el órgano que dirige la mujer *exemplum* de vida se acompaña por un conjunto instrumental divido claramente en dos partes, por un lado, un total de cuatro personajes tañedores y, por otra parte, tres infantes ángeles cantores.

El conjunto instrumental que acompaña a santa Cecilia deja asomar tres tipos organográficos distintos perceptibles, estos son un violín, un bajón y un *cornetto* cerca de la apertura arquitectónica. Este último aerófono es tañido por una joven con diadema en el pelo que compromete la mirada con la del espectador. El tipo organográfico del *cornetto* responde a un aerófono de cuerpo curvado tallado de forma hexagonal. Es común encontrarlo en la música del cielo. Fue muy representado en la tradición medieval y se le asocia con actividades distintas como la guerra, la heráldica, la llamada en general y, en lo que interesa a este estudio, al culto hebraico apareciendo en diversos pasajes bíblicos:

> Es el gran instrumento de viento [el cuerno] 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 trasmisión 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 en día es utilizado en la liturgia de la sinagoga. Uno de los mejores ejemplos de la aparición de *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 [..].[221]

[220] VORÁGINE, Santiago de la, 1997, II, p. 749.
[221] GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2018, p. 11.

El violín apenas es visible, se aprecia perfectamente la caja con el cordal con las cuatro cuerdas y el arco que las frota sujeto muy al extremo, el alma, las marcadas escotaduras; no se vislumbran orificios o efes. No es perceptible el clavijero, aunque sí la mano digitalizando el mástil. El instrumentista que lo tañe está situado en segundo plano y sólo se le distingue el rostro en gesto de éxtasis. El violín es un instrumento muy común en las representaciones de la santa.

En último plano se muestra otro tañedor apenas perceptible por el desgaste de la obra y la suciedad adquirida por el paso del tiempo en la tela. Tal vez, una restauración pueda procurar más pistas acerca de si porta algún instrumento, al igual que de la arquitectura que se intuye al fondo.

Sin duda, una de las figuras más personales y también protagonista es la de la instrumentista descalza tras la mártir que interpreta la música con un bajón bajo.[222] Sus vestidos drapeados ondulan al viento al estilo de la ninfa de Warburg mientras su boca apoya en la lengüeta. El gesto poco naturalista no infiere a pensar que se está insuflando el aerófono. El tipo organográfico es el de un bajón histórico de tesitura bajo, un aerófono de doble caña construido en una pieza de madera. Son apreciables sus partes: el tudel o tubo metálico, la caña y el cuerpo cónico en el que uno de sus extremos se ensancha a modo de campana por el que emana el sonido. En el cuerpo se asientan los orificios de digitación distribuidos en seis orificios repartidos en dos grupos de tres en la parte superior e inferior de la cara frontal, y dos orificios en la cara trasera. La instrumentista representada en la sarga de la santa Cecilia valenciana distribuye su digitación sobre ellos. El bajón está provisto de llaves, por lo general una delantera y otra trasera; la delantera con caja de protección es bastante apreciable en el instrumento de la catedral de Valencia, la trasera debido al desgaste del lienzo no se puede delimitar con precisión. El bajón bajo fue un instrumento característico del siglo XVI y XVII destacando su presencia en capillas musicales catedralicias cuya principal función era reforzar la voz del bajo. Es probable que la catedral de Valencia dispusiese de este tipo organográfico en el momento de la ejecución de la obra.

---

[222] El *Diccionario de autoridades* (1726-1739) describe el baxón de la siguiente manera: «Instrumento músico de boca, redondo y cóncavo, largo como de una vara, y gruesso como un brazo, con poca diferéncia, en el qual hai diferentes agujéros por donde respíra el áire, y con los dedos se forman las diferéncias de la composición música, y sus tañídos. Tócase por la parte superiór por una como cerbatána de metál torcída en arco hácia arriba, en cuya extremidád se encaxa una que llaman caña, la qual se mete entre los lábios, y por ella se infunde el áire, ò aliento. En la parte inferiór tiene una como tapa de metál, que la guarnece, y en ella una como lengüeta que se mueve, y sirve para diversos puntos de la música. Díxose Baxón, porque imita el punto baxo, ù octava baxa de la Música. Lat. Decumana tibia gravem reddens sonum». Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*. Tomo 1, 1726. Consultada versión online de V. 1.0 (19/04/2012).

Michael Praetorius presentó un tratado organográfico de instrumentos con un segundo volumen ilustrado, *Theatrum instrumentorum*, en 1620, incluyendo este aerófono al que denomina *fagott*[223] –el bajón es considerado un predecesor del fagot–[224] mostrando la posibilidad organográfica de la familia en analogía a las tesituras vocales *cantus*, *altus*, *tenor*, *bassus*.

En cuanto a las voces que entonan el canto son un total de tres ángeles infantes con cabellos ondulados y dorados y de aspecto rechoncho. Al fondo del órgano cerca del vano de medio punto se muestran dos *putti* soteniendo una partitura casi ilegible, mientras que el ángel en genuflexión en el otro extremo del órgano sostiene la *particella* a la santa romana donde se lee claramente *«Cantantibus organis»*. Se puede apreciar la *musica mensurabilis*, el pentagrama, la indicación mensural de *tempus imperfectum* y algunas notas escritas de cabeza redonda. La inclusión del sib al inicio de la partitura podría estar indicando la clave de do en cuarta, la voz del *tenor*. No obstante, parece una anotación rápida e imprecisa por parte del autor del lienzo. Distribuye la primera palabra en el verso del primer folio: *«Cantantibus»* y en el recto del segundo, la segunda palabra: *«organus»*. La incorporación del código musical dentro del propio lienzo clasificaría la fuente visual musical en la tipología de programa pictórico-musical que propone esta tesis doctoral.

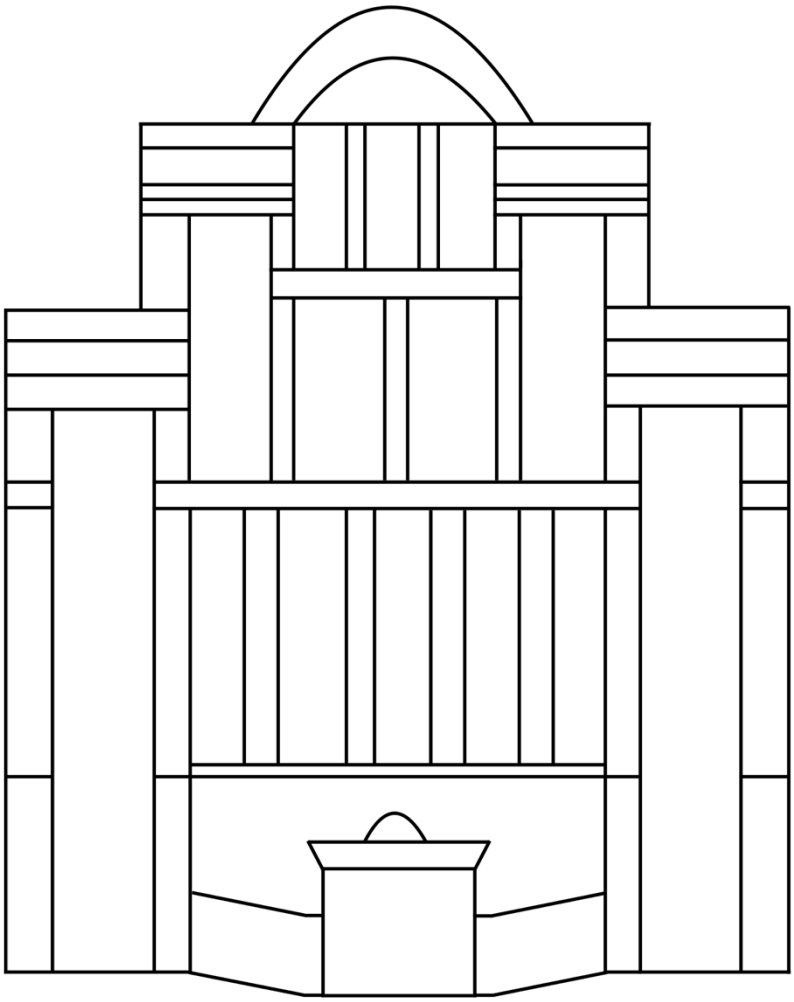
Sendos lienzos acusan profusamente el paso del tiempo en el deterioro de sus soportes y el inevitable sumado desgaste debido a su función accionable, por lo que requieren de una atención de restauración y preservación. Esta adecuación permitiría proceder a un análisis más exhaustivo de los mismos, en virtud de la difusión cultural del rico patrimonio de la catedral de Valencia, fomentando el interés de este bien cultural y la puesta en valor de los órganos históricos como vestigios artísticos de inigualable valor debido a su carácter multidisciplinar.

3.4. El programa visual de los órganos históricos de la catedral de Valencia antes de su desmontaje tras la Guerra Civil

A continuación, se hará una aproximación al análisis del discurso visual de sendos órganos históricos de la catedral de Valencia antes de su desmontaje tras la Guerra Civil. [225]

[223] PRAETORIUS, Michael. *Syntagma musicum*. Faksimile–Reprint der Ausgabe Wittenberg 1614-15, Vol. II. *De Organographia*. Basilea: Kassel Bärenreiter, 2001, lámina X.
[224] ANDRÉS, Ramón. *Diccionario de instrumentos musicales. Desde la antigüedad hasta J. S. Bach*. Barcelona: Península, 2009, p. 180.
[225] Diversas fotografías de los órganos se pueden ver en: MÁRQUEZ CARABALLO, Pablo, 2017.

El programa visual icónico del órgano mayor de la catedral de Valencia antes de su total desmontaje tras la Guerra Civil era el siguiente [Fig. 14]:



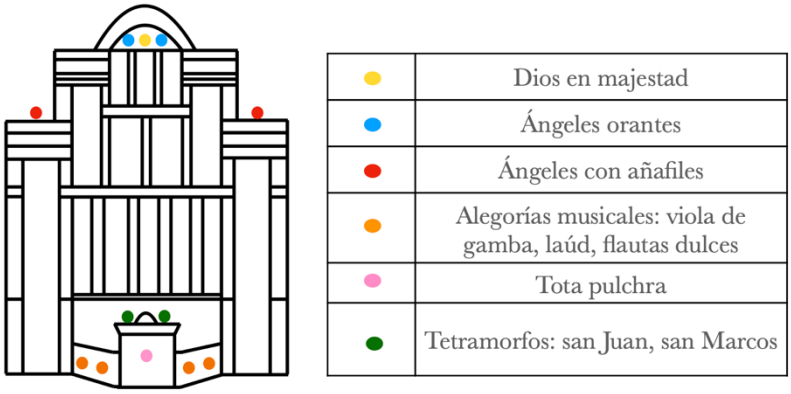


Figura 14. Programa visual del órgano mayor de la catedral de Valencia antes de su desmontaje tras la Guerra Civil. Elaboración propia.

En el registro superior, señalizado en amarillo, se representa en madera en el frontón de un arco de medio punto a Dios Padre en majestad con el orbe en su mano izquierda y con la derecha bendiciendo, diseño de Yáñez de la Almedina y entallado por Luis Muñoz.[226] Este está flanqueado por dos ángeles nimbados realizados con el mismo material, marcados en azul, que se inclinan en prosquinesis ante Dios en actitud de orar uniendo sus manos.

Sobre los dos castillos de más longitud que delimitan la fachada del instrumento, marcados también en azul, dos ángeles de madera tañen el tipo organográfico de añafiles, de tradición heráldica, que anuncian al Altísimo apoyando un solo pie sobre un búcaro que descansa en un pedestal embellecido a la romana. La disposición de ángeles interpretando aerófonos de tradición militar en el registro superior de los órganos monumentales nace de la idea cósmica de los ángeles y su relación con la música del cielo como símbolo de poder.

Su presencia, por lo general, denota un contexto escatológico, significando imágenes prefiguradas de la revelación apocalíptica: «Él enviará a sus ángeles con sonora trompeta, y reunirán de los cuatros vientos a sus elegidos, desde un extremo de los cielos hasta otro» (Mt 24,31). La narración bíblica deja muy clara la posición de los ángeles músicos en extremidades de delimitación física, tal y como se encuentran en los órganos. Con esta idea también así se afirma: «Después de esto vi cuatro ángeles que estaban sobre los cuatro ángulos de la tierra […]» (Ap 7,1). Así mismo, el tipo de ángel trompetero está vinculado a la alabanza a Dios, tal y como refleja el salmo: «Alabadlo con sonido de trompeta […]» (Sal 150, 3-6). Suele entonces su presencia referirse a la llamada, al toque de atención que se da ante la llegada de Dios (Ap 8,2; Ap 6-13; Ap 9; Ap 11).[227]

De tal manera, la representación del tipo de ángel trompetero queda codificado en el registro superior de los órganos monumentales históricos dispuesto sobre los límites de la fachada conformando la organización del discurso visual del instrumento rey de la liturgia.
El registro inferior del órgano mayor se reserva a la tribuna y al órgano de cadereta. El programa visual de la tribuna se ornamenta con un total de cuatro esculturas de madera de bulto redondo, reseñadas en color naranja, que flanquean, dos a cada lado respectivamente, a la imagen central, en color rosa, dispuesta en un lienzo-bocaporte dedicado a la Virgen María en el tipo de la *Tota pulchra*, pintada por Gaspar Beltrán en 1633, que lucía tapando la tubería del órgano positivo o de cadereta.

[226] Esta pieza fue recientemente mostrada en una exposición sobre obras del Museo diocesano catedralicio, comisariada por Néstor Olucha Feliu, en mayo de 2024.
[227] Un estudio sobre el tipo iconográfico del ángel trompetero, su continuidad y variación, puede verse en: PERPIÑÁ GARCÍA, Candela, 2018, pp. 58-73.

Las figuras diseñadas por Yáñez de la Almedina para el antepecho del balconaje representan cuatro alegorías de la música [Fig. 15a] sedentes sobre peana separadas por pilastras con motivos grutescos a la italiana, ataviadas con ropajes a la antigua cuya resolución de pliegues recuerda a los estudios hechos por Leonardo, por ejemplo, el dibujo *Draperie pour une figure assise* [Fig. 15b] (1475-1482, Francia, ML, INV 2255, Recto).



Figura 15. A) Yáñez de la Almedina (diseño), *Alegoría de la Música*, órgano mayor catedral de Valencia, s. XVI; b) Leonardo Da Vinci, *Draperie pour une figure assise*, 1475-1482. Francia, Museo del Louvre, INV 2255.

Estas cuatro figuras se distribuyen inteligentemente según sus tipos organográficos, las de la derecha de la Virgen tañen cordófonos, mientras que las de la izquierda interpretan aerófonos.[228] De izquierda a derecha recorriendo la balaustrada se identifican dichos tipos organográficos como:

- Una *viola da gamba* soprano, característica del entorno italiano a partir del siglo XV, que apoya sobre la rodilla izquierda de la figura intérprete. De cinco cuerdas, con pronunciadas escotaduras y con orificios en forma de efes sobre su caja, no se conserva ni el cordal ni el puente del instrumento. La mano derecha acciona la interpretación con arco frotado, pero ha desaparecido todo su conjunto.
- Un laúd renacentista tañido con plectro consta de diez cuerdas. No ha sobrevivido la mano derecha que sostenía el plectro; la mano izquierda pulsa las cuerdas sobre el

[228] Esta distribución por familias instrumentales se ve también en la relación expuesta en las balaustradas de sendas tribunas representadas en el frontispicio del tratado de Praetorius, *Syntagma musicumde,* publicado en 1618; a la derecha se dibujan los cordófonos y en la izquierda los aerófonos.

mástil; no se conserva el clavijero, por lo general, dispuesto hacia atrás en forma de hoz, habitual durante el Renacimiento.

- Las dos figuras siguientes debieron interpretar el mismo tipo organográfico, una flauta dulce, posiblemente tañendo a dúo ya que la actitud de ambas figuras es retrospectiva hacia su consonante, cogiendo de igual manera el instrumento, sendas se encaran entre ellas –propio de la tradición medieval de representar a los músicos por parejas–, van peinadas de igual manera. No obstante, ninguno de los dos instrumentos se ha conservado, pero el arranque de la madera en sus bocas informa del tañido de un aerófono.

En la repisa del órgano de cadereta, señalados en color verde, a ambos lados del pequeño arco de medio punto se mostraba dos de los cuatro tetramorfos. A la derecha de María estaba el toro nimbado que representa a san Juan; a la izquierda de la Virgen, el león con aureola es san Marcos. Los otros dos evangelistas completan el conjunto en la misma ubicación desde el otro órgano frente a este.

Es reseñable el texto que recorre por todo el pasamanos de la balaustrada, y que reza lo siguiente según informa Sanchis Sivera: *«Ab. xpi. ortu. CCC. septuages. nonae. Olimpiadis. An. primo. Divae Mariae Virgini. summi. artificies. faciebant»*. Sobre la parte superior del lienzo-bocaporte se podía leer la siguiente enunciación: *«Magna quidem moles maius at inde melos»*.[229]

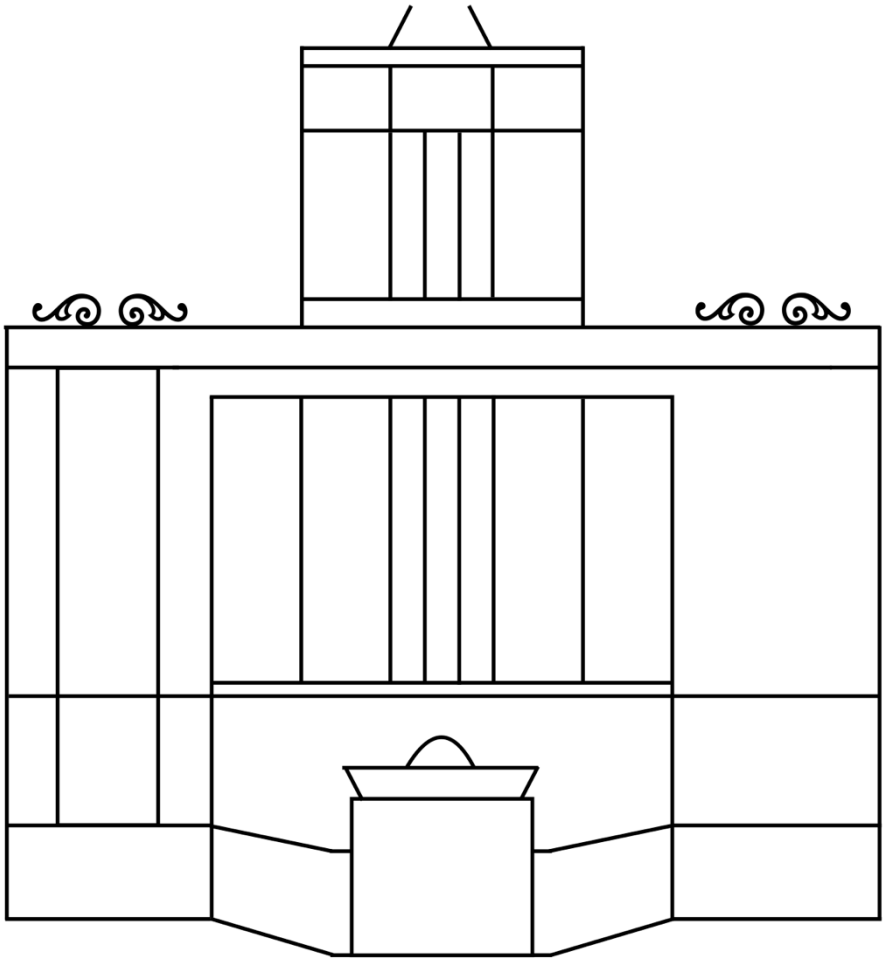
La primera inscripción recayente en el pasamanos del lado izquierdo –visto el órgano de frente– indica una datación. El otro lado reza: *«An primo …»*. De su conjunto transcrito parece entenderse que los grandes maestros hacedores del órgano dedican la obra a santa María Virgen el año de 1379. Esta fecha coincide con las primeras noticias que se tiene de contrato para la construcción del primer órgano de la catedral de Valencia.[230] Por tanto, esto podría confirmar lo suscrito.

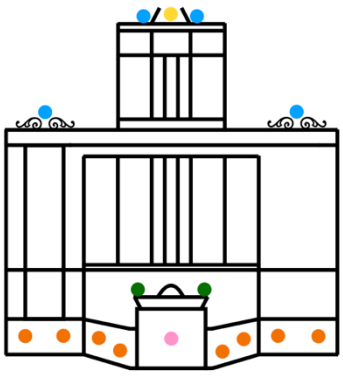
El órgano menor de la catedral de Valencia [Fig. 16] programa su discurso visual en su registro superior culminando con la imagen de María con el Niño sobre el frontón partido, señalada en amarillo. Flanqueándola hay dos *putti* apoyados sobre la cubierta a doble agua que tañen el tipo organográfico de dos aerófonos, dos cornetas, señalizados en azul, al igual que sendos ángeles que tañen otras dos cornetas, dispuestos en los extremos del órgano sobre el frontón roto rematado por volutas en cada mitra exterior de la fachada del órgano.

---

[229] SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 224, nota 1.

[230] «El documento más antiguo que poseemos relativo a órganos lleva la fecha de 9 de julio de 1379, y se refiere a un contrato firmado por el Cabildo y el *magister organorum* Aparicio Piquermil, vecino de Villareal». SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 225. Confirman esta documentación: SERRANO VILLANUEVA, Francesc, 2014 y MÁRQUEZ CARABALLO, Pablo, 2017.





●	Virgen con el niño Jesús
●	*Putti* con cornetas
●	Ángeles músicos tañedores y cantores
●	Santa Cecilia intérprete
●	Tetramorfos: san Juan, san Mateo

Figura 16. Programa visual del órgano menor de la catedral de Valencia antes de su desmontaje tras la Guerra Civil. Elaboración propia.

La tribuna resuelve con la disposición de ocho ángeles músicos tallados en madera, marcados en naranja, dispuestos cuatro a cada lado del lienzo-bocaporte protagonista en la cadereta que representa el tipo iconográfico de santa Cecilia intérprete.

Al recorrer la tribuna de izquierda a derecha, el grupo de los cuatro primeros reubicados en la actual consola del órgano en la girola no han conservado ninguno de ellos su instrumento. El segundo músico, por su gestualidad parecía sostener un tipo de aerófono, tal vez un trombón, sacabuche o añafil. Los otros cuatro instrumentistas del lado izquierdo de la santa romana, también reubicados en la consola del órgano actual de la seo, son en su mayoría cantores, tal vez representando las cuatro tesituras vocales por antonomasia: tiple, *altus*, tenor, *bassus*. El primero sostiene un libro mientras abriendo su boca entona el canto mirando hacia el cielo; el siguiente ángel canta portando el libro notado en su mano izquierda mientras con la otra mano marca el *tactus* o batuta del *tempo*, representación común en la visualidad de la música sobre todo en los siglos XV y XVI. La figura alada correlativa sostiene el tipo organográfico de un bajón bajo, tal vez sustituyendo la voz del *bassus* –en el lienzo-bocaporte de la santa Cecilia también se muestra un bajón bajo, tal y como se vio en otro estudio presentado–. El último ángel del extremo interpreta la música vocal ensimismado en su *particella*.

Los tetramorfos que faltaban por completar el conjunto en la repisa del órgano de cadereta son los representados y señalados en verde: a la derecha de santa Cecilia está el águila en conformación de san Juan, y a la izquierda del lienzo de la santa, san Mateo, el Niño alado. En la consola actual del órgano de la girola se conservan las cuatro esculturas de madera de los tetramorfos alojadas en sus correspondientes cornisas donde todavía se puede vislumbrar los bajo relieves de cabezas de personajes dispuestos de perfil al estilo clásico.

El pasamanos de esta balaustrada inscribe el salmo del rey David (Sal 150, 3-6) en alabanza a Dios: *«Laudate eum in tympano…»,*[231] al que se ha hecho referencia en líneas anteriores.

[231] SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 224, nota 3.

PROGRAMAS VISUALES QUE TRATAN SOBRE MÚSICA REPRESENTADOS SOBRE PIEDRA

4

MARÍA «PUERTA DEL CIELO» CON ÁNGELES MÚSICOS EN EL TÍMPANO DE LA PUERTA DE LOS APÓSTOLES DE LA CATEDRAL DE VALENCIA[232]

4.1. Inicios históricos de la catedral de Valencia

La puerta de los apóstoles de catedral de Valencia [Fig. 17] se alza como fiel testimonio de la arquitectura y escultura gótica sagrada. En 1599 se llevó a cabo una intervención que afectaría a su estructura originaria eliminando el mainel que portaba la imagen pétrea de la Virgen María con el Niño, sita en la actualidad en el tímpano entre diversos ángeles músicos.

Raro es el caso en el que los revestimientos clasicistas o barrocos no lograron insertarse, conquistar u ocultar la epidermis gótica de las iglesias valencianas.

Como ejemplo paradigmático, en Valencia la portada de los apóstoles subsistió a tales efectos de recubrimiento llegando a presentarse en la actualidad –salvo algún cambio o desperfecto– como una monumental portada deudora de la corriente estética gótica que se importó desde los dominios reales franceses en la primera mitad del siglo XIV.[233]

Sanchís Sivera dio noticia y recopiló una gran mayoría de datos importantes sobre la Catedral basándose en fuentes de archivo catedralicias.[234] Esta documentación pone de

[232] Basado en dos publicaciones de quien suscribe esta tesis: SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel. «Virgin Mary as the 'Gate of Heaven' with Angelic Musicians in the Doorway of the Apostles at the Cathedral of Valencia», *Religions*, Nº. 13 (11), 1098, 2022c, pp. 1-23. DOI: https://doi.org/10.3390/rel13111098; SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel. «Transformaciones arquitectónicas en la catedral de Valencia a raíz de la procesión festiva celebrada a la llegada de las reliquias de san Mauro» en OLLERO LOBATO, Francisco (ed.); RUIZ ROMERO, Zara y SÁNCHEZ MELLADO, Victoria (coords.). *Itinerarios urbanos y celebraciones públicas en la monarquía hispánica durante la Edad Moderna*. Valencia: Tirant Humanidades, 2023c, pp. 113-128.

[233] «La introducción de la escultura monumental gótica en territorio valenciano se realizó mediante maestrías del norte francés durante el segundo cuarto del siglo XIV. […] En el intervalo anterior a la llegada de la peste negra (1348) y de las guerras con Castilla (1356-1369) parece haberse producido un momento de notable actividad constructiva en la ciudad de València con obradores simultáneos abiertos en la catedral, en el palacio real y en la casa de la ciudad». ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo y GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. *Escultura gótica valenciana*. Valencia: edUPV, 2024, p. 31. «El movimiento que se amplía [arte gótico] en las diócesis que rodean París […] va a continuarse y se extiende en el siglo XIII […] afectará a los países vecinos: Inglaterra, el Imperio y España». ERLANDE-BRANDENBURG, Alain. *La Catedral*. Madrid: Akal, 1993, p. 133.

[234] SANCHIS SIVERA, José, 1909.

manifiesto las primeras imprentas de construcción de la basílica y mencionan a dos maestros de obras: A Vitalis (1267) y Nicolás de Ancona (1304).[235]



Figura 17. Puerta de los apóstoles de la catedral de Valencia.[236]

[235] «Sanchis y Sivera en su 'Historia de la Catedral' confesaba no haber dado con el autor de la Portada. Más tarde en su artículo 'Maestros de obras y lapicidas valencianos en la Edad Media creyó haber dado con él. Era Nicolás Autona e identificó Autona con Autun, en la Borgoña francesa». OÑATE, Juan Ángel. «La puerta de los apóstoles de la catedral de Valencia», *Archivo de arte valenciano*, 46, 1975, pp. 29-39. Sobre estas cuestiones véase: SANCHIS SIVERA, José. «Maestros de obras y lapicidas valencianos en la Edad Media», *Archivo de arte valenciano*, 11, 1925, pp. 23-52. SANCHIS SIVERA, José. «Arquitectos y escultores de la Catedral de Valencia», *Archivo de arte Valenciano*, 19, 1933, pp. 3-24.

[236] Fotografía facilitada por Julián Esteba Chapapría.

La fábrica catedralicia valenciana se encuentra ubicada sobre la antigua mezquita y emprendida tras la colonización (1238) hacia 1262 con el obispo dominico Andreu de Albalat (1248-1276) con su primer *magister* A. Vitalis. Sanchis Sivera afirma que «la obra primitiva fue la puerta del Palau y la nave que enfrenta en la parte interior».[237] La arquitectura catedralicia, según estudios, pudo haberse inspirado en modelos italianos trecentistas.[238] De tal manera, el ensamble fabril entre el inicio constructivo de Vitalis con la consiguiente parte pudo estar a cargo del segundo arquitecto, el maestro italiano Nicolás de Ancona[239] trabajando en la edificación desde 1304, con mentor Raimundo Despont, autoridad en Ancona entre 1289 y 1312. La documentación archivística menciona sus obligaciones como obrero mayor de la seo, ejecutor de vidrieras, esculturas y pinturas. «Se le atribuye, […] desde la zona del presbiterio hacia las naves […] con impresionante crucero sobre el que se voltea en el centro el cimborrio».[240] Durante el episcopado del obispo dominico Ramón Gastó, entre 1312 y 1348, «parece haberse completado la obra de la catedral».[241] Zaragozá y Gómez-Ferrer afirman que «El taller del obispo Gastó pudo haber continuado durante el periodo de su sucesor, Hugo de Fenollet (1348-1356), del que apenas se conocen obras».[242] Durante el obispado de Vidal Blanes (1356-1369) se consagró finalmente el altar mayor a mitad del siglo XIV.[243]

La iglesia resuelve arquitectónicamente con una nave central de poca altura, dos laterales generosamente anchas, un transepto y la cabecera de solución gótica, toda ella con escasa decoración. De tal manera, la holgura y extensión arquitectónica da muestra de la concepción que los iniciales maestros tuvieron presente para la organización espacial de un espacio unificado como recinto sagrado para la liturgia cristiana, epicentro de congregación del pueblo cristiano.

---

[237] SANCHIS SIVERA, José, 1933, p.8. «Se admite el comienzo de la construcción de la catedral a partir de este brazo sur del crucero no sólo por la presencia exterior de la portada del Palau, también por los cambios o giros en el sistema constructivo […]». ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo y GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. *Traer a la memoria. La época de Jaume I en Valencia.* Valencia: Ruzafa Show ediciones, 2008, p. 113.

[238] «[…] la amplitud y la altura moderada de la nave principal, así como la anchura inusualmente grande de las aberturas que ponen en comunicación dicha nave con las laterales y que dan como resultado una unidad espacial sin precedentes en la arquitectura de la Corona de Aragón, remiten a la coetánea arquitectura italiana». ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. *Arquitectura gótica valenciana siglos XIII-XV*. Tomo I. Valencia: Generalitat Valenciana, 2000, p. 66.

[239] Sanchis Sivera transcribió por *magistrum* Nicholau de Autona con origen en la borgoña francesa. SANCHIS SIVERA, José, 1933, p. 24.

[240] ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo y GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, 2008, p. 113.

[241] ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo y GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, 2024, p. 40.

[242] ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo y GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, 2024, p. 55.

[243] «El primitivo templo, compuesto de cabecera, sobresaliente transepto y tres tramos de tres naves en el larguero, se concluyó en 1356, siendo consagrado el altar mayor un año después por el obispo Vidal Blanes […]». VILAPLANA, David. *La catedral de Valencia*. León: Turismo Everest, 1997, p. 5.

4.2. Arquitectura sagrada a imagen de Dios

El arte de la Edad Media no consistió en expresar el pensamiento artístico individual del creador maestro de obras, sino que las manifestaciones artísticas respondían a una unidad interna regida por valores sagrados y místicos, un arquetipo celeste dado por Dios regido por un sistema de proporciones matemáticas y geometrías: «Tú todo lo dispusiste con medida, número y peso».[244] El libro de la Sabiduría y su interpretación «se convirtió en la clave de la visión medieval del mundo y sirvió de base ideológica de las construcciones que se levantan a partir del siglo XII siguiendo el nuevo lenguaje del gótico […] una composición basada en el número y la medida, tanto sinfónica como arquitectónica».[245] El pensamiento platónico en occidente fue reafirmado por san Agustín. Su tratado teórico-especulativo, *De musica*, establece la relación entre música y arquitectura fundamentada en el número y la armonía. El templo cristiano se levanta en analogía a Dios trasladando el mensaje sacro a la forma de la arquitectura, la escultura y pintura. La arquitectura y la música tenían en común el significado simbólico del número[246] determinado por las armonías musicales pitagóricas y las proporciones interválicas entre los componentes ordenados geométricamente, a colación de la mensura entre todas las cosas.[247] Bajo estas premisas, se reconfiguraba el pensamiento pitagórico-platónico de la música de las esferas trasladado a la concepción teológica de Dios creador de todas las cosas y su consecuente orden divino. Los conocimientos en geometría eran precisos para cualquier propósito arquitectónico los cuales requerían rigor y precisión constructiva a la vez que quedaban relacionados con un sentimiento místico-religioso.[248] Villard de Honnecourt en *Album de dessins et croquis* (1201-1300, Francia, BnF, MS Fr 19093), reconoce el conocimiento geométrico como ítem de construcción. El álbum acopia imágenes que serán formuladas en prósperos programas visuales cristianos y distintos patrones de diseño de los que se hicieron uso durante la Edad Media, esto es, retículas compositivas que

---

244 (Sb 11,20).

245 GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2015, p. 861.

246 «La música y la arquitectura eran concebidas como producto de proporciones matemáticas». PERPIÑÁ CARCÍA, Candela. «Formación y difusión del ángel músico», en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2018, pp. 84-117, p. 86.

247 «Los constructores de la Edad Media conocieron la analogía entre proporción arquitectural e intervalos musicales, e inscribieron a veces esta analogía en la piedra». HANI, Jean. *El simbolismo del templo cristiano*. Barcelona: Olañeta editor, 1997, p. 33.

248 «El establecimiento de los principios geométricos en el arte tendrá una gran influencia en los aspectos compositivos y en su simbolismo a lo largo de los siglos XII y XIII». SONGEL GONZÁLEZ, Gabriel. *El cáliz revelado*. Valencia: Tirant Humanidades, 2020, p. 34. «La fundación del edificio comienza por la orientación, que es ya en cierto modo un rito, pues establece una relación entre el orden cósmico y el orden terrestre o, aún entre el orden divino y el orden humano. El método tradicional y, podemos decir, universal, pues se le encuentra dondequiera que haya una arquitectura sagrada, fue descrito por Vitrubio y fue practicado en Occidente hasta el fin de la Edad Media: los cimientos del edificio se orientan gracias a un gnomon que permite localizar los dos ejes (cardo, norte-sur, y *decumanus*, este-oeste)». HANI, Jean, 1997, p. 28.

los maestros tuvieron presentes en sus composiciones, así como fomentaron su expansión a través de las movilidades artísticas. El cuadrado, triángulo y círculo eran las formas estratégicas de representación con una significación geométrica significativa fundamentada en el octograma (polígono estrellado de ocho ángulos) –al igual que la retícula que perfila el cimborrio de la catedral de Valencia vista desde el crucero o la planta de la torre campanario, el Micalet–, y la estrella de David –apreciada en el rosetón de la puerta de los apóstoles–, conocida en la cultura hebraica como flor de vida «cuya extensión infinitesimal se considera la representación del universo».[249] David padre de Salomón instruye a su hijo en la edificación, según Dios le había ordenado: «modelo del santo tabernáculo que Tú habías preparado desde el comienzo».[250]

Sugiere un tanto de controversia la formación del constructor.[251] Sus movilidades fueron fundamentales para el intercambio de conocimientos y técnicas. Los maestros viajan entre estados siendo atraídos por el poder económico de las ciudades; donde fueren ansiaban la protección de influyentes mecenas. De tal manera, la retroalimentación artística se constata, por ejemplo, con la permuta entre los constructores de las portadas occidentales de la catedral de Notre-Dame de Amiens y su traslado a París para realizar unas obras menores; o, también, por ejemplo, para la catedral de Santa María de Regla de León.[252] En el caso de Valencia «[…] en los años finales del siglo XIV y primera mitad del XV vivía unas intensas relaciones especialmente con otros territorios de la Corona de Aragón, aunque también con el resto del área mediterránea (Murcia y Andalucía)».[253] En cuanto a «la introducción de la escultura monumental gótica en territorio valenciano se realizó mediante maestrías del norte francés durante el segundo cuarto del siglo XIV».[254]

Hasta el momento, la autoría de la portada de los apóstoles ha sido especulación hacia la personalidad de un maestro relacionado con la escuela francesa. Algunos estudios «han debido situarla cronológicamente de acuerdo con otros puntos de partida, como es el análisis

[249] SONGEL GONZÁLEZ, Gabriel, 2020, p. 30.
[250] (Sab 9,8).
[251] Como fue: «la transmisión oral del conocimiento técnico y los instrumentos para su aplicación, las eventuales relaciones entre la geometría constructiva (*geometria fabrorum*), la agrimensura de tradición romana y el legado de Euclides […]». SERRA DESFILIS, Amadeo. «Conocimiento, traza e ingenio en la arquitectura valenciana del siglo XV», *Anales de Historia del Arte*, vol. 22, 2012, pp. 163-196, p. 167.
[252] «Algunos maestros se fueron más lejos –incluso a la catedral de León, en el norte de España– y otros encontraron trabajo en Reims». WILLIAMSON, Paul. *Escultura gótica 1140-1300*. Madrid: Cátedra, 1997, pp. 221-226.
[253] GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. «La cantería valenciana en la primera mitad del XV: el maestro Antoni Dalmau y sus vinculaciones con el área mediterránea», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 9-10, 1998, pp. 91-105, p. 92.
[254] ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo y GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, 2024, p. 31.

tipológico y también la heráldica».[255] Sin embargo, actualmente, se ha arrojado luz sobre el autor de esta obra, tal y como se explica en el siguiente apartado.

4.3. La puerta de los apóstoles de la catedral de Valencia

Recientemente, Zaragozá y Gómez-Ferrer han aportado nuevos datos sobre el taller de la portada de los apóstoles, el taller del obispo de Valencia Ramón Gastó (1312-1348), pudiendo ser el maestro principal de este, Pere de Guines, *«lapicida et cives Valencie»,* escultor de origen francés asentado en Valencia tras su marcha de Mallorca.[256]

Sita en el transepto, en el lado del Evangelio y en contraposición a la románica puerta del Palau que otrora recibió el nombre de *porta de la fruyta*,[257] por venderse fruta en sus inmediaciones, se abría al exterior una fachada armoniosa con ciertas adaptaciones que encubría otra fachada-pantalla realizada anteriormente.[258]

Al fusionar arquitectura y escultura la nueva fachada monumental daba un paso hacia el centro cívico y religioso de la ciudad, la Plaza de la seo, hoy Plaza de la Virgen. Su orientación, hacia la calle *Cavallers* –antiguo *decumanus* romano– trazaba una línea de comunicación hacia una de las puertas de entrada a la ciudad, la *porta dels Serrans* reedificada, como hoy se conoce, según la ordenanza de la *Junta de murs i valls*, entre 1392 y 1398, por el *mestre pedrapiquer* Pere Balaguer. La fachada de la Puerta de los apóstoles se imbricaba con el espacio urbano deudora según esta concepción de modelos arquitectónicos de la Île-de-

---

255 Destaque en este sentido el trabajo de: RODRIGO LIZONDO, Mateu. «La heráldica en la puerta de los Apóstoles de la Catedral de Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, XCIV, 2013, pp. 17-28, p. 18.

256 «[…] un importante taller de escultura de origen en el noroeste francés […] asociado al obrador de la catedral de Valencia. Puede datarse den fechas imprecisas del Segundo cuarto del siglo XIV y tendría una duración de no menos de diez años ya que realizaría, al menos, la puerta de los apóstoles […]. Que el promotor de las obras era el obispo lo indicaría su capacidad de promover iniciativas […]» «Que el taller era francés lo señala el paralelo tipológico entre la puerta de los apóstoles y las portadas del crucero de la catedral de Rouen. […] La escueta y hasta ahora inédita noticia de la presencia de Pere de Guines, *lapicida et cives Valencie*, en un documento de compraventa de un terreno, cobra especial interés. Este maestro vende un huerto de su propiedad en el arrabal de Ruzafa, en octubre de 1344» «[…] como señalaron M. Durliat y J. M. Palou, era el único escultor de suficiente prestigio en Mallorca para realizar las obras que impulsaba la dinastía real de Mallorca en esta ciudad, es decir, la capilla de la Almudaina y las capillas de la Trinidad y Real de la catedral de Mallorca. En realidad, sucede lo mismo en València, es el único escultor que por su origen y características puede ser el maestro principal del taller del obispo Gastó». ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo y GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, 2024, pp. 49-51.

257 (1435, Valencia, ACV, *Llibres d'obres* 1479, fol. XX).

258 «Sustituye a otra anterior, seguramente de tradición románica». ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2000, p. 98. Se hallaba «superpuesta a una fábrica anterior con limitación preexistente de la altura de bóvedas, como se hace evidente en la difícil conjunción del cuerpo bajo con el rosetón». ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián. «Algunas notas sobre la restauración de la Puerta de los apóstoles de la Catedral de Valencia (España)», *CSIC. Informe de la construcción*, vol. 45, N.º 427, 1993, pp. 57-65, p. 58. DOI: https://doi.org/10.3989/ic.1993.v45.i427.1175

France, como el de la catedral de Sens o la iglesia de la abadía de Saint-Denis.[259] La opulencia y el tamaño de la portada, junto al omnipresente cimborrio –por entonces de un solo un cuerpo–, debieron conquistar al transeúnte ciudadano medieval valenciano. Valencia vivía un auge económico, comercial y demográfico avanzado el siglo XIV motivo por el cual el *Consell* municipal aplicó una política urbanística que reflejara la riqueza y el poder de la ciudad[260] tras, entre otras desavenencias, «una terrible situación vivida en Valencia durante la peste negra, especialmente agresiva en 1348».[261]

A día de hoy, la portada de los apóstoles se despoja de la policromía y dorados que la hacían si no aún más esplendorosa, empero, todavía se puede apreciar la pigmentación que suscribía sobre las portentosas figuras que la componen, vestigios que pueden ser rastreados en futuros proyectos de investigación y preservación. Las figuras sufren daños y desperfectos en sus tallas, sobre todo las que no han sido sustituidas.[262]

El nombre que recibe la portada es debido a las esculturas de cuerpo entero de los apóstoles que descansan en las jambas situadas en sendos lados del vano principal de acceso –junto a otras figuras de santos locales en los chaflanes, san Sixto, san Lorenzo, san Valero y san Vicente–.[263] Tempranos documentos de archivo ya la denominan *«portal dels apòstols»,* tal y como la dio a conocer Sanchis Sivera.[264] Las figuras originales de los apóstoles forman parte de la exposición permanente del museo catedralicio, mientras que las que descansan en las jambas en la actualidad son reconstrucciones, obra del escultor José Esteve Edo.

Paulatinamente, las columnillas seriadas de las portadas románicas de las jambas fueron relevadas por una solución más propedéutica y adaptada a los gustos.[265] La elección de los

[259] «En el imaginario del hombre gótico, la catedral estaba asociada a una realidad arquitectónica basada en […] su planta y su alzado, pero puede ser que todavía más a su percepción exterior». ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, 1993, pp. 178-179.

[260] «A partir del desprecio por el pasado islámico, aún vivo en muchos aspectos del paisaje urbano [valenciano], se aspiraba desde el gobierno municipal [el Consell] a una ciudad diferente, de calles rectas y amplias, plazas espaciosas, engalanada con monumentos civiles y religiosos sobresalientes, una ciudad limpia y populosa que ofrezca un bello aspecto al visitante». SERRA DESFILIS, Amadeo. «La belleza de la ciudad. El urbanismo en Valencia, 1350-1410», *Ars Longa*, Nº. 2, pp. 72-80, p. 74.

[261] GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. *El Real de Valencia (1238-1810). Historia arquitectónica de un palacio desaparecido*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2012, p. 40.

[262] «La razón de que estas figuras estén mutiladas viene de la rebelión de las germanías (hermandades), conflicto entre los gremios de artesanos y la nobleza que se produjo entre los reinos de Valencia y Mallorca a comienzos del reinado de Carlos I, entre 1519 y 1523». SANCHO ANDREU, Jaime. *La catedral de Valencia. Nueva guía histórico-artística*. Valencia: Tirant Editorial, 2025, p. 50.

[263] SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 54.

[264] SANCHIS SIVERA, José, 1909.

[265] «Si estas imágenes particulares ofrecían la mayor atracción emotiva y espiritual para el espectador medieval, las esculturas de las portadas eran los medios por los que se transmitía la instrucción y la exégesis moral». WILLIAMSON, Paul, 1997, p. 24.

apóstoles como los elegidos para ser dispuestos en las jambas se expresa, como apunta Sancho Andreu,[266] en lo declarado en el libro del Apocalipsis en el que se dice lo siguiente:

> Entonces vino uno de los siete ángeles que tenían las siete copas llenas de las siete últimas plagas, y me habló así: 'Ven, que te voy a enseñar a la Novia, a la Esposa del Cordero'. Me trasladó en espíritu a un monte grande y alto, y me mostró la ciudad santa de Jerusalén, que bajaba del cielo, de junto a Dios. Compartía la gloria de Dios: resplandecía como una piedra muy preciosa, como jaspe cristalino. Estaba rodeada por una muralla grande y alta, con doce puertas, sobre las que había doce ángeles y otros tantos nombres grabados, los de las doce tribus de los hijos de Israel. A oriente daban tres puertas; tres al norte; tres al mediodía; y tres a occidente. La muralla de la ciudad se asienta sobre doce piedras, que llevan los nombres de los doce apóstoles del Cordero.[267]

La disposición de los apóstoles en las jambas configurando parte de un discurso visual cristiano fue común en la arquitectura gótica; un ejemplo similar se encuentra en la Catedral de Amiens donde se muestra en la puerta central un tema del Antiguo Testamento, el Juicio Final con Cristo en el tímpano y los apóstoles en las jambas, estos últimos al igual que en Valencia.

La fachada de la puerta gótica de la catedral de Valencia se divide en dos cuerpos, uno superior donde se abre el gran óculo del gran Salomó, un rosetón[268] traslúcido por donde la luz del movimiento divino y celeste penetra, sin destruir, el vidrio multicolor que en su camino traspasa la puerta donde está María, y grácilmente ilumina el transepto con variados registros pictóricos. En el *Salomó* confluye la armonía entre el orden teológico y el orden cósmico donde se asienta el templo cristiano. El rosetón con «carácter de rueda cósmica viene atestiguado por el hecho de que tiene a menudo doce radios y que en los medallones del contorno están representados los signos del Zodíaco o los doce Apóstoles […]».[269] El que se erige por encima de la puerta valenciana encierra la rosa de Jericó perfilada sobre doce radios. Esta rosa es madre del Mesías Jesús, hijo de David e hijo de Dios y su representación,

[266] SANCHO ANDREU, Jaime, 2025, p. 50.
[267] (Ap 21,9-14).
[268] «Con los rosetones culmina el arte de la vidriera, pues significa al mismo tiempo los ciclos del cosmos, del tiempo resumiéndose en lo eterno y del misterio de Dios, Dios luminoso, cristo sol». DUBY, George. *La época de las catedrales: arte y sociedad*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 293.
[269] HANI, Jean, 1997, p. 80.

Madre-Hijo descansan y presiden en piedra debajo, en la puerta de entrada al templo junto a todo el séquito de personajes que los acompañan, entre ellos los doce apóstoles.

En la parte baja se abocina hacia el exterior un cuerpo achaflanado con un vano ojival compuesto de cuatro arcos apuntados que generan tres arquivoltas donde se representan vírgenes, profetas y ángeles turiferarios presentes en la antesala al templo. La disposición procede de la moda impuesta por los maestros franco-borgoñeses a las maneras de las fachadas del gótico francés. El programa visual ofrece en la actualidad modificaciones arquitectónicas que alteraron la ordenación original de las esculturas. En su génesis, el vano central de entrada al templo quedaba dividido en dos debido a la inserción de un mainel central siguiendo los modelos precedentes franceses [Fig. 18].[270]

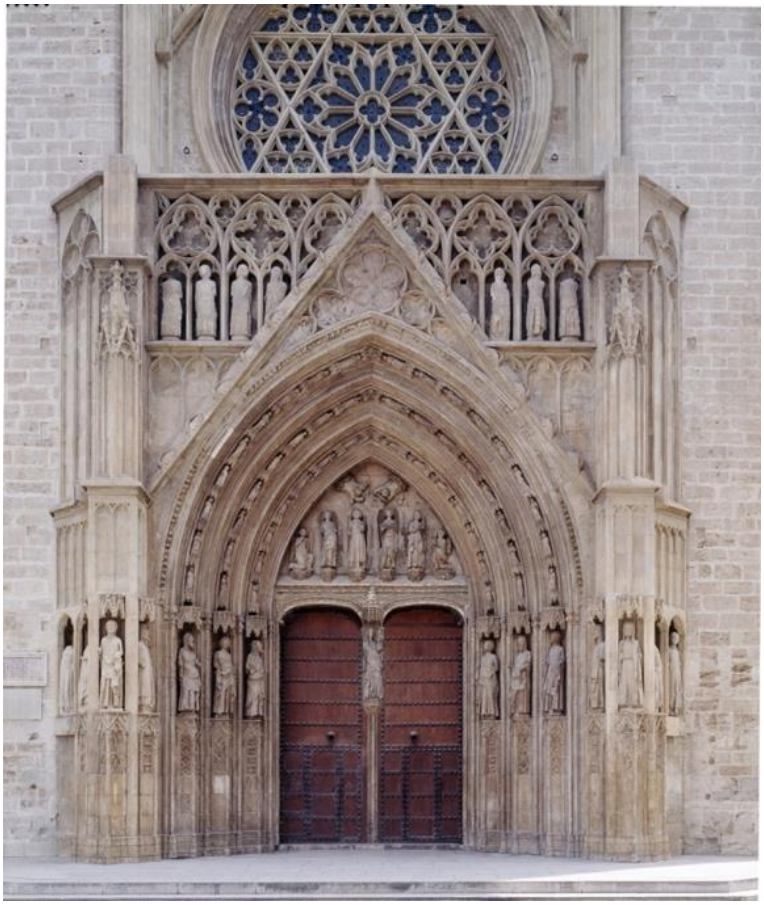


Figura 18. Hipótesis de reconstrucción de la puerta de los apóstoles antes de 1599, catedral de Valencia.[271]

[270] Esta hipotética reconstrucción fue presentada en: SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel, 2022c.
[271] Reconstrucción técnica de la autora; trabajo gráfico de Raquel Durán Milla.

Las portadas medievales trasladaban un mensaje antes de entrar al templo.[272] A cada personaje se le reservaría un lugar predeterminadamente pensado, llegando a codificarse culturalmente dicha disposición. Es así como el personaje a destacar presidirá convencionalmente la entrada al templo situado en un parteluz; en Valencia, ese lugar lo ocupó la Virgen con el Niño hasta casi el final de 1599. Esta división estructural generaba dos vanos que, además de elemento estructural de soporte, dosificaba el tránsito del visitante. Los cuidados y las continuas intervenciones en la portada, según dan noticia las fuentes de archivo recabadas por Sanchis Sivera,[273] parecen ser una constante, también debido al esmero que se tenía en preservar con decoro la portada.

En el siglo XVI comenzarán las transformaciones que cambiarán la configuración formal de la portada de los apóstoles. En primer lugar, el cabildo encarga unas nuevas puertas de madera para las nupcias de Felipe III que tendrá lugar en la primavera de 1599.[274] A punto de concluir el siglo XVI, en noviembre de 1599, se suprime el parteluz con la imagen de María con el Niño por orden del Patriarca y arzobispo de Valencia san Juan de Ribera. El propósito es ensanchar la puerta para facilitar la entrada al templo a la llegada de la gloriosa procesión que traía en andas las reliquias del romano mártir san Mauro, exhumado de la catacumba del papa Calixto, mandado traer por el Patriarca desde Roma mediante su intercesor en la Santa Sede, el sevillano Fernando Niño de Guevara. Los restos óseos no podían ser depositados todavía en la capilla creada exprofeso para él en Colegio del Corpus Christi y debían de ser guardados en el relicario de la Catedral, hasta que en 1604 estuvo todo a punto para ser depositados donde en la actualidad descansan.

Se marcaron tres itinerarios procesionales ante la llegada del santo que viajaba dentro de una caja que sería depositada dentro de otra de terciopelo carmesí cubierta de plata al llegar a las puertas de la ciudad.[275] Sobre unas andas y custodiado, el santo arribaba desde el

---

[272] «La arquitectura trata de fijar una imagen del espacio que trascienda el entorno existente y refleje el deseo de mejorar las condiciones humanas». SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, Liturgia e Iconografía*. Madrid: Encuentro, 1994, p. 43

[273] «[…] *renovades de pintura* […] *Alcanyis mestre pintor* […]» (1431, Valencia, ACV, *Llibres d'obra* 1479, fol. 28r). *«Martí Llobet […] netejar les imatges del portal dels apostols*» (1431, Valencia, ACV, *Llibres d'obra* 1479, fol. 25). SANCHIS SIVERA, José, 1909.

[274] «Pero a finales del mismo s. XVI comienzan las transformaciones de su arquitectura, primero con la colocación de unas puertas de madera, encargadas por el Cabildo con motivo de la boda de Felipe III en abril de 1599, y unos meses después eliminándose el parteluz […]». ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián, 1993, p. 58.

[275] «Se planificaron tres momentos para trasladar al mártir con tres rutas intramuros diferentes para cada uno de los recorridos. A priori un recorrido en el que la procesión festiva salió de la catedral hasta las torres de Serranos para recoger los restos del santo; un segundo itinerario para llevar el cuerpo del mártir desde dichas torres hasta la catedral; y el último trayecto trasladando a san Mauro, cuatro años después de su llegada a Valencia, en 1604, desde la seo hasta su ubicación actual en el colegio-seminario del Corpus Christi de Valencia». SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel, 2023c, p. 116. Para conocer con precisión cada itinerario véase dicho estudio.

monasterio de la Sangre de Cristo de frailes capuchinos de la orden de san Francisco en Sagunto. Notables personajes acompañaban la reliquia a las torres de Serranos como el susodicho Niño de Guevara, o Baltasar de Borja hijo de Francisco de Borja, Francisco Tárrega[276] o Sebastián de Covarrubias,[277] entre otros.[278] El recorrido estratégico de la solemne procesión recorría puntos influyentes de la ciudad, Valencia daba la bienvenida al glorioso santo. Al paso, calles y espacios públicos fueron vistosamente engalanados con gran decoro,[279] con arquitecturas efímeras creadas exprofeso,[280] y acompañado de sonidos pirotécnicos, con clamorosa música e incluso con una ostentación festiva unívoca de la propia de la ciudad: «la danza de los ocho monstruosos gigantes y dos enanos que por su buena proporción y costosos vestidos son de mucho regocijo y entretenimiento y singulares en España».[281]

A todas estas transformaciones efímeras habría que sumarle la intervención irrevocable que cambiaría para siempre la visualidad de la portada de poniente de la catedral donde llegaría la comitiva procesional en las vísperas de la Navidad de 1599. Allí el glorioso

---

276 Francisco Agustín Tárrega (1555-1602), poeta y dramaturgo con diez comedias de gran reconocimiento, estuvo vinculado con la Academia de los nocturnos de Valencia. Fue nombrado canónigo metropolitano en 1584.

277 La presencia en Valencia de Sebastián de Covarrubias, autor de los *Emblemas morales* (1610), reafirma las relaciones entre este y el Patriarca Ribera a colación del proyecto de rectorías encaminado hacia la expulsión de los moriscos. Como ha señalado Sandra Peñasco: «Diciembre de 1596 es otra de las fechas más destacadas en la vida de Covarrubias, ya que se produce el nombramiento real para trabajar en Valencia. Felipe II y su hijo, el futuro Felipe III, estaban dispuestos a realizar un trabajo definitivo de instrucción cristiana a los moriscos. Por ello, a lo largo de 1595, erigieron y dotaron rectorías en una serie de lugares moriscos del Levante. Se enviaron religiosos para ocuparlas y gestionarlas, entre ellos el canónigo de Cuenca. Concretamente, Sebastián fue requerido por Felipe II en 1596; se le encargó el proyecto de atención e instrucción religiosa de los moriscos de Valencia […]. El Rey era consciente de las dificultades que allí se encontraría. Seguramente, allí en Valencia, en 1597, conoció al duque de Lerma, por entonces marqués de Denia y virrey de Valencia». PEÑASCO GONZÁLEZ, Sandra. «Edición filológica y estudio de Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias Orozco (1610)». Tesis doctoral. Dirigida por LÓPEZ POZA, Sagrario. Universidade da Coruña, 2015, p. 15. *«Ribera also circulated several important documents as part of a new evangelical campaign in 1599, wich he organized in consultation with Covarrubias and the bishops of Orihuela and Segorbe, among athers»* «Ribera también hizo circular varios documentos importantes como parte de una nueva campaña evangélica en 1599, que organizó en consulta con Covarrubias y los obispos de Orihuela y Segorbe, entre otros». Trad. de la autora. EHLERS, Benjamin. *Between Christians and Moriscos Juan de Ribera and Religious Reform in Valencia, 1568-1614*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006, p. 117.

278 (1599, Valencia, ACCV, sing. 10113).

279 El bando para la llegada del santo da orden de que se iluminen las casa con antorchas, las plazas con fuegos, las torres repiquen sus campanas, junto a ministriles y atambores. SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel, 2023c, p. 118. Actualmente el bando original se conserva en el Archivo del Corpus Christi de Valencia. Agradezco al Dr. Daniel Benito Goerlich la facilitación de este para su estudio.

280 *«Honradament posen y paren altars per honor y reverencia de dita proceso y de dit glorios sant»*. (1599, ACCV, sing. 10113). «Una vez allí [en las torres de Serranos] la precesión se encontró con una construcción mandada fabricar exprofeso por el patriarca Ribera para el evento: un gran tablado y ornamentos con un altar en el centro cubiertos de brocado y telas de seda y oro, con un arco donde se escribían con letras de plata *Maurus Martyr Roma*». SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel, 2023c, p. 119.

281 (1599, Valencia, ACCV, sing. 10113).

santo fue recibido por el canónigo Francisco Tárrega quien le cantaría canciones y motetes compuestos por él.[282]

Aunque se conocía el motivo por el cual el Patriarca daba la orden de ensanchar la puerta, no se había aportado la fuente archivística sobre esta actuación que cambiaría la historia de la portada gótica de la catedral de Valencia. A continuación, se muestra dicha fuente de archivo inédita que dice lo siguiente [Fig. 19]:[283]

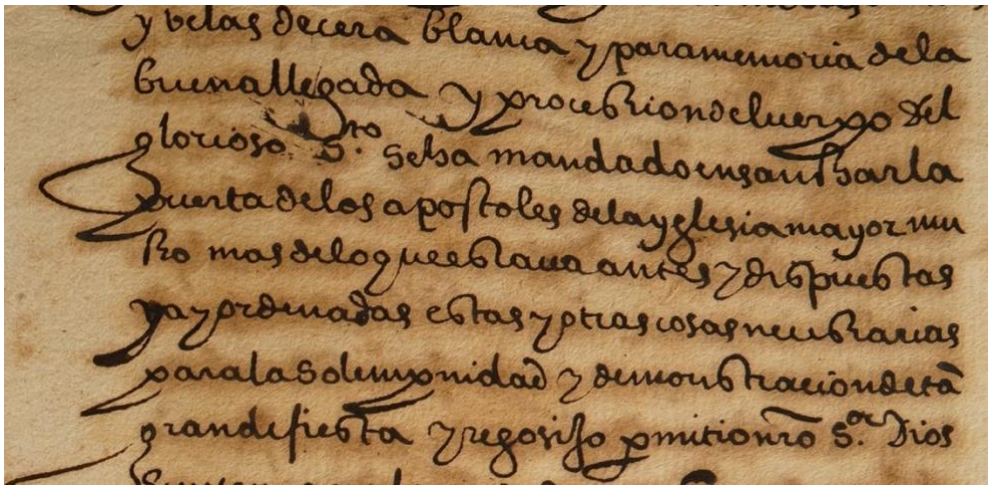


Figura 19. Protocolo notarial de Jaume Cristòfol, 1599. Valencia, Archivo del Corpus Christi de Valencia, sing. 10113.

> […] para memoria de la buena llegada y procesión del cuerpo del glorioso santo se ha mandado ensanchar la puerta de los apóstoles de la yglesia mayor mucho mas de lo que estaba antes y dispuestas ya y ordenadas estas y otras cosas necesarias para la solemnidad y demostración de tan grande fiesta y regocijo […].[284]

Para entonces, aquella era la entrada principal a la Catedral, ubicada en la *Plaça de la seo*, por lo que es también conocida por la *Porta de la seo*, estaba cercana a los centros de poder religioso y cívicos como la Casa de la ciudad, la Diputación o residencias de destacados nobles o personajes pertenecientes a instituciones del Reino y de la ciudad. En 1311, Jaume II, autorizó el desplazamiento de la Casa de la ciudad a la *Plaça de la fruyta* junto a la *Porta del*

[282] (1599, Valencia, ACCV, sing. 10113).
[283] La fuente de archivo a la cual nos referimos fue publicada como parte del proceso de investigación de esta tesis en: SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel, 2022c.
[284] (1599, Valencia, ACCV, sing. 10113).

Palau para más tarde trasladarse al lado contrario definiendo como eje neurálgico la Puerta de los apóstoles.[285]

Con esta reforma, el futuro virrey de Valencia daba solución a dos exigencias del momento. Por una parte, ensanchando la puerta alcanzaba la fastuosidad y opulencia deseada ante los conversos y las nuevas herejías afianzando su poder eclesiástico, y con posterioridad el poder real, y ante los nobles y el pueblo. Por otro lado, correspondía la exigencia del espíritu contrarreformista que en la arquitectura marcaban las normas de Carlos Borromeo:

> La entrada central debe distinguirse de las demás, principalmente por la amplitud y por el ornato, sobre todo en una basílica catedral. […] Acerca de las entradas y jambajes de las sacras […] cuídese esto: que por la parte superior aquéllas no sean arqueadas, debiendo ser diferentes de las puertas de las ciudades, sino cuadrangulares, cuales se aprecian en las basílicas de, sino dos veces más altas de lo que se extiende la latitud, como permite el tipo de arquitectura.[286]

El Patriarca Ribera estuvo muy ligado a Carlos Borromeo, figura trascendental del espíritu renovador surgido tras el Concilio extendido por toda Europa.[287] Las instrucciones de Borromeo se propagarán rápidamente por las diócesis católicas con la primera edición milanesa de 1577, en latín, de la cual el colegio del Patriarca conserva un ejemplar.[288] Con las modificaciones impuestas en la Puerta de los apóstoles se ganaba holgura dintelando el sostén del tímpano cual sensación era de grandiosidad y diafanidad que hoy en día se puede sentir al traspasar la puerta.[289]

---

285 GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. «Accessos a l'infinit. Les portades gòtiques valencianes i la seva iconografía», en ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca y VALERO MOLINA, Joan (eds.). *Iauna Coeli: portalades gòtiques a la corona d'Aragó*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Amics de l'Art Romànic, 2020, pp. 81-104. «Este centro urbano experimenta un traslado, que sería definitivo, en el siglo siguiente. Los jurados, deseando disponer de más amplio espacio para las oficinas de la ciudad, sala de consejos, tribunales y cárcel, compraron en 1311, autorizados por Jaime II, en privilegio expedido en Valencia el 22 de abril, unos solares en la inmediata plaza *de l'Herba*, o *de la Seu*, a poniente de la catedral, y allí se levantó la nueva Casa de la Ciudad –*Sala de la Ciutat* es su nombre habitual en la época foral– y las cortes de los justicias criminal y civil, que subsistió, separada por una estrecha calle del palacio de la Generalitat, a la entrada de la calle *dels Cavallers*, hasta su desgraciada o irreflexiva demolición en el siglo XIX». RODRIGO LIZONDO, Mateu, 2013, p. 28.

286 BORROMEO, Carlos. *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. Introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria, nota preliminar de Elena Isabel Estrada de Gerlero, notas contextuales. México: Universidad Nacional Autónoma, 1985, p. 11.

287 PINGARRÓN-ESAÍN, Fernando. *Las advertencias para los edificios y fábricas de los templos del sínodo del arzobispado del Valencia Isidoro Aliaga en 1631*. Estudio y transcripción. Valencia: Asociación Cultural La Seu, 1995, p. 16.

288 PINGARRÓN-ESAÍN, Fernando, 1995, p. 19.

289 *«Vicent Leonard Esteve […] adobar les portes dos dites dels apostols y del palau per a ver serrat en cada una porta la columna y les dos arcades y altres faenes de dita obra».* (1599, Valencia, ACV, *Llibre d'obres* 1390, fol. 30r).

Para las nupcias de Margarita de Austria y Felipe III el 18 de abril de 1599 todavía se ubica el parteluz en su lugar originario, tal y como se aprecia en la descripción de las crónicas de Felipe de Gauna que describen la portada:

> Ansi por su horden entraron por la puerta principal, dicha de los Apostoles, la qual esta muy bien labrada, aunque a lo antiguo, de piedra picada a las mil maravillas, y en lo más alto della avia un coro de angeles de la misma piedra con sus estrumentos de música en las manos, y por los lados de dicha puerta estaban repartidos los dotze apóstoles de Christo con los quatro evangelistas y doctores de la Yglescia Catholica Romana. En medio de la misma puerta…avia asentada una columna…que sustentava toda […] cabo el coro del […] huna hermossa y […] de Nuestra Señora.[290]

A pesar de la mala conservación del documento se puede deducir que describe, por una parte, en el registro superior los ángeles tañedores en coro y, por otro lado, la columna y la imagen de la Virgen. El relato da fe de la presencia de la imagen de los apóstoles repartidos por la puerta, pero también nombra a los cuatro evangelistas. Hoy en día los evangelistas no se muestran en el programa visual de la portada por lo que hay duda de la veracidad de la fuente de Gauna sobre sí realmente los vio representados en la portada. En el caso de que fuese cierto, si estuvieron representados debieron estarlo en alguna estructura de las derruidas en la reforma de noviembre de 1599, motivo por el cual hoy no se vislumbrarían. Cabe apuntar que, por lo general, en las formulaciones artísticas del Medioevo los cuatro evangelistas solían acompañar a Cristo, lo cual profesaría un programa iconográfico mucho más completo si se coteja con otros ejemplos coetáneos.[291]

Joan Pere Porcar en su *Dietari* del siglo XVI precisa las fechas sobre el derroque del parteluz, estas son aproximadamente un mes antes de la llegada de san Mauro a Valencia:

> *Dilluns a 15, 1599, de no[v]embre, accabaren de examplar lo pas de la rexa de la Lloncheta de la Seu, dels Apostols […]. Dijous, a 18 de dit 1599, comencaren a derrocar lo pilar de la porta de [la] Seu. Y*

[290] GAUNA, Felipe de. *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*. Valencia: Acción Bibliográfica Valenciana, 1926, p. 279.

[291] Mocholí Martínez sugirió la presencia en el programa iconográfico de un Cristo en majestad dado que la puerta en honor a María fuese la que hoy es la principal, sustituida por la portada barroca conocida como Puerta de los hierros, y que todo el mensaje girara alrededor de la Encarnación. Citado en GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente: MOCHOLÍ MARTÍNEZ, María Elvira. «L'escultura medieval en el regne de Valencia: estat de la qüestió». Valencia: Universitat de València, Treball d'Investigació de Doctorat inèdit, 2004, p. 83.

divendres, a 19, llevaren la figura de nostra Señora, que estaba en lo pilar d'enmig de la porta, y la tiara que estaba damunt del cap.[292]

La tiara que comenta la fuente de Porcar con probabilidad hace alusión al doselete suspendido sobre la Virgen –estructura característica sobre las figuras de las portadas góticas–. No obstante, hay que tener en cuenta que las imágenes de María solían portar de atributo en origen una corona de piedra labrada que por lo general se solía picar para reemplazar por una corona metálica. Por ejemplo, la figura de la Virgen con Niño del parteluz de la portada de los apóstoles de la iglesia arciprestal de Morella conserva su corona de piedra, o la Virgen con Niño del paso al aula capitular de la propia catedral de Valencia. De hecho, «[…] a finales de la Edad Media la corona era un atributo muy extendido y utilizado en numerosas imágenes de la Madre de Dios, fuera cual fuera el tipo al que pertenecían».[293] Las fuentes de archivo dan muestra temprana de la existencia de la corona de cobre dorado que ataviaba a la Virgen valenciana, así como de la diadema de pan de oro del Niño Jesús: *«li posaren una corona de coure daurat feta per un argenter […] mentre que el Jesús duia també una diadema totes aquestes peces daurades amb pa d'or […]».*[294] Otros datos de archivo revelan cuando se mandó a Vicent Leonard Esteve[295] *«abajar lo linder de la porta dels apostols».*[296] En relación a esto último, si la imagen de María fue recolocada en el tímpano tal vez se necesitó bajar el lindar –si se refiere a bajar y no a rebajar– para que las figuras apoyaran más abajo y así remediar que María chocara con los dos ángeles músicos salidos de sendas nubes en el registro superior del tímpano.[297] Se puede apreciar el poco espacio que resta entre los tres personajes. Sobre si se mandó rebajar el lindar se planteará más adelante. A 24 de noviembre de 1599 se paga a *«Frances Torner Manya […] per a sustentar la imatge de nostra señora de la porta dels apostols».*[298] Por tanto, si es veraz el dato de Porcar, se fijó la escultura de la Virgen con premura en el tímpano cinco días después de suprimir la figura de María del pilar central. Este hecho debió suponer

[292] LOZANO, Josep. *Pere Joan Porcar, coses evengudes en la ciutat y Regne de València. Dietari (1585-1629).* Valencia: Universitat de València, 2012, p. 100.
[293] MOCHOLÍ MARTÍNEZ, María Elvira, 2017, p. 332.
[294] (1431, Valencia, ACV, *Llibre d'obres* 1479, fol. 34v). Citado en GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2020, p. 89.
[295] Los estudios de Luis Arciniega dan noticia de la familia Lleonart Esteve dedicada tradicionalmente a la cantería en Valencia. ARCINIEGA GARCÍA, Luis. «Construcciones, usos y visiones del Palacio Real de Valencia bajo los Austrias», *Ars longa: cuadernos de arte*, Nº. 14-15, 2005-2006, pp. 129-164, p. 134. DOI: https://doi.org/10.7203/arslonga.14-15.11822
[296] (1599, Valencia, ACV, *Llibre d'obres* 1390, fol. 54r). SANCHIS SIVERA, José, 1909.
[297] Futuras investigaciones que posibiliten un acercamiento físico a la escultura de María con el Niño (y a sus acompañantes) pueden dar luz a estas cuestiones.
[298] (1599, Valencia, ACV, *Llibre d'obres* 1390, fol. 58v). SANCHIS SIVERA, José, 1909.

un cambio en el sentimiento devocional valenciano. Según revela una fuente de archivo encontrada durante la investigación de esta tesis, la figura de María en el parteluz había sido esmeradamente cuidada y llegó a ser una imagen de culto ya que en las festividades marianas se la cubría con mantilla: «[…] *nou sous per una escala que e comprat […] per pujar a adobar les llanties grans* […] *y per a posar lo mantell a la Verge Maria a la porta dels apostols en les festes anuals*».[299] Empero, es relevante observar cómo una gran parte de las fuentes de archivo aluden a esta figura refiriéndose a la Virgen y no a la Virgen con Niño.[300]

Al parecer, ninguna fuente primaria especifica que la escultura del mainel fuese expresamente subida al tímpano. No obstante, un análisis tipológico sobre la factura escultórica en cotejo a las otras figuras parece no dejar duda.[301] Sin embargo, el único personaje que viste diferente y además no muestra el gesto y movimiento de cuerpo a través del drapeado ondulante de su ropaje tan característico de las demás figuras es el ángel músico de la derecha de María que se distingue en este sentido de todo el conjunto ataviado con una dalmática,[302] vestidura que no repite ningún otro ángel ni personaje de la portada. Es probable que se quisiese destacar del resto del conjunto debido a su significativo atavío. Su rostro y cuello es más grueso que el de los demás ángeles, tal vez por estar insuflando el instrumento, pero sus alas coinciden en estilo con las de todos los ángeles del programa visual del tímpano excepto con la de los dos ángeles músicos que parecen hacer conjunto entre ellos por sus alas, a saber, el que no conserva el instrumento y el del lado de Jesús. Ambos, por su gestualidad y postura, si se intercambiara sus colocaciones, parecen cerrar una composición (al igual que lo hacen san Pedro y san Pablo con la expresividad de sus cuerpos contorneados y sus miradas). Además, es habitual en la visualidad de la música medieval que los instrumentistas se compongan por parejas, en algunas ocasiones.

Cabe la posibilidad que las esculturas del tímpano fueran dispuestas de manera distinta a su emplazamiento original, a partir de la inclusión de la Virgen en el tímpano en

---

[299] (1549, Valencia, ACV, *Llibre d'obres* 1489, fol. 38).

[300] Por ejemplo: «[…] *per netejar de pols la ymatge la Verge Maria, que està en la dita estamsicha del portal dels Apostols*» (1431, Valencia, ACV, 1479, fol. 22v), en OÑATE OJEDA, Juan Ángel. *La catedral de Valencia*. Valencia: Universitat de València, 2012, p. 16; «[…] *llevaren la figura de la Nostra Senyora*». LOZANO, Josep, 2012, p. 100; «[…] *huna hermossa y …de Nuestra Señora*». GAUNA, Felipe de, 1926, p. 279; «*la ymatge de la gloriosa verge Maria que està en mig del portal dels apostols*» (1431, Valencia, ACV, 1479, fol. 28) en SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 64.

[301] García Marsilla debate acerca de este hecho, constatando que no existe duda que fuera la misma. GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2020.

[302] «Su representación [la dalmática] en la imagen bajomedieval es muy extensa ya que, al asociarse dicha vestidura a los diáconos […]. Otro caso particular es el uso de la dalmática como vestidura angélica, en alusión a la función de los ángeles como diáconos de Cristo, tal y como vemos en algunos de los ángeles músicos del Retablo de Nájera de Hans Memling (Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1480)». PAZOS-LÓPEZ, Ángel. «Culto y vestimenta en la Baja Edad Media: ornamentos clericales del rito romano», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VII, Nº. 14, 2015, pp. 1-26, p. 11.

1599, más teniendo en cuenta la brevedad de tiempo que discurrió entre la demolición del mainel y la sujeción de María en el tímpano. En primer lugar, habría que tener presente, tras la nueva *dispositio*, que por altura María no debía tropezar con los ángeles superiores ni los colaterales. Se procuraría que los ángeles contiguos a Ella y a Jesús no chocaran con ninguno de sus miembros o instrumentos, pues el torso contoneado de la Virgen podría haber determinado ciertas decisiones en la ordenación del tímpano. Aun así, María se dispone muy abigarrada entre sendas figuras aladas. Resultaría extraño que existieran un hueco tan grande entre ambos ángeles antes de subir a María al tímpano.

Como se puede observar en la actualidad a ambos lados de los dos ángeles músicos que flanquean a la Virgen con Niño hay dos ganchos de hierro fijados a la pared. Habitualmente la colocación de ganchos de hierro servía de sostén para fijar las esculturas que eran agarradas más o menos a mitad de cuerpo, así se puede ver en muchos ejemplos epocales cuando se procede al desmontaje escultórico para su restauración. En 1431 se ordena agarrar con hierros las figuras de los ángeles ya que corrían el peligro de caer.[303] Se llegaron a extraer las figuras del tímpano para proceder a colocar los enganches con hierro, plomo y yeso: «[…] *lo bastiment dels pintors hon se havien a gitar les imatges e havien a estar los mestres per a fermarles a metre les gaffes de ferre […] Item fiu fer a n'Aloy Pont quatre gaffes de ferre per fermar les dites ymatges*».[304] Cabe la posibilidad de que los dos ganchos que actualmente hay a la vista fueran dos de los cuatro que se le pagan a Aloy Pont en 1431 para evitar la caída de las figuras, y, por tanto, podrían marcar el lugar donde dos de ellas quedasen sujetadas. Con lo cual, si quedaron a la vista podría indicar que hubo una reordenación del programa visual y no sólo la colocación de María en el centro del tímpano. La cuestión es por qué encargan cuatro ganchos de hierro si hay dos ángeles más de busto completo, tal y como podemos ver en la actualidad con un total de seis figuras aladas de cuerpo entero.

Si el dintel estaba más elevado de lo que está actualmente, es decir, lo bajaron dando más espacio, los dos ángeles en genuflexión de los extremos en su emplazamiento original debieron estar colocados más hacia el centro de la composición de manera que no quedaran tan a los extremos del marco del tímpano, y por orden correlativo les seguirían los contiguos que serían agarrados por los ganchos hoy visibles.

Por el contrario, no se descarta la idea de que, en realidad, el tímpano comenzase más hacia abajo de lo que está en la actualidad, como se puede observar en muchas otras

[303] (1431, Valencia, ACV, *Llibre d'obres* 1479, fol. 31).
[304] (1431, Valencia, ACV, *Llibre d'obres*, fol. 34bis), citado en GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2020, p. 89, nota 29.

catedrales, pues si los dos ganchos de hierro visibles sustentaban sendas esculturas debían hacerlo desde la mitad del cuerpo con lo cual el dintel quedaría más hacia debajo, es decir, rebajado. Otra pista que sostiene esta hipótesis de que el dintel estaba más abajo de donde descansa en la actualidad y que, por tanto, el tímpano era más grande en altura es el espacio-marca que ha quedado al final del intradós del marco de ambos lados del vano principal, en los que se inscriben bajo relieves y heráldicas. Estos dos huecos marcan el arranque del lindar [Fig. 20].

No obstante, no es posible determinar la disposición exacta del conjunto angelical –sin la Virgen y el Niño– en el tímpano, empero, la distribución, si sólo estuvieron ellos en el tímpano, debió comprender una disposición que ocupara adecuadamente el gran espacio. Futuros estudios pueden arrojar luz al respecto.



Figura 20. Detalle arqueológico del lindar del tímpano de la puerta de los apóstoles de la catedral de Valencia. Fotografía de la autora.

4.4. Los ángeles músicos de la puerta de los apóstoles de la catedral de Valencia. Enfoque metodológico organográfico y organológico musical

En la actualidad el programa visual del tímpano de la portada de los apóstoles de la catedral de Valencia [Fig. 21] dispone, casi centrada, la imagen pétrea de María en pie con el Niño sujeto con su mano izquierda, este sustentando el libro abierto. Sendos están rodeados por un conjunto de ángeles tañedores: a la derecha y a la izquierda tres ángeles respectivamente.[305] No obstante, el programa visual de toda la portada fue diferente hasta 1599, como se ha explicado en líneas anteriores, cuando se mandó serrar el mainel –el de la puerta del Palau fue sustraído al mismo tiempo según las fuentes archivísticas catedralicias–.[306] María descansaba en el parteluz, así la describen las fuentes: «*esta en mig al portal dels apostols […]*»[307] y, sobre esta imagen concretan las fuentes primarias que estaban los ángeles sonadores: «*angels sonadors que estan damunt lo dit portal dels apostols* […]»[308]. Se refiere, entonces, al tímpano como parte alta donde residen un grupo de ángeles instrumentistas.



Figura 21. Tímpano de la puerta de los apóstoles de la catedral de Valencia. Fotografía de la autora.

[305] «El siglo XIII marca el inicio del éxito del tipo iconográfico del ángel músico y su presencia en el arte monumental». PERPIÑÁ GARCÍA, Candela, 2018, p. 92.
[306] (1599, Valencia, ACV, *Llibre d'obres* 1390, fol. 30r). SANCHIS SIVERA, José, 1909. Otros ejemplos de parteluces serrados son el de la catedral de Murcia o el de Notre Dame.
[307] (1431, Valencia ACV, *Llibre d'obres* 1479, fol. 31r). SANCHIS SIVERA, José, 1909.
[308] (1431, Valencia ACV, *Llibre d'obres* 1479, fol. 31r).

4.4.1. Los tipos organográficos musicales de los ángeles del tímpano de la puerta de los apóstoles de Valencia

Sobre los tipos organográficos musicales que recogen los ángeles en sus manos cabe añadir que debido a la inaccesibilidad en donde se encuentran no es posible determinar con precisión todas las características que estos puedan contener. Se ha accedido a ellos desde medios como la fotografía *in situ* desde diferentes perspectivas e incluso a través de aproximación óptica. Sin embargo, el acercamiento físico a estos es clave para obtener resultados concretos, labor que en un futuro espera poder realizarse.

Los ángeles sonadores del tímpano de la portada de los apóstoles tocan un total de tres aerófonos, tres cordófonos, un idiófono, un membranófono –que se tañe junto a uno de los aerófonos–, y un instrumento que no se conserva, con probabilidad pudiese tratarse de un triángulo, arpa, salterio, etcétera, de tradición medieval [Fig. 22].

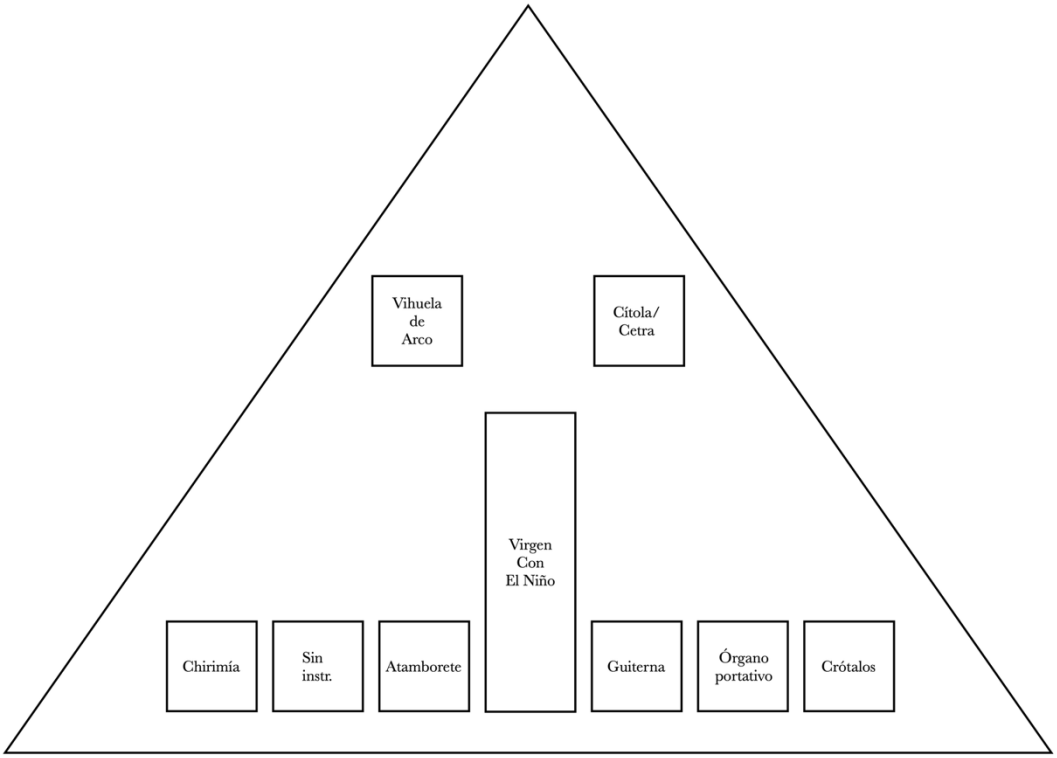


Figura 22. Tipos organográficos en el tímpano de la puerta de los apóstoles de la catedral de Valencia. Elaboración propia.

Al comenzar el recorrido por la izquierda de la Virgen con el Niño, el primer ángel muestra el tipo organográfico de una guiterna o guitarra fielmente reconstruida por el arqueólogo musical Jota Martínez. Se trata de un cordófono de mango con el resonador realizado con una caja de madera sin apertura o tornador. Sin cordal, las cuerdas arrancan

directamente del aro. Tiene siete cuerdas divididas en tres órdenes, dos de ellos triples y el otro simple. La postura del tañedor podría sugerir «que el orden simple haga la melodía, mientras los órdenes triples tengan la función de bordón para acompañarse».[309] Hay que destacar la precisión y esmero del maestro cantero para perfilar con fidelidad cada detalle del instrumento sobre el mástil, muy apreciable desde la posición del espectador, detalles que no se escaparían al feligrés que transitara la puerta.

El ángel contiguo a este interpreta la música con un órgano portativo sustentado al cuerpo del instrumentista por un cordel que circunda su cuello. El tipo organográfico muestra un aerófono de instalación indirecta y un solo juego de tubos que no excede las dos octavas. Son doce tubos, un tecladillo que acciona con su mano derecha mientras con la contraria activa el fuelle insuflando el aire. Es un instrumento característico de la tradición profana y sagrada extendido en Europa alrededor del siglo XII y muy ejemplificado en el arte español desde el siglo XIII. La catedral posee otra escultura de cuerpo entero en la capilla de la cárcel de san Vicente en la que el personaje tañe un órgano portativo. Hay otra muestra de este instrumento en una talla conservada en la sacristía en la que se muestra el tipo iconográfico de la Asunción donde dos ángeles flanquean a María, uno tañe una vihuela de mano y el otro un órgano portativo de nueve tubos a la vista.

El último ángel músico de este lado del tímpano se muestra en genuflexión, un signo de pleitesía, y toca la música del cielo a través de unos crótalos, un idiófono metálico circular que se golpea por dos piezas sonoras simétricas. El sonido se despide por acción desde dentro hacia afuera. Tiene un triple agarre de sujeción al instrumentista mediante dos cuerdas unidas a ambas manos y a las placas que se pueden apreciar con claridad. En la catedral de Valencia hay muestra de este mismo instrumento en el retablo de alabastro de la capilla del Santo Cáliz.

Al otro lado del conjunto escultórico de la Virgen con el Niño, a la derecha, el ángel que viste con relevante dalmática, le corresponde el tipo organográfico de un atamborete. Se trata de un conjunto de dos instrumentos que se tañe a la vez por el mismo instrumentista, esto es una flauta de mano y un tambor que se combinan en la ejecución. El tambor es instrumento membranófono con palo libre que fricciona la membrana y que va sujeto, como todavía se aprecia en la escultura valenciana, con un cordel colgado al cuello. El palo que sujetaba el ángel con su mano derecha no se conserva, pero por lo que puede observarse estaría adherido golpeando la membrana. El aerófono es libre de embocadura y la flauta no ha llegado a la actualidad por lo que se desconoce de cuantos agujeros constaba el aerófono. El gesto del

[309] MARTÍNEZ, Jota. *Instrumentos medievales de la tradición española (s. V al s. XV)*. España: Círculo Rojo, 2019, p. 158.

ángel revela el momento justo en el que está insuflando el aire por la embocadura sujetando con su mano izquierda el instrumento, lo cual nos asegura que se quiso representar el momento justo en el que suena la flauta y se golpea el tambor, tal y como se aprecia por los restos de adhesión del instrumento a la membrana. Por la significación que quiere darse al personaje vistiéndolo de manera diferente al resto del conjunto se podría pensar que la elección del instrumento denota que este era apreciado en la sociedad medieval valenciana o bien era el que encabezaba la comitiva musical tras María. El tipo organográfico del atamborete[310] es muy común en la sociedad medieval, está presente tanto en los actos sagrados, procesionales o litúrgicos, como muy empleado en la música popular acompañando principalmente celebraciones o también a las danzas. Se pueden apreciar otras muestras pétreas de este instrumento, por ejemplo, en el coro de la catedral de Tarragona, siglo XIV; en un ángel de la fachada del Hospital de los Inocentes de Xàtiva, en el arco conopial, datado en el siglo XV; o en un ángel de la Iglesia de san Esteban de Salamanca, del siglo XVI. Es, por tanto, un instrumento que perpetúa la continuidad del tipo en la visualidad de la música hasta la actualidad debido a su uso extendido epocalmente; hoy en día es un instrumento muy apreciado en el ámbito del folclore.

El ángel correlativo tiene los brazos amputados por lo que no se puede concretar el instrumento que tañía, como se ha apuntado, podría tratarse de un salterio, panderete, sonajero de marco, lira, triángulo. Debió de sobresalir pues fue fácil arrancarlo del cuerpo del ángel en el cual se pueden apreciar las marcar donde anclaban los brazos o el instrumento.

El ángel que se reverencia a este lado del tímpano muestra el tipo organográfico de una chirimía, justo en el momento de ser insuflada. En una de las ménsulas de la capilla del Santo Cáliz de la misma catedral se puede ver una muestra de este tipo, este ha sido reconstruido por Jota Martínez. La chirimía es un aerófono de lengüeta doble construido en madera con un disco en la parte superior próximo a la embocadura, cerca de la base del tudel, que se aprecia muy bien en el ángel de la portada de los apóstoles de la Catedral. Sobre la utilidad de esta pieza en las chirimías Martínez explica lo siguiente:

> […] tiene una doble función. Por un lado, nos sirve para poner y quitar el tudel en el instrumento, sin tocar la caña, evitando el riesgo de dañarla. Por otro lado, como la potencia

[310] «Al tocador de flauta y tambor se le llama hoy en día tamborilero. El instrumento lo encontramos con nombres diversos: Cataluña y Mallorca, flabiol; País Vasco, txirula o txistu; Salamanca, gaita charra; Extremadura, gaita extremeña; Andalucía, pito rociero; Asturias, xifla; León y Zamora, flauta maragata y chifla; Aragón, chiflo; Ibiza, flauta ibicenca, etc.». MARTÍNEZ, Jota, 2022, p. 223.

de soplo requerida es bastante notable, el músico apoya en ella los labios y así puede realizar mayor presión e incluso llevar a cabo una técnica de insuflación continua.[311]

La chirimía en algunas ocasiones dibujaba el perfil melódico junto a las percusiones para acompañar las danzas y festejos sagrados o civiles.

En la parte superior dos ángeles suspendidos en dos nubes respectivamente hacen su aparición flanqueando a la Virgen con Niño. El de su lado derecho es un ángel que muestra el tipo organográfico de vihuela de arco que apoya en su hombro. Este instrumento es un cordófono de mango. Las cuatro cuerdas simples de las que consta se friccionan con arco. Su tapa armónica es una caja de madera plana con dos oídos en forma de ce. Las escotaduras que dejan pasar el arco están suavizadas y poco pronunciadas. El mástil, el clavijero y el arco con la mano del intérprete no se han conservado.

El ángel contrario, sobre el niño Jesús, tañe un instrumento peculiar, su tipo organográfico versa entre una cítola[312] y una cetra [Fig. 23].[313]

---

311 MARTÍNEZ, Jota, 2019, p. 120.

312 Alice C. Margerum la identifica como una cítola: *«Contrarily, at Valencia, the unusual almost Giotto-like swooping position of angel offers a full-profile view of the citole, displaying both a back and front that are virtually flat with only a slight curvature at the widest point»* «Por el contrario, en Valencia, la inusual posición del ángel, casi al estilo de Giotto, ofrece una vista de perfil completo de la cítola, mostrando una parte posterior y una frontal prácticamente planas, con solo una ligera curvatura en el punto más ancho». Trad. de la autora. MARGERUM, Alice C. *Situating the citole, c.1200-1400*. Tesis doctoral. Vol. I. London Metropolitan University, 2010, p. 250. Esta misma autora hace un repaso de las fuentes literarias que refieren la cítola durante la época de auge de esta, aportando una relación de todos aquellos manuscritos que contienen terminología relacionada con este instrumento: MARGERUM, Alice C. «'Alioquin Deficeret Hic Instrumentum Illud Multum Vulgare'. A Brief Overview of Citoles in Art and Literature c. 1200-1400», en ROBINSON, James; SPEAKMAN, Naomi y BUEHLER-MCWILLIAMS, Kathryn (eds.). *The British Museum Citole: New Perspectives*. UK: The British Museum, 2015, pp. 15-38. *«A carved citole in Valencia shows curious wide, flat frets with small voids between them»* «Una cítola tallada en Valencia muestra unas curiosas trastes anchos y planos con pequeños huecos entre ellos». Trad. de la auora. BUEHLER-MCWILLIAMS, Kathryn, «The British Museum Citole: An Organological Study», en ROBINSON, James; SPEAKMAN, Naomi y BUEHLER-MCWILLIAMS, Kathryn (eds.). *The British Museum Citole: New Perspectives*.UK: The British Museum, 2015, pp. 125-141, p. 136.

313 A finales del siglo XV el teórico musical flamenco Johannes Tinctoris, en su tratado *Libri quinque De inventione et usu musice*, nombra un instrumento llamado *cetula* (cetra), un instrumento de origen italiano para acompañar canciones ligeras y música de baile. El teórico dice de ella que tiene cuatro cuerdas de latón afinadas por tono, tono, una cuarta y vuelve otra vez tono; se tañe con pluma. En cuanto a su caja no la describe –dice que la *cetula* es gruesa–, con ciertas elevaciones de madera en el mástil distribuidas proporcionalmente conformando los trastes. *«Cetula tantum uti quosdam rusticos ad eam nonnullas leves cantilenas concinentes choreas quoque ducentes in Italia comperi» «The cetula is only used in Italy by rustics to accompany light songs and to lead dance music»* «La cetula sólo se utiliza en Italia por los campesinos para acompañar canciones ligeras y dirigir la música de baile». Trad. de la autora. BAINES, Anthony. «Fifteenth-Century Instruments in Tinctoris's De Inventione et Usu Musicae», *The Galpin Society Journal*, vol. 3, 1950, pp. 19-26, p. 25. *«Ab ipsa etiam lyra instrumentum aliud processit: ab Italis qui hoc compererunt cetula nominatum. Super quam quatuor enee vel calibee chorde: ad tonum et tonum: diatessaron: ac rursus tonum; communiter disposite tenduntur: pennaque tanguntur. Et hec ipsa cetula plana existens: quasdem elevationes ligneas quas populariter tastas appellant: in collo proportionaliter habet ordinatas. Contra quas chorde digitis compresse: sonum: vel sublimiorem vel humiliorem efficiunt […] Yet another derivative of the lyra is the instrument called 'cetula' by the Italians, who invented it. It has four brass or steel strings usually tuned: a tone, a tone, a fourth, and back again a tone, and it is played with a quill. Since the cetula is fat, it is fitted with certain: wooden elevations on the neck, arranged proportionately, and known as frets. The strings are pressed against these by the fingers to make a higher or a lower note»* «Otro derivado de la lira es el instrumento llamado *cetula* por los



Figura 23. Tipo organográfico de cítola/cetra. Puerta de los apóstoles de la catedral de Valencia. Fotografía de la autora.

Podría tratarse de una variedad del tipo organográfico de la cítola respondiendo a una hibridación.[314] En términos generales, no existe unanimidad entre los estudiosos para determinar si la cetra y la cítola fueron dos instrumentos diferentes pero coetáneos, o si la cetra era una variación de la cítara. Sin duda, se trata de un campo muy sensible de precisar.[315] En cualquier caso, el análisis del tipo organográfico del tímpano confirma que el instrumento valenciano es un ejemplar exclusivo que puede estar revelando una variedad regional.[316] Su cuerpo o caja se formula como la de una cítola, instrumento de cuerda pulsada característico de la Europa de los siglos XIII y XIV,[317] pero su mástil-diapasón se muestra como el de una cetra. Se trata de un cordófono de mango corto cuyo resonador es una caja de madera espatulada que se va estrechando desde el mástil hasta el lado opuesto con cierta forma de cuña, si observamos el instrumento de perfil, muy apreciable en la portada valenciana visto de frente. El dedo gordo de la mano izquierda se coloca en un orificio con tal de agarrar el mástil

italianos, quienes lo inventaron. Tiene cuatro cuerdas de latón o acero, generalmente afinadas: un tono, un tono, una cuarta y de nuevo un tono, y se toca con una pluma. Dado que la *cetula* es gruesa, está equipada con ciertas elevaciones de madera en el mástil, dispuestas proporcionalmente, conocidas como trastes. Las cuerdas se presionan contra estas con los dedos para producir una nota más aguda o grave». Trad. de la autora. BAINES, Anthony, 1950, p. 23.

314 *«Some sculptures of Iberian citoles display frets that are depicted as wide raised blocks with gaps between them»* «Algunas esculturas de cítolas ibéricas muestran trastes que se representan como anchos bloques elevados con espacios entre ellos». Trad. de la autora. MARGERUM, Alice C., 2010, I, p. 340.

315 Algunos autores que atienden a esta dicotomía son: FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. *Historia de la música española. Desde los orígenes al Ars Nova*. Volumen I. Madrid: Alianza, 1983; REY, Juan José y NAVARRO, Antonio. *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y 'laudes españoles'*. Madrid: Alianza, 1993; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, 1987; ANDRÉS, Ramón, 2009; MARGERUM, Alice C., 2010; YOUNG, R. Crawford. «La Cetra Cornuta: The Horned Lyre of the Christian World», Tesis doctoral, Leiden University, 2018.

316 Se está trabajando en un posible proyecto que acoja la reconstrucción de todo el conjunto instrumental del tímpano valenciano en virtud de preservar y difundir el rico patrimonio musical catedralicio y valenciano.

317 SPEAKMAN, Naomi. «Introduction», en ROBINSON, James; SPEAKMAN, Naomi y BUEHLER-MCWILLIAMS, Kathryn (eds.). *The British Museum Citole: New Perspectives*. UK: The British Museum, 2015, fol. V.

del instrumento y facilitar la digitalización; en la representación valenciana se conserva el mástil hasta el agujero. Por desgracia, el ángel músico no conserva el clavijero, con probabilidad de respaldo curvado, tal vez en forma de cabeza de animal tallada. Una observación del diapasón lo asemeja al de una cetra en la que los trastes se muestran como bloques más amplios y alzados con espacios entre ellos,[318] las elevaciones no se conservan y son poco visibles, se aprecian cinco en total hacia el registro más agudo. Un diapasón similar de estas características con elevaciones en los trastes puede verse en Santa María Real de la Hiniesta, Zamora, no obstante, la definición del cuerpo es prácticamente inapreciable, al igual que parte del mástil y clavijero, por lo que no se puede determinar si poseía orificio para el pulgar.

4.4.2 Enfoque organológico musical de los ángeles sonadores de la puerta de los apóstoles de la catedral de Valencia

Aunque se desconoce ciertamente la verdadera disposición de los personajes, así como se duda de la presencialidad de unos cuantos como los descritos por Gauna, los cuatro evangelistas, hacer una interpretación iconológica es, en cierta manera, un tanto vertiginoso. Por tanto, se intentará atender a la actualidad que nos presenta la portada y suposiciones presumibles tras el estudio iconográfico –y su consiguiente estudio organográfico– de aquello que nos ha legado la portada tras el devenir histórico.

El tipo iconográfico de ángel músico en líneas generales es equivalente de poder. Este nace para ensalzar a Dios y portar su mensaje a partir de varias confluencias, a saber, la concepción de la música de las esferas de tradición clásica que el cristianismo heredará para referirse a una organización matemática de un cosmos musical, donde confluye la armonía de orden divino, el vínculo entre astros y seres celestiales con alas. Los ángeles tendrán un carácter psicopompo, y se implicarán en un sentido salvífico. La presencia de estos en el tímpano valenciano muestra el desarrollo del tipo de ángeles músicos representado junto a la imagen conceptual de María con el Niño que se formulará a partir del siglo XIII.

El libro de los Salmos hace mención a la alabanza a Dios a través de los instrumentos musicales (Sal 149,1-3; Sal 150,3-6). Empero, en el salmo de alabanza del rey David (Sal 150,3-6) no se encuentra una correspondencia exacta con los tipos organográficos de los ángeles tañedores de la portada de la seo valenciana, aunque sí hay una correspondencia de espíritu en el mensaje de alabanza que trasmite el salmo. Este nombra una trompeta, una

[318] *«Narrower gaps between large block frets are shown at Valencia»* «En Valencia se muestran espacios más estrechos entre trastes de bloques grandes». Trad. de la autora. MARGERUM, Alice C., 2010, I, p. 340, nota 138.

flauta, un arpa, un tambor, un clavicordio, un órgano, una cítara y unos címbalos. Con probabilidad, el ángel manco interpretara la música con un instrumento de tradición medieval, un salterio, un arpa, sonajero o incluso triángulo. Aun si fuese así, y coincidiendo con alguno narrado por el salmo, la trompeta no está presente en la portada de la catedral, tampoco los címbalos pues son crótalos. El tambor y la flauta que en el salmo parecen ser interpretados de manera individual, en la portada valenciana son considerados un instrumento conocido como atambor que tañe un mismo instrumentista a la vez. El órgano sí está presente; pero nada menciona el salmo de la guiterna o guitarra medieval, de la cítara-cetra, de la viola de arco o de la chirimía presentes en las manos angelicales de estos personajes. Algunos de los instrumentos tañidos durante el Románico en manos de los ancianos del Apocalipsis representados en portadas ahora son transferidos, según la creación de nuevos tipos iconográficos, a las manos de los ángeles que glorifican a Dios e interpretan su música acompañando a la Virgen. En este sentido, es habitual encontrar a María en el siglo XIV rodeada de ángeles músicos, aunque el Libro Sagrado canónico nunca la relaciona con música. En los Evangelios apócrifos los ángeles acompañan los relatos siendo, en ocasiones, cantores. La exégesis de los Padres de la Iglesia enaltecerá a María en relación con los episodios alrededor del tema de la redención humana: Anunciación, Natividad de Cristo, Tránsito y Asunción de la Virgen siendo exaltada por los habitantes del Paraíso. A partir del siglo XII en Occidente se profesa la devoción a la Madre de Dios como reina del cielo y maestra de las vírgenes que entonan el cantico nuevo, y le infieren la portentosa personalidad por la que se alcanza la salvación de la humanidad. Será a partir del siglo XIV cuando se formule la música angélica en las representaciones visuales de María debido, en parte, al cambio espiritual propiciado por las ordenes mendicantes,[319] así como al renovado culto mariano fundamentado en la literatura hagiográfica y piadosa dando como resultado la latente inserción de la música como transmisora y conductora de la enseñanza divina durante el Medioevo. [320]

La calidad y precisión que reflejan las tallas de los variados tipos organográficos valencianos son una muestra de la importancia que precisaba la música. Compañera en los actos religiosos y oficios litúrgicos, ejemplar instrumento de advocación dignificaba y transmitía armoniosamente el mensaje de Dios. Sin duda, el cabildo quiso dar un énfasis especial a la música, gran protagonista en la que fuere la puerta principal de entrada a la

[319] «A mitad del siglo XI un teólogo monástico, San Anselmo de Canterbury, en su obra *Cur Deus homo?* se preguntaba por qué Dios se hizo hombre, dando un giro a la evolución religiosa, respondiéndose que esto humanización era necesaria para la salvación humana». VAUCHEZ, André. *La espiritualidad del occidente medieval*. Madrid: Cátedra, 1985, p. 73.
[320] PERPIÑÁ GARCÍA, Candela, 2018, p. 343.

Catedral que ofrecía un mensaje muy predeterminado encomendándole un esmerado programa iconográfico que exaltaba los postulados dogmáticos cristianos. La propuesta tímbrica del conjunto que preside el tímpano sería bastante rica, un total de ocho instrumentos en piedra, una precisión que denota el interés en mostrarlos, tal vez por ser una tierra prolífera artesanalmente en ellos y en la praxis musical, un relato que presagia la consolidación de la tradición musical que perdura en la actualidad, pues Valencia es distinguida como tierra de músicos. La época de construcción de la puerta de los apóstoles se corresponde con un periodo en el que la polifonía progresaba paulatinamente en la institución eclesiástica valenciana, pues es el núcleo principal donde esta se desarrolla a raíz del rito cristiano;[321] habría que tener en cuenta la presencia de Martín el Humano en el palacio real de Valencia desde 1401 a 1404 y su capilla musical, más la capilla de la reina María de Luna para la viveza de la práctica y actualización de los repertorios polifónicos de la Catedral.[322] A partir del siglo XIV las capillas nobiliarias privadas o gremios jugarán un papel importante en el impulso del desarrollo práctico-musical. La polifonía sagrada requiere un conocimiento versado en materia propiamente musical, no obstante, el rico repertorio instrumental se sustentará, en gran parte, en la tradición oral, tan importante en la música medieval, muy presente en el acto público, tanto sagrado como cívico. En relación con esto, los ministriles serán un colectivo profesional imprescindible para la sociedad del medioevo de los que se tiene constancia a través de numerosas fuentes literarias e iconográficas. Se tiene noticia de ellos en festejos o celebraciones tanto civiles como sagradas atestiguando salvados límites entre sendas manifestaciones sociales.[323] En la historia de la catedral de Valencia la música siempre estuvo muy presente proclamando la espiritualidad religiosa del pueblo valenciano.[324]

Como se ha indicado, la visualidad de la música en el arte manifiesta una gran variedad de tipos organográficos medievales en el caso aquí estudiado. En general, la continuidad y variación de los tipos organográficos según sus usos representa el avance en cuestiones físico-

[321] Una aproximación a la práctica polifónica en la institución valenciana entre 1392 y 1437, reglamentaciones, oficios, músicos, etcétera, en: VILLANUEVA SERRANO, Francesc. «L'ordinació medieval de la catedral de València *non cantetur cantus de orgue vel de contrapunt*: una revisió d'un mite historiogràfic», *Revista Catalana de Musicologia*, núm. XIV, pp. 55-81, 2021. DOI: 10.2436/20.1003.01.111

[322] VILLANUEVA SERRANO, Francesc, 2021, p. 66.

[323] Por ejemplo, en la llegada de las reliquias de san Mauro a la Catedral se describe esta conjunción en el interior de la Iglesia: «La música resonaba por toda la arquitectura sagrada: 'los cantores, órganos, menestriles trompetas y tabales todos juntos hacían música. Había en diferentes puestos y lugares de ella gran número y diversidad de campanillas, menestriles, trompetas, dulzainas, y otros instrumentos que causaban sueve ruido y admiración'». SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel, 2023c, P. 122.

[324] La catedral de Valencia conserva una gran variedad de conjuntos instrumentales representados en diversas fuentes artísticas de diferentes épocas, testimonios patrimoniales de gran valor, más de catorce, como los ángeles músicos renacentistas pintados en la cúpula del altar mayor por Paolo de san Leocadio y Francesco Pagano, pintores traídos desde Italia por Alejandro VI, foráneo de Xàtiva, futuro papa de Roma.

acústicas, por consiguiente, el desarrollo de los gremios artesanos dedicados a los instrumentos, como eran los carpinteros; así como la repercusión que suponía la movilidad artística para importar nuevos tipos organográficos a otros territorios, así como nuevos repertorios y tendencias musicales que implicaban la técnica e interpretación musical. De tal manera, el instrumentista era cada vez más profesional y especialista debido a la conjunción de estos factores y un actor fundamental en la expresión social de la ciudad medieval.[325] Es relevante la denominación que los ángeles del tímpano de la puerta de los apóstoles tienen, según fuentes primarias, hacia mitad del siglo XV como *«angels sonadors»* («ángeles sonadores»),[326] esto quiere decir, reconocidos como ministriles, intérpretes. El sello Trastámara se va a dejar ver con la particular denominación que les otorga a los músicos ministriles al pasar a llamarse, según su especialización, como «sonadores»:

> Junto a los chantres de capilla y los organistas, hubo al servicio de Fernando I de Aragón (1412-1416) y de su hijo Alfonso el Magnánimo (1416-1458) intérpretes de todo tipo de instrumentos a quienes de forma general se les siguió llamando ministriles. No obstante, desde la segunda década del siglo XV empezó a aparecer junto al nombre de alguno de ellos el de su especialidad, en cuyo caso en lugar de ministril de le llamaba 'sonador'.[327]

El programa visual quedaba así configurado con la gloria de Dios sonada a través de la música de los ángeles que acompañaban desde lo alto a María sita más abajo en el parteluz, con instrumentos convencionales en la tradición cultural medieval valenciana. La alteración de la disposición de la Virgen en 1599 debió impactar bastante al fiel pues María, tan cercana en la *estamsicha*, era una imagen de devoción para el pueblo valenciano, tal y como se ha indicado líneas arriba. Con su reubicación se modificó, por un lado, el esquema compositivo de la obra, y, por otra parte, la carga significante que profesaba la figura de María en el mainel de la entrada al templo cristiano quedaba en parte menguada al ubicarla en el tímpano. En función retórica, María recibía al fiel en su llegada al templo como «puerta del cielo» –*Porta coeli*–. A través de

---

325 «Los maestros constructores de instrumentos de música que se documentan en la Corona de Aragón a lo largo del siglo XIV y primera mitad del siglo XV fabricaban, sobre todo, instrumentos de cuerda y en algún caso de tecla, especialmente órganos positivos. Pero apenas si se anotan constructores de instrumentos de viento, salvo en el caso de las flautas que las construían lutieres». GÓMEZ MUNTANÉ, Mari Carmen. «Música y corte a fines del Medioevo: el episodio del Sur», en GÓMEZ MUNTANÉ, Mari Carmen (ed.). *Historia de la música en España e Hispano América. De los orígenes hasta c. 1470*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 237-318, p. 265.

326 *«[…] àngels sonadors que estan damunt lo dit portal dels apostols […]»*. (1431, Valencia, ACV, *Llibre d'obres* 1479, fol. 31r). SANCHIS SIVERA, José, 1909.

327 GÓMEZ MUNTANÉ, Mari Carmen. *La música medieval en España*. Kassel: Edition Reichenberger, 2001, p. 281.

María se traspasaba simbólicamente desde lo terrestre hasta lo celeste o divino, en cuya intermediación daba acceso a su hijo Emmanuel.[328]

María se presenta en el programa visual como Madre de Dios, es el mismo templo, la Iglesia a la que preside (*Mater ecclesiae*), y proclama el mensaje de la Encarnación del Hijo. María, siempre virgen, que dejó entrar en puertas cerradas y permitió salir al Redentor. La imagen conceptual de María portaba en su mano derecha la flor que afirma su pureza inmaculada; hoy este miembro se muestra amputado.

En la significación del programa visual la música toma un papel relevante. María es la maestra, directora del conjunto instrumental conformado por los ángeles ministriles, independientemente de su emplazamiento en la portada. La exégesis patrística confirma esta idea. Teotecnos en el siglo VII afirma: «Para que con confianza se alegre junto a Él con los coros de los ángeles, con multitud de profetas, con los apóstoles, dirigiendo el canto ella misma, que es maestra, profetisa y alegría de las vírgenes» (Theotecnos, *Encomium Assumptionis sanctae Deiparae*).[329] La portada distribuye un programa visual compuesto en las arquivoltas por: profetas, vírgenes y ángeles; en las jambas residen los doce apóstoles junto con, a un lado, san Sixto II y san Lorenzo y, a lado contrario, san Valero y san Vicente Mártir –sobre el tímpano en la galería de imágenes parece representarse a los reyes de Israel–, todos al compás de la Virgen. San Ambrosio de Milán (s. IV) reconoce a María como directora del coro y afirma lo siguiente: «Entonces María, cogiendo ella también 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, 211).[330]

---

328 *«She opened anew the gate of paradise that had once been shut by Eve. Mary was often thought of as the woman who redeemed the sins of Eve, and she was understood to have 'opened the gate of heaven' in two senses. In the first sense, she allowed God to descend to earth in the form of Christ, whom she carried in her womb –one is reminded of the Ave regina caelorum, which calls Mary the 'gate out of whom the light of the world came forth' ('porta ex qua mundo lux est orta'). In the second sense, she became keeper of the gate through which mortals could ascend to paradise when she was crowned Queen of Heaven –here one thinks of the Alma redemptoris mater, which calls Mary the 'gate of heaven' ('porta caeli')»* «Ella abrió de nuevo la puerta del paraíso que Eva había cerrado. A menudo se pensaba que María era la mujer que redimió los pecados de Eva, y se entendía que había 'abierto la puerta del cielo' en dos sentidos. En el primer sentido, permitió que Dios descendiera a la tierra en la forma de Cristo, a quien llevaba en su vientre; esto nos recuerda el Ave Regina Caelorum, que llama a María la 'puerta de la que salió la luz del mundo' (*porta ex qua mundo lux est orta*). En el segundo sentido, se convirtió en guardiana de la puerta por la que los mortales podían ascender al paraíso cuando fue coronada Reina del Cielo; esto nos recuerda el *Alma Redemptoris Mater*, que llama a María la 'puerta del cielo' (*porta caeli*)». Trad. de la autora. ROTHENBERG, David. *The Flowers of Paradise. Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music*. Oxford: Oxford University Press, 2011, p. 36.

329 ÁLVAREZ CAMPOS, Sergio. *Corpus Marianum Patristicum*. Volumen 4-2. Traducción al español de José María Salvador González. Burgos: Ediciones Aldecoa, 1970, pp. 377-378.

330 ÁLVAREZ CAMPOS, Sergio. *Corpus Marianum Patristicum*. Volumen 3. Traducción al español de José María Salvador González. Burgos: Ediciones Aldecoa, 1970-1981, p. 143.

4.5. Apuntes sobre Virtudes y Vicios en la puerta de los apóstoles[331]

El programa visual de la puerta de los apóstoles debe entenderse como una unidad en la que cada representación contribuye al significado conjunto de la obra. Según se remarcó en líneas anteriores, no se puede afirmar con total seguridad que el discurso visual actual del tímpano fuera el que los maestros canteros a estancias del cabildo conformaran entonces, aunque, al parecer, todo apunte a que concuerde, al menos, en su gran mayoría. La propuesta visual de la portada, de la que no se debe olvidar la vistosidad que aclamarían los colores que la conformaron, a la vez que impactante, respondía a un programa teológico.

Inteligentemente, el espacio en los basamentos de pilastras cuadradas, donde arriba descansaban las figuras de los apóstoles, fue reservado, principalmente, para la representación en bajorrelieves de alegorías moralizadas enmarcadas en formas geométricas, a saber, formas polilobuladas y rombolidales, que didácticamente instruían uno de los mensajes cristianos de más calado que ocupaba el pensamiento teológico medieval [Fig. 24].

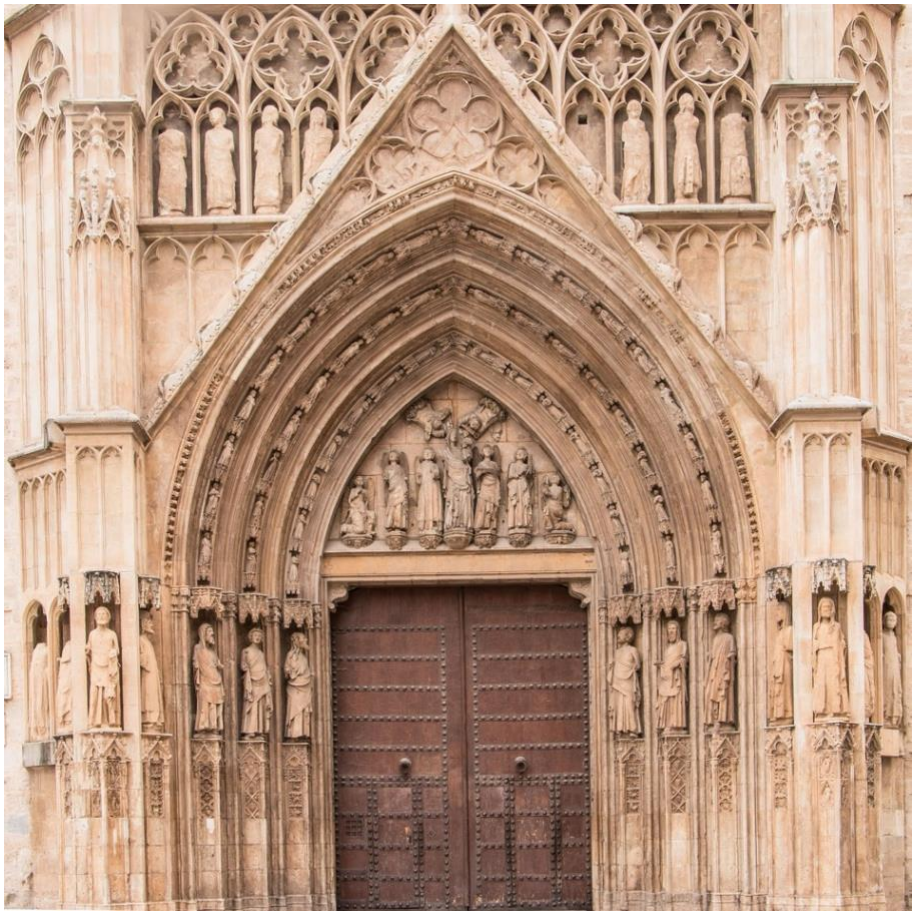


Figura 24. Puerta de los apóstoles de la catedral de Valencia. Fotografía de la autora.

[331] Quiero expresar mi agradecimiento a la Dra. María Montesinos Castañeda por sus orientaciones y consejos.

Era la zona más visible para el espectador, pues se encontraba a línea de sus ojos, y, por tanto, la más receptiva. En consonancia con sus precedentes franceses, el programa visual valenciano trataba un tema en boga en el mundo cristiano del Medioevo, la confrontación entre Virtudes y Vicios, en pro de las primeras, las Virtudes triunfantes, como ejercicio de salvación a través de la fe, pues eran las Virtudes labradas e instruidas en las bases del templo sostenes en la vida terrenal, como metáforas del sustento de los apóstoles. El binomio Virtud-Vicio conformaba un discurso moral basado en la confluencia antagónica pues la aplicación de la cualidad virtuosa implicaba rehuir de su fuerza contraria, el Vicio. *Psychomachia* (s. V) de Prudencio se convirtió en el libro por antonomasia que ejemplificaba alegóricamente la lucha que habitaba en el alma entre sendas fuerzas. A partir de este volumen surge el tipo iconográfico del triunfo de las Virtudes sobre los Vicios.[332] La obra influiría en la visualidad artística medieval y repercutiría previendo con una gran tradición literaria sobre el tema. Prudencio recomendaba que la manera de afrontar esta lucha era enfrentarse a estas. Es así como el cristiano allegado a la puerta de los apóstoles se confronta de cerca, cara a cara, con dicha dicotomía. La representación de Virtudes y Vicios a la entrada de los templos, además, como algunos investigadores han señalado,[333] pudo servir como recurso mnemotécnico para instruir los sermones a puertas de la iglesia, como pizarras morales con figuras retóricas codificadas.

La serie de Vicios y Virtudes más antigua esculpida en el arte monumental es la de Notre Dame de París.[334] Estas series formuladas comúnmente durante el Románico en las arquivoltas y capiteles de los templos cristianos pasan a las fachadas góticas de las catedrales o iglesias. Así se muestran en Chartres, Amiens, París, Reims, etcétera.

Los ejemplos de Virtudes y Vicios de la puerta de los apóstoles de la catedral de Valencia distan de las formulaciones iniciales en las que las Virtudes pisoteaban a los Vicios vestidas de guerreras y con escudos reproduciendo el combate en un mismo programa visual. A partir del siglo XII, y extendiéndose durante el siglo XIII,[335] se codificará el tipo en el área

[332] Para el estudio de las Virtudes Cardinales y la formulación de sus tipos iconográficos véase la tesis citada: MONTESINOS CASTAÑEDA, María. «La visualidad de las Virtudes cardinales». Tesis doctoral. Dirigida por Rafael García Mahíques. Valencia, Universitat de València, 2019.

[333] Algunos estudios señalan estas cuestiones relacionadas con la mnemotécnica: RIVERS, Kimberly A. *Preaching the Memory of Virtue and Vice. Memory, Images, and Preaching in the Late Middle Ages*. Turnhout: Brepols, 2010; SOLIVAN ROBLES, Jennifer. «La memorización monástica y las imágenes de la *Psychomachia*: el uso de la figuración miniada y monumental de las virtudes y los vicios como mnemotecnias». Tesis doctoral. Dirigida por Lucía Lahoz. Universidad de Salamanca, 2017.

[334] MÂLE, Émile. *El arte religioso del siglo XIII en Francia: El gótico*. Madrid: Encuentro, 2001, p. 143.

[335] SOLIVAN ROBLES, Jennifer. «La memorización monástica y las imágenes de la *Psychomachia*: el uso de la figuración miniada y monumental de las virtudes y los vicios como mnemotecnias». Tesis doctoral. Dirigida por Lucía Lahoz. Universidad de Salamanca, 2017, p. 48.

francesa[336] y se representa a las Virtudes en marcos separadas de los Vicios, como imágenes conceptuales con gestualidades contrarias a las que las significan como combatientes. Ahora resolverán serenas y triunfantes, sedentes, en las que sus atavíos se despojen de lo bélico (excepto, en ocasiones, la Fortaleza) y se muestren con el decoro que profesaban las *pietas* romanas, esto es, como mujeres con túnica hasta los pies y la cabeza velada, pero con atributos representados dentro de los escudos que las distingan, único signo que le sobrevivirá de su cualidad guerrera. Así aparecen en el pórtico sur de la catedral de Notre Dame de Chartres. Es la gestualidad la cualidad que hace discernir entre una Virtud y un Vicio, cual expresión confronta la dualidad indiscernible: la quietud de la Virtud la distingue pues es mansa en talante, y contrariada por los Vicios con actitudes expresivas que denoten acción, por ejemplo, la representación de la vida cotidiana, entre ella podrían ser los oficios.[337] Así aparece formulada la Avaricia en la catedral de Amiens bajo su correspondiente Virtud, la Caridad, sendas alegorías reposando bajo la figura representada en las jambas.

Al ser deudora de una concepción francesa, cabe la posibilidad de que el programa visual en la puerta de los apóstoles en cuanto a la representación de algunos de los Vicios se formulase bajo la misma premisa que sus maestras francesas, y que los escudos que se enmarcan bajo los oficios representados en las pilastras bajo las jambas, hoy prácticamente desdibujados, sean muestras sincréticas de los escudos guerreros que sobrevivieron en la formulación de las Virtudes como imágenes conceptuales en el interior de los cuales se mostraban los atributos de estas en significación del triunfo de estas ante sus contrarios [Fig. 25]. En cualquier caso, los Vicios deben hallarse en las acciones antagónicas, enérgicas y vívidas, mostradas en diversos personajes o elementos de la portada valenciana.

Hay ocho Virtudes enmarcadas en la Portada de los apóstoles dentro una forma romboidal, al igual que se enmarcan bajo esta geometría las Virtudes Teologales y Cardinales del lado sur del campanario de la catedral de Santa María del Fiore, Florencia, datadas en el siglo XIV.

Las Virtudes valencianas se muestran de pie con sus atributos, ataviadas según el *decorum* de los modelos franceses que las significan triunfantes.

---

336 «El pórtico septentrional de Chartres nos muestra la vieja tradición artística en vías de transformación. Las virtudes triunfan aún de los vicios, pero parecen hacerlo sin combatir; los tiene bajo sus pies y ni se dignan mirarlos; a decir verdad, la batalla ha terminado, y las Virtudes se han despojado de su indumentaria de guerra: sólo tienen ya en sus manos atributos pacíficos». MÂLE, Emile. *El arte religioso del siglo XIII en Francia: El gótico*. Madrid: Encuentro, 2001, p. 136.

337 «La virtud está representada, pues, en esencia, y el vicio en sus efectos. Por un lado, todo en reposo; por otro, todo es lucha y movimiento». MÂLE, Émile. *El arte religioso del siglo XII al XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica, 1952, p. 59.



Figura 25. Oficios. Puerta de los apóstoles de la catedral de Valencia. Fotografía de la autora.

Se pueden encontrar un total de ocho, cuatro a cada lado del vano principal. Dos superpuestas en una de las dos caras visibles de un pilar, y en la otra cara del pilar otras dos supuestas de igual manera; así respectivamente para el otro conjunto de cuatro Virtudes del lado izquierdo de la portada.

Desde el lado derecho, el ciclo comienza con la Caridad, es decir el amor [Fig. 26]. Es la situada en el registro inferior de las dos de esta cara aludiendo metafóricamente a la importancia de esta como fundamento de vida. La Virtud de la Caridad es formulada con la personificación alegórica de una mujer sosteniendo con su mano izquierda el cordero limbado, el *Agnus Dei*, que es Cristo en significación de que la Caridad es la salvación proclamada a través de la redención y resurrección de Jesús. Su atributo, por tanto, es el cordero. Así mismo, a través de su gesto ofrece con la mano derecha un trozo de la tela de su manto a aquel necesitado, que recuerda el episodio de san Martín de Tours. La Virtud de la Caridad podría estar repetida en el lado contrario de la portada completando el conjunto de los cuatro paneles romboidales de la izquierda. Con su reiteración, la Caridad queda así proclamada como la raíz de todas las Virtudes siguiendo las ideas formuladas en uno de las obras más importantes de la Edad Media en cuanto a la representación de *Psychomachia*, *Somme*

le Roi (1279), del dominico fray Laurent d'Orléans, fundamentado, en parte, en el pensamiento de Hugo de San Víctor.[338] Bajo este mismo pensamiento San Pablo afirma, «Ya podría yo repartir todos mis bienes, e incluso entregar mi cuerpo a las llamas; si no tengo caridad, nada me aprovecha» (1 Co 13,3); «Ahora subsisten la fe, la esperanza y la caridad, estas tres realidades. Pero la mayor de todas ellas es la caridad». (1 Co 13,13). Esta alegoría es la mejor conservada de todo el conjunto.

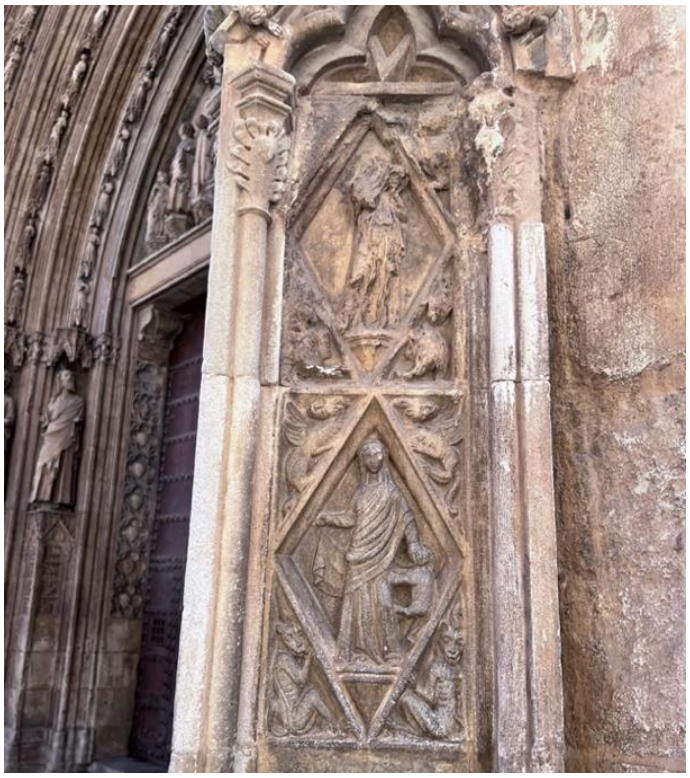


Figura 26. Virtudes. Puerta de los apóstoles de la catedral de Valencia. Fotografía de la autora.

La Virtud que se muestra arriba de la Caridad es prácticamente inapreciable. Su rostro y los atributos que pudiese portar han sido borrados por el paso del tiempo. No obstante, podría intuirse que sus manos se alzaran hasta la altura del pecho como sustentando algo, por lo que se podría pensar en una alegoría de la Esperanza, lo cual no sería de extrañar pues forma parte, junto a la Caridad, de las tres Virtudes Teologales. La Esperanza ha sido representada de diversas maneras, una de ellas es, al igual que el modelo impreso en una de

[338] Según los estudios de Montesinos Castañeda: «El autor [de *Somme le Roi*] nos muestra dos árboles, el del Bien y el del Mal, pero, con un sentido más profundo de la naturaleza humana, dando como raíz al primero el amor, es decir, la Caridad, y al segundo la Concupiscencia, es decir, el egoísmo. Así, todos los Vicios nacen del amor a sí mismo, como todas las Virtudes salen del olvido de sí mismo». MONTESINOS CASTAÑEDA, María, 2019, p. 49.

las arquivoltas de Notre Dame de Chartres, elevando su cara al cielo y extendiendo sus manos pudiendo sostener una corona.[339] Siguiendo esta confluencia en la representación de las Virtudes Teologales en este lado derecho de la portada de los apóstoles, se podría pensar que la Virtud que aparece prácticamente irreconocible en la cara opuesta del pilar, al lado contrario de la Esperanza pudiese ser la Fe.

Mejor suerte ha tenido la representación escenificada bajo esta, pues es claramente visible. De tal manera, pudiese tratarse de la Virtud de la Templanza por sustentar la figura alegórica un jarro de agua [Fig. 27].



Figura 27. Virtudes. Puerta de los apóstoles de la catedral de Valencia. Fotografía de la autora.

Todo el programa alegórico moralizante referido está siendo investigado en profundidad en un estudio, motivo por el cual no se extenderán más líneas sobre estas cuestiones, solo un tanto de aquellas que han sido necesarias para justificar la portada aquí estudiada, como se ha puesto de relevancia antes, como una portada con *unicum* significativo que todavía plantea muchos interrogantes para ser resueltos como, por ejemplo, además de todo lo expuesto, las dos erres mayúsculas inscritas en la piedra de las finas columnas que

[339] SOLIVAN ROBLES, Jennifer. «La psychomachia en el mundo medieval: De la proyección miniada a la figuración monumental», *Revista digital de iconografía medieval*, vol. 12, Nº. 22, 2020, pp. 105-132, p. 124.

aguardan a los apóstoles, sendas a cada lado de la portada [Fig. 28]. Futuras investigaciones pueden dar paso a datos más concluyentes.



Figura 28. «R», inscripción sobre la piedra. Puerta de los apóstoles de la catedral de Valencia. Fotografía de la autora.

PROGRAMAS VISUALES PICTÓRICO-MUSICALES REPRESENTADOS SOBRE PAPEL

5

EL EMBLEMA MUSICAL DE LA *VANITAS* EN EL TRATADO INSTRUMENTAL DE LUIS VENEGAS DE HENESTROSA[340]

5.1. El emblema musical de Venegas de Henestrosa y la Emblemática

En 1557 se imprimía en Alcalá de Henares, en los talleres de Juan de Brocar, el *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela* escrito por el clérigo Luis Venegas de Henestrosa. El volumen estaba dedicado al obispo de Jaén, Diego de Tavera Ponce de León, y hacía honor al difunto Juan Pardo de Tavera, tío de este. El volumen musical incorporaba en sus iniciales folios un emblema musical, formulación novedosa en un tratado de música hasta entonces, al menos en el ámbito peninsular.

> Esta xilografía ha pasado desapercibida en los estudios especializados sin que se haya considerado desde la disciplina de la Historia del Arte, pudiéndose tratar del primer emblema musical español con grafía de notación que conservamos, tomando como punto cronológico de referencia la inauguración del género literario de la Emblemática con Alciato.[341]

Tenían que pasar bastantes décadas hasta que el italiano Pedro Cerone, vinculado entonces con la corte española de Felipe III, publicara en Nápoles, en 1613, un tratado musical pleno de enigmas musicales o cánones emblemáticos, como se proponía denominarlos en capítulos anteriores de la presente tesis. De hecho, se imprimieron pocos tratados sobre instrumentos en España durante el siglo XVI:

[340] La investigación presentada fue publicada como parte del proceso de investigación de esta tesis en: SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel. «El emblema musical de la vanitas en el tratado instrumental de Luis Venegas de Henestrosa», Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual, Nº. 13, 2021b, pp. 7-23. DOI: https://dx.doi.org/10.7203/imago.13.21911. Dicho artículo está reseñado como referencia en la Biblioteca Nacional de España en la entrada específica del volumen de Henestrosa, como ya se apuntó en capítulos anteriores.

[341] SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel, 2021b, p. 8.

> Estos fueron nueve: Luis de Millán: *El maestro* (Valencia, 1536); Luís de Narváez: *Los seis libros de Delphín* (Valladolid, 1538); Antonio Mudarra: *Tres libros de música* (Sevilla, 1546); Diego Pisador: *Libros de música* (Salamanca, 1552); Miguel de Fuenllana: *Orphenica lyra* (Sevilla, 1554); Esteban Daza: *El Parnasso* (Valladolid, 1576); Luis Venegas de Henestrosa: *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela* (Alcalá de Henares, 1557); Antonio de Cabezón: *Obras de música* (Madrid, 1578).[342]

El *Libro de cifra nueva* vio la luz a escasos años de la salida de la edición española de *Emblematum liber* de Andrea Alciato, *Los libros de emblemas de Alciato traduzidos a rhimas españolas*, presentada por Bernardino Daza, conocido como Daza Pinziano, en 1549, en las prensas lionesas de Mathias Bonhome. La difusión del tratado de Alciato en ese momento estaba repuntando máximas de éxito a través de variadas ediciones. Su propedéutica, así como sus relevantes ilustraciones eran pretexto para las reuniones sociales alrededor de la literatura emblemática nacidas de la gran promotora del cambio de paradigma cultural, la imprenta. La Emblemática sirvió a los artistas como un álbum recurrente para la formulación de imágenes en sus obras codificándolas en la tradición cultural visual. Alciato había presentado a la Música como una protagonista más en su colección de recursos morales pero su obra no mostraba, ni siquiera en su amplia extensión en manos de otros autores, un emblema con notación musical, sino que su creación se basó en la Emblemática que trataba sobre música, que hacía uso de esta como elemento discursivo del mensaje mediante la formulación en el programa visual de un elemento icónico-musical, en su mayoría mostrando un tipo organográfico. Su construcción formal tripartita: lema, epigrama e imagen, junto a su carácter verbo-visual, se distinguía de la Emblemática musical por una composición cuatripartita, *motto*, *subscriptio*, *imago* y grafía de notación musical. Por tanto, la Emblemática musical adscribía denotativamente un carácter verbo-visual-musical. Aquello que compartían sendas taxonomías emblemáticas en relación con el arte del sonido fue la funcionalidad para la que fueron creadas, proporcionar un mensaje moral, político, teológico, ético, personal, etc. El fenómeno sociocultural que produjo la Emblemática se debía, en parte, a cómo fue construido el mensaje, como se decía, con una pensada estrategia visual y formal de impacto cognitivo en el receptor, pero, además, mediante el arma más potente para la persuasión, la retórica, fiel compañera de la humanidad desde la Antigüedad:

---

342 SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel, 2023a, p. 421.

> La clave de la lectura emblemática reside en la combinación, en el mismo programa iconográfico, del artificio retórico de varias artes en estado dialéctico puestas al servicio de un mismo propósito o significado. La era del Quinientos, en la que la idea de futuro era volver al pasado, había tomado prestada de la cultura griega aquella interdisciplinariedad natural que unía las cosas entre sí sin imponer tampoco barrera entre ciencia y arte, pues las mismas fuerzas de la naturaleza eran el eje de maestrías como la química, la medicina, la astrología, las matemáticas, entre otras. Mientras, las propias artes serían benefactoras del valor de la ciencia para su desarrollo. Inquietudes intelectuales y creativas compartían el escenario de un mundo que se estaba forjando entre el arte más persuasivo y la ciencia moderna.[343]

5.2. Breve aproximación a la *vanitas* en la visualidad artística

La *vanitas* ocupó gran parte de la producción artística reflejando una de las grandes inquietudes del ser humano en Época Moderna, sobre todo en el Barroco. El espíritu de la *vanitas* proclamaba que había que despertar, desengañarse del mundo, despropiarse de los placeres y banalidades que formaban parte de la cotidianidad y preparar el alma hacia la salvación. La vida era una representación, un teatro del que había que tomar conciencia e interpretar cada día como lo que realmente era, la senda de preparación hacia la muerte.
El eco de este pensamiento tan profundo fue asimilado por las tres grandes armas de comunicación: la imagen, la palabra y la música, las tres podían establecer a través de la retórica estrategias de representación, mensajes sutiles y velados para la trasmisión de un anuncio tan crudo y reservado.

La música comprendía una dualidad: podía ser sonada o ser silencio, esa dicotomía era análoga a otra confrontación dual, la vida y al sueño eterno. El arte del sonido, que siguiendo la tradición aristotélica debía deleitar en su justa medida, se constituyó en los programas retórico-visuales del género nacido del Eclesiastés trasladando brillantemente el mensaje conmovedor de la *vanitas*, junto a otros compañeros de representación, distintos atributos alusivos a las banalidades del mundo y a la caducidad de las horas: alhajas, monedas, flores, libros, espejos, cráneos, relojes, monedas, e incluso expresiones características como la melancolía, el reposo o el sueño. Un ilustrativo ejemplo es *El sueño del caballero* de 1650 de Antonio Pereda.

[343] SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel, 2021b, p. 8.

Los vínculos entre la música y la muerte se hallan tempranamente en representaciones de las danzas de la muerte medievales. Los difuntos en ciertos programas visuales son acompañados por esqueletos que realizan bailes macabros, tañendo instrumentos de percusión como tambores, y aerófonos, trompetas o flautas; más adelante los tipos organográficos variarán según su uso y contexto histórico: «Cuando el fenómeno florece con mayor esplendor ya en el siglo XV, los instrumentos estarán siempre presentes en la iconografía y no de manera parcial ni anecdótica».[344] Parece que el inicio de estas formulaciones deviene como resultado de las pestes que asolaron Europa durante la Edad Media y el miedo que afligió a la sociedad ante la inminencia de la muerte surgiendo un gran imaginario alrededor de esta fatídica idea que mostraba lo más certero en la vida, su fragilidad. Se conserva gran producción de programas visuales en relación con esta temática en volúmenes, sobre todo, como es de esperar en los libros de difuntos o Libros de Horas, e incluso en pinturas parietales, como las de Morella en la sala de Profundis del convento de San Francisco en la que se velaba a los muertos. En estas se pintaron escenas de la *Danza de la muerte y el árbol de la vida* con notación cuadrada, un ejemplo de programa visual pictórico-musical sobre muro.

La revolución científica renovó el saber en torno a la fisiología y anatomía del cuerpo humano durante el Renacimiento poniendo en vilo teorías medievales sobre el sistema cardiovascular como la de Galeno. La imprenta difundía el saber científico en publicaciones que incorporaban láminas ilustradas con partes anatómicas y disecciones del cuerpo humano mostrando calaveras, huesos, esqueletos humanos, etcétera:

> La imprenta, hasta entrada la modernidad, se consideró una actividad sobresaliente: «[...] ojear páginas impresas era una rutina familiar en los círculos eruditos del siglo XVII [...] Kepler, que se pasaba horas en los talleres de imprenta, supervisando de cerca la impresión de sus obras científicas, estaba informando sobre la tecnología de impresión [...].[345]

Estos libros de investigación basados en la observación y experimentación que caracterizó a la época servían a la *vanitas* para su manifestación, eran lugares comunes de expresión tanto para la ciencia como para el arte.[346] El binomio entre estos dos campos con

[344] INFANTES, Víctor. *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII- XVII)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.
[345] EISENSTEIN, Elizabeth L., 2010, p. 17.
[346] Por ejemplo, los estudios de López Terrada y Jerez Moliner analizan el Atlas de Crisóstomo Martínez como una muestra de la *vanitas*, este comprendido por una gran demostración de la anatomía ósea: «Este tipo de

trasfondo moral conquistaba los diferentes opúsculos de la época, por ejemplo, en la obra de Andrea Vesalio, médico de Carlos V y, más tarde de Felipe II, *De humanis corporis fabrica*, publicado en 1543, un esqueleto con gesto melancólico dedica una reflexión a un cráneo reposado sobre un pedestal, es decir, no sólo se enseñaba un lección de anatomía sino que se formulaba el mensaje de la fugacidad de la vida, doblegando la enseñanza en mismo programa visual. La misma lámina [Fig. 29] será presentada por Juan Valverde, médico que viajó a Italia en 1552 para aprender de Vesalio.[347] En su *Anatomía del cuerpo humano*, publicada en 1556, (1560, España, BNE, R/39529, p. 28) muestra dicha dicotomía entre la naturaleza y el artificio que se identifica característica con la cultura visual del barroco.

Los libros de emblemas trasmitirán también el mensaje de la *vanitas*, por ejemplo, Juan de Horozco en el emblema XXXXIV de sus *Emblemas morales* de 1591, en el libro segundo formula en una de las ilustraciones a Damocles anonadado por el sonido de un cordófono, un laúd, y el de un pandero hasta que una espada se postra sobre su cabeza en significación de la fugacidad de su vida y la banalidad de los placeres terrenales representados por la música. No es usual encontrar a la calavera junto a la música en la Emblemática española, esta se suele representar sin la ella. De tal manera, Juan de Borja[348] con el mote *«Hominem te ese gogita»* «recuerda al hombre que su presente, su ahora, es ser una calavera como la que conforma la *pictura* de la empresa y que, en definitiva, es polvo y ceniza».[349]

estampas anatómicas inspiraron expresamente a las pinturas de vanitas. Según Lambotte los tratados de anatomía fueron las primeras obras en incluir grabados sobre los temas de la muerte inevitable y de la fragilidad humana y sus dibujos se inspiraron ampliamente en la imagen medieval de la Danza Macabra. Estas láminas son, pues, una buena muestra de la mentalidad barroca, escindida entre el nacimiento de una idea moderna y racional de la ciencia y un mundo donde lo patético es un elemento cotidiano». LÓPEZ TERRADA, María José y JEREZ MOLINER, Felipe. «Atlas anatómico de Crisóstomo Martínez como ejemplo de vanitas», *Separata, Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LVI, 1994, pp. 5-34, p. 7.

[347] En el proemio de su obra Valverde justifica el empleo de las láminas de Vesalio: «Aunque a algunos amigos míos parecía, que yo deviesse hazer nuevas figuras, sin servirme de las de Vesalio, no lo he querido hazer por, evitar la confusión que dello se pudiera seguir, no se conociendo tan fácilmente enlo que convengo o desconvengo conel, y porque sus figuras están también hechas que me pareciera invidia o maliñidad no querer aprovecharme dellas [...]». VALVERDE DE HAMUSCO, Juan. *Anatomía del cuerpo humano*. Roma: Antonio Salamanca et Antonio Lafrerj (In Venegia: appresso Nicolò Beuilacqua Trentino), 1560, proemio, iii.

[348] Para profundizar sobre este autor véase la edición crítica: GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Empresas Morales de Juan de Borja: imagen y palabra para una iconología*. Valencia: Ajuntament de València, 1998. Citado en capítulos anteriores.

[349] VIVES-FERRÁNDIZ, Luis, 2011, p. 89.

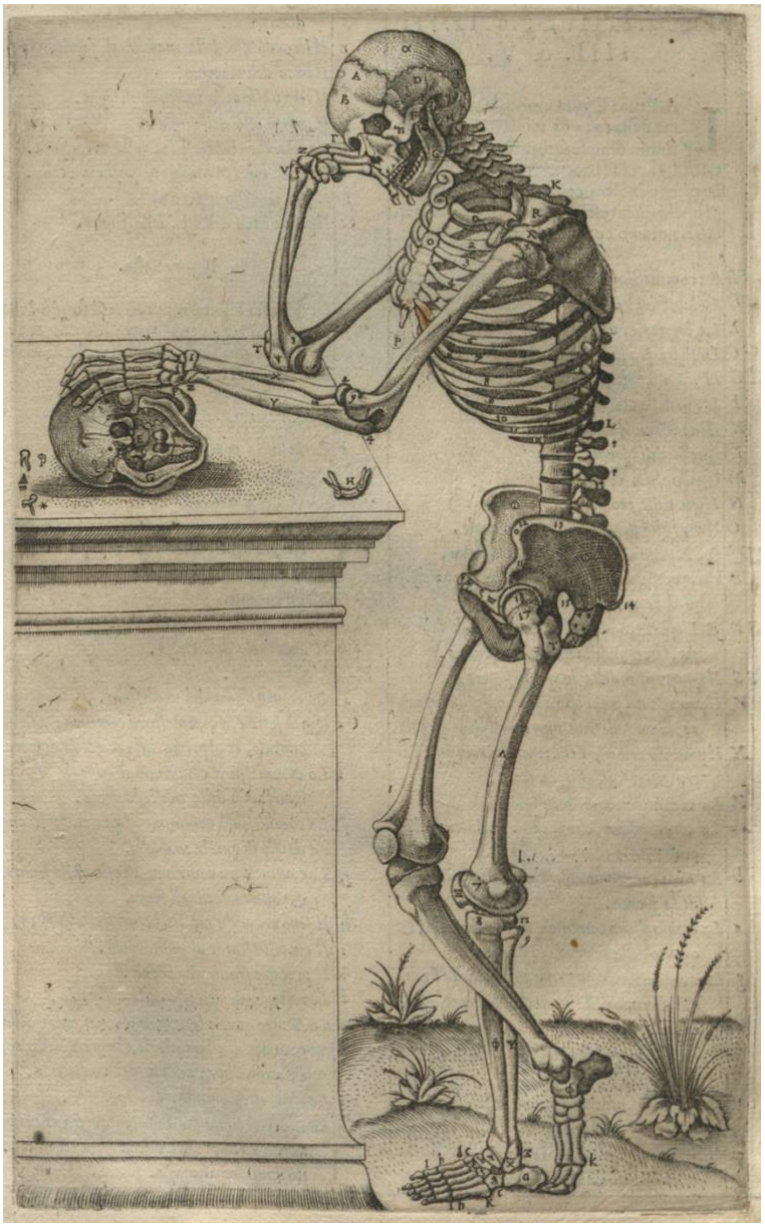


Figura 29. Juan Valverde, *Historia de la composición del cuerpo humano*, 1560. España, Biblioteca Nacional de España, R/39529, p. 28.

En estos particulares modos de ver la vida de la cultura barroca entraba en escena la Prudencia; la personificación de la Prudencia tiene doble o triple faz y es portadora de las claves para abrir los ojos al desengaño del mundo:

> Como la disposición adecuada para descubrir el engaño del mundo. La práctica de la prudencia consiste en mirar por dentro o en adoptar el rostro bifronte de Jano que mira

> hacia las diversas dimensiones del tiempo (el pasado y el futuro). [...] Es una virtud que juega con tres dimensiones del tiempo.[350]

La Prudencia como virtud gobierna las tres dimensiones temporales. Estas llevan implícitas a la muerte como mensaje,[351] y son definidas por Cicerón:

> La Prudencia es el conocimiento de lo que está bien y lo que está mal y lo que no es ni una cosa ni otra. Sus partes son la memoria, la inteligencia y la previsión. La Memoria es la facultad que permite al espíritu recordar los acontecimientos pasados; la Inteligencia, lo que hace comprender los acontecimientos presentes; y la previsión, lo que permite adivinar las cosas antes de que sucedan (Cic., Inv. 2, 53-160).[352]

Al igual Panofsky atribuye a esta virtud las tres modalidades temporales diciendo lo siguiente:

> Y se nos pide también que relacionemos estas tres modalidades o formas del tiempo con la idea de la Prudencia, o más concretamente con las tres facultades psicológicas en cuyo armónico ejercicio consiste esa virtud: la Memoria, que evoca el pasado y de él toma enseñanza; la Inteligencia, que juzga sobre el presente y obra en él, y la Previsión, que anticipa el futuro y prepara a favor o en contra del mismo.[353]

María Montesinos afirma que las primeras ejemplificaciones de la bifrontalidad de la Prudencia se encuentran en el ámbito italiano,[354] en los frescos de Giotto en la Capilla Scrovegni, en Padua, donde la Prudencia adquiere nuevos atributos como el libro o el espejo que se convierten en elementos de ayuda para el descubrimiento interior.[355] Durante el siglo XIV en Italia se comienza a referenciar al tiempo y sus tres temporalidades en las formulaciones artísticas mediante la Prudencia trifaz, así por ejemplo se puede ver en el Arca

---

350 VIVES-FERRÁNDIZ, Luis, 2011, p. 17.
351 «Buscar, pues, en el pasado, la explicación del futuro era como mirar las tres dimensiones del tiempo y advertir que la muerte se encuentra simultáneamente en las tres facultades del tiempo: presente, pasado y futuro». GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. «Prólogo», en VIVES-FERRÁNDIZ, Luis, 2011, p. 16.
352 CICERÓN, Marco Tulio. *La invención retórica.* Introducción, traducción y notas de Salvador Núñez. Madrid: Gredos, 1997, p. 299.
353 PANOFSKY, Erwin, 1979, p. 173.
354 MONTESINOS CASTAÑEDA, María, 2017, p. 508.
355 «Si el presente del ser humano es equiparado a una calavera para denotar su carácter mortal y perecedero, el espejo es el objeto más adecuado para reflejar en su superficie esa condición». VIVES-FERRÁNDIZ, Luis, 2011, p. 102.

de san Agustín de Pavía, san Pietro in ciel d'oro, o en el monumento al óbito de san Pedro mártir en la capilla Portiniari en la basílica de san Eustorgio de Milán.[356]

5.3. El emblema musical de la *vanitas* de Luis Venegas de Henestrosa

Como se indicaba al inicio, el volumen de Venegas de Henestrosa estaba dedicado al obispo entonces en Jaén, Diego Tavera. No obstante, en sus líneas guardaba pleitesía al difunto cardenal Juan Pardo Tavera. Preservados sendos ejemplares en la Biblioteca Nacional de España,[357] provenientes del legado Barberini, el volumen intitulado *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*,[358] utilizaba para su didáctica musical un tipo de notación conocida como «cifra». Fácil, práctica y muy perceptiva no precisaba dominar la complicada teoría musical, adaptando así el repertorio polifónico vocal para tañedores.

Hasta ahora, los datos que se conocen de Luis Venegas de Henestrosa (1510-1570) son escasos.[359] El clérigo en el proemio de la obra da pocos datos sobre sí mismo: nació en Écija, Sevilla. Las investigaciones de Jaume Moll[360] junto a las de Louis Jambou y François Reynaud arrojaron bastante luz sobre su biografía: «era en 1543 sacerdote y cura de la villa de Hontoba (provincia de Guadalajara)».[361] El *Chronico de el Cardenal don Juan Tavera* nos aventura que fue administrador del Hospital Tavera, conocido como hospital san Juan o de las afueras de Toledo:

> El nono Luys Venegas de Henestrosa de la Camara de el Cardenal, natural de Ecija, desde primero de Agosto, de el año se setenta, hasta los postreros de Noviembre de el dicho año, que dexó el oficio, por no hallarse bien de salud. Murio cura de Taracena, cerca de Guadalajara.[362]

---

356 MONTESINOS CASTAÑEDA, María, 2017.
357 Descripción física: [2]. 76 h.; Fol. / Signaturas: R/6497, R/598.
358 *Libro de cifra nueua para tecla, harpa, y vihuela: en el qual se enseña breuemente cantar canto llano, y canto de organo, y algunos auisos para contrapunto / compuesto por Luys Venegas de Henestrosa, dirigido al illustrissimo señor don Diego Tauera, obispo de Iaen.*
359 Véase la edición crítica: ANGLÉS, Higinio. *La música en la corte de Carlos V, con la transcripción del «Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela» de Luys Venegas de Henestrosa: (Alcalá de Henares, 1557)*. Barcelona: CSIC (Instituto Español de Musicología), 1984.
360 MOLL, Jaume. «Músicos de la corte del Cardenal Juan Tavera (15231545): Luis Venegas de Henestrosa», *Anuario Musical*, VI, 1951, pp. 155-178.
361 JAMBOU, Louis y REYNAUD, François. «Doble enigma en torno a la figura de Luis Venegas de Henestrosa. Su testamento», *Revista de Musicología* (SEdeM), vol. 7, Nº. 2, 1984, pp. 419-430, pp. 419-420.
362 SALAZAR DE MENDOZA, Pedro. *Chronico de el Cardenal don Juan Tavera*. Toledo: Pedro Rodríguez, 1603.

La relación con Juan Pardo Tavera queda manifiesta en el *Libro de cifra nueva* al homenajear al arzobispo de Toledo:

> [...] mi señor, y tio de vuestra señoria reverendissima, y las mercedes que me hizo, admitién- dome entre tantos cavalleros hijos de señores, y de sangre real, como tenia en su cámara, y desseando que se offreciesse algo en que se conociesse lo mucho que desseo servir a sus cosas, me parecio ofrecer este pequeño presente a vuestra señoria, pues aquel sancto varon se fue al cielo tan temprano para los suyos. Quisiera descubrir como testigo de vista algunas de la gran armonia de virtudes que el cardenal mi señor trabajava de encubrir. Mas por evitar sospecha de lisonja, y por que mi baxo ingenio no las borre, como incapaz para poderlas comprehender, sera lo mas seguro pasarlas en silencio.[363]

La xilografía que presenta Venegas de Henestrosa en los folios iniciales forma parte del género de la Emblemática musical, y cumple con la característica que desempeñaban estos peculiares programas pictórico-musicales, eran ofrendas o regalos destinados a deleitar veladamente a través de los entresijos de la interdisciplinariedad que proporcionaba el arte, el texto y la música en función retórica [Fig. 30] (1557, España, BNE, R/6497, fol. iir).

[363] VENEGAS DE HENESTROSA, Luis. *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela.* Alcalá de Henares: Juan de Brocar, 1557, fol. iv.



Figura 30. Emblema musical de la *vanitas*, *Libro de cifra nueva*, Luis Venegas de Henestrosa, 1557. España, Biblioteca Nacional de España, R/6497, fol. iir.

Su corpus cuatripartito se distribuye de la siguiente manera:

– Lema: *«Certum/In incerto»*. La cita de san Juan (Jn 12,25): *«Qui amat anumat suam, perdet eam»;* la del salmo (Sal 49,22): *«Intelligite, haec, qui obliviscimini Deum. Ne quando rapiat et non sit qui eripiat»*; e *«Infern[us]»*.

– La *subscriptio* queda conformado con los versos de las coplas por la muerte de su padre, *Recuerde el alma dormida*, de don Jorge Manrique:

Recuerde el alma dormida.
Avive el seso y despierte,
Contemplando.
Como se pasa la vida.
Como se viene la muerte,
Tan callando (vv. 1-6)

– La *pictura* se formula con el esqueleto, el pergamino donde se inscribe la notación musical, el «mundo en T» sobre el que reposan arquitecturas sagradas con techumbre a doble vertiente coronada por una cruz, un jinete cazando una bestia y un personaje que observa desde lo alto el globo y agarra el cuello de una serpiente con su mano izquierda.
– La notación mensural blanca e corresponde con el código gráfico que entona los versos de Manrique dentro del pergamino que sostiene el esqueleto.

El emblema musical de Venegas de Henestrosa evoca el mensaje de la *vanitas* o de la fragilidad de la vida. El esqueleto protagonista en el programa visual desarrolla la función retórica de las anatomías moralizadas de los tratados científicos en cuanto a la evidencia de la muerte. Fusionadas las artes, el programa visual-verbo-musical lleva implícitas las tres temporalidades: pasado, presente y futuro, es decir, memoria, inteligencia y previsión. La dualidad tiempo-vida se formula taciturna en el discurso visual del emblema. Se hallarán en el emblema las tres temporalidades representadas denotativa y connotativamente.

Por un lado, el gesto de la calavera vuelve su rostro hacia la inscripción de mote que dice: *«In incerto»*. Se trata de la incertidumbre de la llegada de la muerte, desengañarse de la vida para desprenderse de los bienes terrenales y de las apariencias que contienen para buscar la esencia profunda del alma que solo puede ser revelada por iluminación divina. En la nuca se escribe la otra parte del lema *«Certum»*, es decir, el pasado aludiendo a la memoria de la muerte, increpando que se permanece dormido, clave para el despertar hacia la salvación: «El recordar, el despertar, se efectúa con los ojos en la nuca de la Memoria o con la cara vuelta hacia el pasado de la Prudencia [...]».[364]

El esqueleto sostiene con sus descarnadas manos los extremos de un pergamino que abre para mostrar el mensaje de la *vanitas* en las *Coplas* de Jorge Manrique musicadas, *Recuerde*

[364] VIVES-FERRÁNDIZ, Luis, 2011, p. 336.

el alma… Estas representan el pasado en la música tal vez compuesta por Venegas de Henestrosa,[365] aunada por la retórica alrededor de las artes compañeras de discurso.

Años después, Sebastián de Covarrubias en sus *Empresas Morales* publicadas en Madrid por Luis Sánchez presentaría con el lema *«Consideravit se ipsum et abiit»* («Se contempló así mismo y se fue») [Fig. 31] (1610, España, BNE, ER/1334, II, p. 182) un emblema sobre la *vanitas* de similar esquema compositivo que el de Venegas de Henestrosa, no obstante, el esqueleto sustenta otro atributo de la *vanitas* diferente a la partitura, un espejo.


CENTVRIA. II. 182

EMBLEMA 82.

Dizen ſer, la memoria de la muerte,
El verdadero eſpejo, de la vida,
Si mirandoſe en el, el hõbre, aduierte,
Quãta ſſada la tiene, y quã medida:
Pero ſi el trancerigurоſo y fuerte,
De ſu poſtrimeria, a caſo oluida,
Y el alma, no le eſtãpa, en ſu memoria,
Prẽdas muy ciertas, pierde de ſu gloria.

Aa 2 Al

Figura 31. *Vanitas*, Sebastián de Covarrubias Orozco, *Emblemas morales*, *«Consideravit se ipsum et abiit»*, 1610. España. Biblioteca Nacional de España, ER/1334, II, p. 182.

[365] Miguel Querol (1981) no llega a considerar que la música sea original de Venegas de Henestrosa. QUEROL GAVALDÁ, Miguel. *Madrigales españoles inéditos del siglo XVI*. Tomo II. Cancionero de la Casanatense. Barcelona: CSIC (Instituto Español de Musicología), 1981.

Como se indicaba, la vuelta de la cabeza de la calavera del emblema musical del *Libro de cifra nueva* hace apuntar su mirada sobre el lema *«In incerto»*, a la vez que su nuca queda puesta hacia el pasado donde se inscribe *«Certum»*; de esta manera, su noble sentido, el oído, se direcciona hacia la música interpretada. Según formuló un buen hacedor de construcciones retóricas, como buen jesuita,[366] Florencio de Medina: «los cinco sentidos son las puertas por donde se flanquea el Alma en esta cárcel del cuerpo».[367] El personaje esquelético incita al espectador a que escuche la música cantada en las palabras emisarias de Manrique. La música se retiene en la memoria la cual se creía desde la antigüedad que residía en el corazón de las personas. La cualidad expresiva de la calavera nos conduce al significado: la escucha percibe el *tempus* musical en los versos del poeta como una advertencia moral reposada en la memoria del pasado. El transcurso musical equivale a tomar conciencia del paso de las horas perecederas de la vida, cual reloj, atributo de la *vanitas*. Esta formulación retórica es un mensaje velado que instruye al receptor, los sonidos armoniosos despiertan al creyente, se trata de una música vocal reservada al contexto sagrado y que venera el piadoso cristiano.

«Intelligite, haec, qui obliviscimini Deum. Ne quando rapiat et non sit qui eripiat» (Sal 49,22) es el sublema inscrito flanqueando la cabeza del personaje, el cual observa el mundo agarrando fuertemente la serpiente en la mano izquierda. Esta inscripción trasmite un mensaje cristiano de aviso: la muerte avanza, es inminente, solo Dios instructor conduce las vidas de manera efectiva. Dicha personificación [Fig. 32] contempla el *teatrum mundo* desde una altura privilegiada, y con un tamaño bastante más considerable con respecto a lo representado bajo ella.

[366] «La importancia que la Compañía dio a la imagen y a la palabra, y el uso que hizo de tales instrumentos –incluyendo la elección de grabadores y el cuidado diseño previo para la imagen impresa–, siempre con propósitos proselitistas y en los momentos inmediatos a su expulsión del territorio español: entonces, sus intereses radicaban en conseguir todo lo contrario, es decir, su afianzamiento». María José Cuesta García de Leonardo realiza un análisis detallado de la obra póstuma del jesuita Juan de Santiago en: CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, María José. *Las empresas de la eternidad*. Valencia: Universitat de València, 2022, p. 13.
[367] Citado en SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, 1995, p. 123.

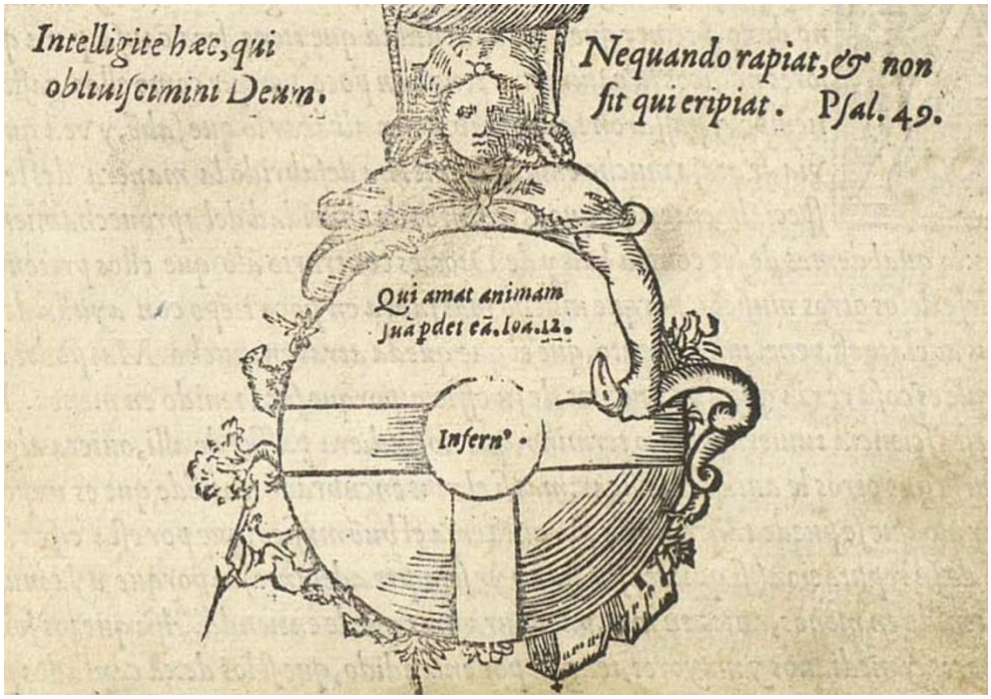


Figura 32. Inteligencia, mundo en T, jinete, sentencia evangélica: *«Qui amat animam suam...»*, *«Infern[us]»*. Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva*, 1557. España. Biblioteca Nacional de España, R/6497, fol. iir.

Se trata de la alegoría de la Inteligencia que Cesare Ripa codificará en su *Iconología* distinguida por sus atributos, con una esfera en la mano derecha y en su izquierda una serpiente [Fig. 33] (1603, Roma, BnF, 4-BL-5093, p. 240). Con esto la alegoría de Venegas puede ser considerada como un precedente a la formulada por Ripa quien la describe de la siguiente manera:

> Mujer vestida de oro que sostiene una esfera con la diestra y con la siniestra una sierpe [...] mediante la esfera y la sierpe, significa y enseña que, para alcanzar la comprensión de las cosas más altas y sublimes, es preciso primero arrastrarse por la tierra, como lo hacen las serpientes, obrando en nuestro entendimiento a partir de los principios de las cosas terrenas, aunque sean menos perfectas que las obras del Cielo. Por ello se ha de poner en la siniestra la sierpe, y en la diestra en cambio, que es más noble, la esfera que dijimos.[368]

[368] RIPA, Cesare, 2007, I, p. 533.



Figura 33. Inteligencia. Cesare Ripa, *Iconología*, 1603. Roma, Biblioteca Nacional de Francia, p. 240.

Con probabilidad Ripa formuló esta imagen sobre una base de tradición medieval, de igual manera que pudo hacer el autor de este enigma emblemático para representar a la Inteligencia, es decir, al presente. *La consolación de la Filosofía* de Boecio gozó de gran aceptación durante el Medioevo, en el libro se describe a la Inteligencia similar a la de Venegas de Henestrosa: «La inteligencia contempla las cosas desde mayor altura; y pasando de la esfera de lo universal, intuye las formas simples en sí mismas, penetrándolas con su luz».[369] El orbe que se muestra es un «mundo en T» de tradición medieval, fraccionado en los tres continentes: África, Asia y Europa, sobre el que cruzan los dos mares: el Mediterráneo y el Índico. En el globo terráqueo se muestra un personaje a caballo que sustenta una lanza con

[369] BOECIO. *La consolación de la Filosofía*. Traducción de Pablo Masa. Madrid: Ediciones Perdidas, 2006, p. 216.

la que da caza a una bestia. Este se asemeja al emblema XIV de Alciato con el lema *«Consilio et virtute Chimaeram superari, id est, fortiores et deceptores»* en el que el jinete Belerofonte captura a la bestia Quimera [Fig. 34] (1548, USA, Getty Research Institute, 331280, p. 17).



Figura 34. La Prudencia, Andrea Alciato, *Emblemata Andreae Alciati Iurisconsulti clarissim*, *«Consilio et virtute Chimaeram superari, id est, fortiores et deceptores»*, 1548. Estados Unidos de América, Getty Research Institute, 331280, p. 17.

Alciato dedicó este emblema a la Prudencia. El emblema enjuiciaba los vicios los cuales solo pueden ser rebasados con la Inteligencia, esta proveniente de la Virtud de la Prudencia. La sentencia en el salmo unida a las palabras del evangelio de san Juan (Jn 12,25), *«Qui amat animam suam, perdet eam»*, induce al lector a adoptar la actitud del despertar del desengaño, advirtiendo que quien se aferre a su vida terrenal y renuncie a Dios perderá la verdadera vida, la eterna. Refuerza esta idea la sentencia en el centro del «mundo en T»: *«Infern[us]»* que recuerda el lugar donde van a parar los pecadores que prefieren no despojarse de los malos hábitos terrenales. El *Infierno* de Dante como fuente indirecta comparte una unidad de espíritu parecida al *«Infern[us]»* de Venegas de Henestrosa con sus similares conceptos relacionados con la Prudencia. La recepción de la obra de Dante en España fue paulatina entre el ensombrecimiento de Petrarca y la censura de la Inquisición. La publicación de *La traducción del Dante de lengua toscana en verso castellano* del reverendo burgalés Pedro Fernández de Villegas, aunque acotada la traducción del *Infierno*, fue acogida en España quedando a disposición de un gran público.[370] La obra, como se decía, comparte la misma visión moralizada sobre la Prudencia como Virtud para superar el ocaso recordando la presencia del infierno; al respecto dice Fernández de Villegas: «recuérdese el prudente delas moçendades en que ha venido: y santiguase de sus desvaríos pasados […] si dios no me ouviera ayudado: poco menos estaría ya mi alma en el infierno».[371]

El tiempo es un componente terrenal y negativo por su transitoriedad, pero se convierte en divino con la infinitud. Venegas de Henestrosa formulará dicho triunfo final en el programa visual del emblema, es decir, la eternidad de lo divino. La música que entona los versos de Manrique a través de sus artificios retóricos es un instrumento para conseguir este propósito. La sensibilidad hermética-emblemática se formula ante la realidad velada. La forma musical es la del contrapunto imitativo a la quinta para tres voces con sus correspondientes entradas canónicas. Con una textura contrapuntística las melodías refieren independientes en relaciones horizontales. El signo de mensura es *tempus imperfectum cum prolatio minor*, transcrito en 4/4 [Fig. 35].

370 SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel, 2023a, pp. 419-420.
371 FERNÁNDEZ DE VILLEGAS, Pedro. *La traducción del Dante de lengua toscana en verso castellano.* Burgos: Fadrique de Basilea, 1515, p. 55

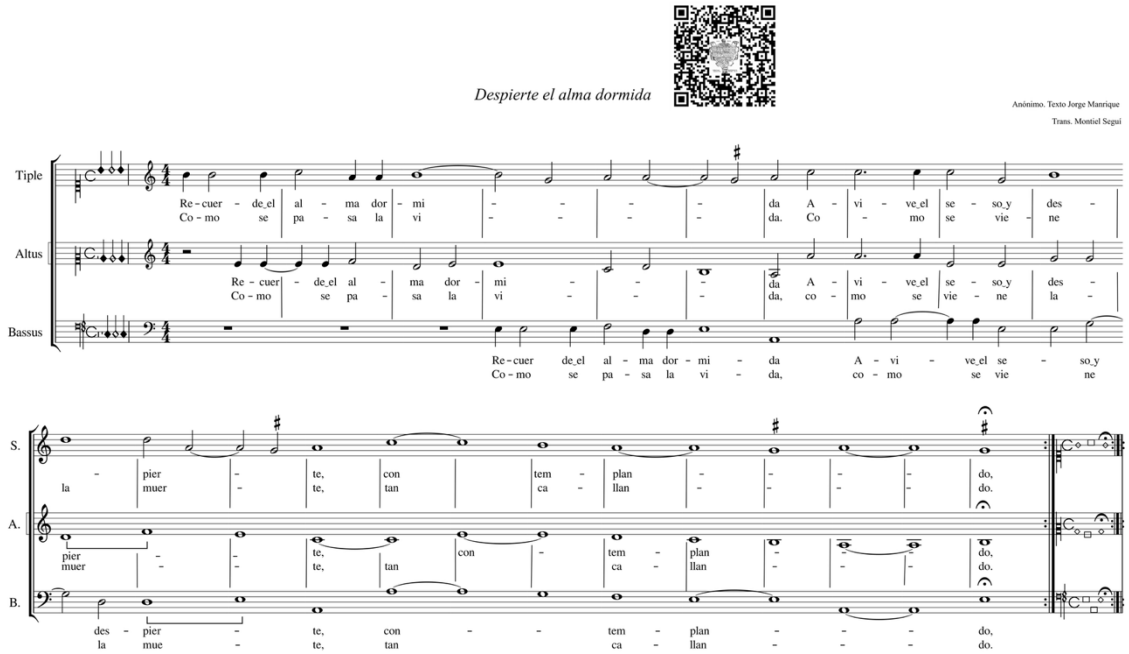


Figura 35. Transcripción de emblema musical de la *vanitas* y QR. Luis Venegas de Henestrosa. *Libro de cifra nueva*, 1557. Elaboración propia.

Debido al signo de repetición al final de cada pentagrama se puede interpretar los tres sistemas de las tres voces como dibujando círculos perfectos y eternos, tornándose la música icónica, tal y como fue habitual formular los cánones enigmáticos en la Italia postridentina, en diversas formas, entre ellas y, predominantemente, empleando la forma geométrica del círculo.[372] La rueda de la fortuna fue un atributo de la *vanitas* que se nivela a través de la muerte, dando a entender que aquello que un día está arriba pronto estará debajo. Como se decía, los signos de repetición musicales proponen en el imaginario icónico tres ruedas temporales dibujadas con los sistemas de pentagramas que se corresponden con las tres facultades del tiempo: pasado, presente, futuro, a saber, concordantes con el *cantus*, tesitura más alta, *altus*, intermedia, y el bajo, la voz más grave, la que yace como la muerte.[373] El empleo de estos artificios retóricos recuerdan al arte de la memoria de Ramón Llull, de arraigo aristotélico, que concebía a la Trinidad mediante dignidades divinas que podían ser

372 *«Le canon est à la fois le réceptacle d'edées, d'idéologies et de symboles, et le lieu musical où les compositeurs se font théo- logiens et exégètes. La sciencie musicale du contrepoint et la fascination des combinatoires infinies se conjuguent en des formes d'art total où dialoguent texte, musique et image»* «El canon es a la vez el receptáculo de ideas, ideologías y símbolos, y el lugar musical donde los compositores se convierten en teólogos y exégetas. La ciencia musical del contrapunto y la fascinación por las combinaciones infinitas se conjugan en formas de arte total donde dialogan texto, música e imagen». Trad. de la autora. WUIDAR, Laurence, 2008, p. 14.

373 *«There is a clear concentration of pieces in circular notation in the first decades of the sixteenth century. They occur indifferent media and are all embedded in a specific iconographic programme»* «Hay una clara concentración de piezas en notación circular en las primeras décadas del siglo XVI. Aparecen en diversos soportes y todas están integradas en un programa iconográfico específico». Trad. de la autora. SCHILTZ, Katelijne, 2017, p. 282.

empleadas por las tres potencias del alma de san Agustín, a saber: el intelecto, el arte de recordad la verdadero; la *voluptas*, la disciplina de la voluntad, y la memoria que infería en recordar la verdad. Las formulaciones, por ejemplo, en *Ars brevis sive artificium*, para procurar propedéuticamente estas proyecciones se realizaban a través de ruedas, y, a diferencia del arte de la memoria en el que los *loci* estaban estables o estáticos, en Llull como en Venegas eran conjuntos dinámicos que rotaban y que portaban inscritos notación alfabética, principalmente iniciales de letras. En el emblema de Venegas de Henestrosa las voces se inician con las letras capitulares de «C» para el *cantus,* el pasado; «A», para el *altus*, el presente; y «B», para el *bassus*, el futuro. El giro circular de las ruedas significa el movimiento del alma que entona los versos de Manrique mediante estructuras trinitarias musicales,[374] de concepción similar al arte de la memoria luliano.

Lo ternario es un elemento relevante en los valores significantes del programa pictórico-musical de Venegas de Henestrosa, el recurso de las tres dimensiones temporales, y, además, la recurrencia de la constitución mínima, células motívicas compuestas de tres unidades. Destacan sendos patrones de células rítmicas de tres notas:

- Semínima-mínima-semínima es el patrón inicial de las tres voces. *Tiple*: compás 1; *altus*: dos últimos tiempos c. 1 junto a los dos primeros tiempos del c. 2; *bassus* en c. 4.
- Mínima-mínima con *punctus additionis* o *perfectionis*-mínima es el patrón inicial del segundo verso. *Tiple*: dos últimos tiempos del c. 7 y c. 8; *altus*: dos últimos tiempos del c. 7 y c. 8; *bassus*: c. 8 junto al primer tiempo del c. 9.[375]

En relación con las células musicales de repetición, el teórico italiano Zarlino en su *Instituzioni* de 1558 declara:

> En el canto figurado se toleran las repeticiones; y no digo ya de una sílaba o palabra, sino alguna parte de la oración, cuando el sentido es perfecto, y esto se puede hacer cuando hay notas en tanta cantidad que se pueden repetir cómodamente, si bien el repetir sea una

[374] *«Some compositions which exemplify two related contrapuntal techniques used by musicians in the fifteenth and sixteenth centuries to contribute to the rich diversity of Trinitarian representations»* «Algunas composiciones que ejemplifican dos técnicas contrapuntísticas relacionadas, utilizadas por los músicos de los siglos XV y XVI para contribuir a la rica diversidad de representaciones trinitarias». Trad. de la autora. ELDERS, Willem, 1994, p. 185.
[375] SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel, 2021b, p. 19.

> cosa (a mi modo de ver) que no esté muy bien, a no ser que se haga para expresar principalmente palabras que encierran una grave sentencia digna de consideración.[376]

Los tres motivos rítmicos de cada voz inicial y los tres patrones rítmicos ubicados en el inicio de los versos que continúan se sitúan en palabras relevantes en la significación de la *vanitas* sobre los versos de Manrique que evocan el pasado, estas palabras son: «recuerde» y «avive». La segunda palabra en la segunda nota –primer tiempo sincopado del compás 8 de las tres voces– le corresponde un *punctus additionis* con lo cual, el autor hace un juego de palabras dejando «a» en el tiempo débil del compás y remarcando la tónica en «vi» en el primer tiempo fuerte del siguiente compás construyendo la palabra «vive» resaltando el mensaje velado de la fugacidad de la vida. Un gesto icónico-musical relacionado con la ley del tres se infiere sobre la palabra «muerte» en el compás catorce de la voz del *cantus* sobre las tres grafías de notación: semibreve, mínima, semibreve, estas imitan el signo de la cruz[377] (invertido) mediante la figuración de grados conjuntos sobre intervalos de segunda, descendente y ascendente. Se trata de artificios retórico-musicales[378] sobre la nota ficta sol sostenido, cromatismo asociado al dolor o lamento en la cadencia codificado en la tradición cultural convencionalizada.

Con todas estas singularidades denotadas, Luis Venegas de Henestrosa legaba un relevante emblema musical constituido mediante la persuasión retórica que insinuaba aquel peculiar modo de ver la vida relacionado con el óbito. Recordaba a aquel que estaba ante él

---

376 RUBIO, Samuel. *La polifonía clásica*. Madrid: El Escorial, 1974, p. 105.

377 Durante la cantata nº4 de Sebastian Bach, *Christ lag in Todesbanden*, se representa el símbolo de la cruz y las tres cruces del Gólgota a través de gestos icónico-musicales: «Aquí Bach traza con gran parsimonia el perfil de la Cruz formado por cuatro notas antes de indicar a los violines que retomen su concierto. [...]. En el centro del mismo himno se encuentra una evocación de la *wunderlicher Krieg*, esa batalla maravillosa librada entre las fuerzas de la vida y la muerte, el viejo tiempo y el nuevo». ELIOT GARDINER, John. *La música en el Castillo del cielo. Un retrato de Johann Sebastian Bach*. Traducción de Luis Gago. Barcelona: Acantilado, 2015, p. 219.

378 Aunque todavía no están codificadas las figuras retóricas barrocas como tal hasta la llegada de la *musica poetica* en 1599, esta figura retórico-musical podría asociarse con la *hypotyposis*: *«[...] a vivid musical representation of images found in the accom- panying text. [...] The hypotyposis is given the same task in music as in rhetoric: to vividly and realistically illustrate a thought or image found in the text. As such it might even be considered the most important and common text-expressive compositional device of Baroque music, for it is musica poetica's mandate to delight and move the listener through a musical presentation of the text. Such musical word painting becomes a hallmark of Baroque music, being found in virtually every Baroque vocal composition. Already Burmeister laments the fact that not all composers used the device judiciously. Literally the term means an imitation or reproduction, from hypo. 'under' (re-): typosis. 'form, construct'*» «[...] una vívida representación musical de las imágenes presentes en el texto que la acompaña. [...] La hipotiposis recibe en la música la misma función que en la retórica: ilustrar de manera vívida y realista un pensamiento o una imagen del texto. En este sentido, podría incluso considerarse el recurso compositivo expresivo del texto más importante y común de la música barroca, ya que es el mandato de la *musica poetica* deleitar y conmover al oyente mediante una presentación musical del texto. Esta pintura musical de palabras se convierte en un sello distintivo de la música barroca, estando presente en prácticamente toda composición vocal del período. Ya Burmeister lamentaba que no todos los compositores usaran este recurso con discernimiento. Literalmente, el término significa una imitación o reproducción, del griego *hypo* 'debajo' (re-) y *typosis* 'forma, construcción'». Trad. de la autora. BARTEL, Dietrich, 1997, p. 69.

la caducidad de la vida de la que se debía despertar al desengaño del mundo. *Libro de cifra nueva* fue su único tratado musical conservado, a pesar del que mandó imprimir en su testamento[379] a sus albaceas, *Armonía de los tres mundos*, que o bien no ha sobrevivido al tiempo o no se llegó a editar. En 1525 había salido a luz de manos de Francesco Giorgi *De harmonia mundi*, un volumen basado en la armonía de los tres mundos en el que se hacía alusión al mundo hermético y a la música.

5.4. Nuevos datos sobre la genealogía de Luis Venegas de Henestrosa y su relación con el cardenal Juan Pardo Tavera

El enigma musical que se presentaba en los inicios del *Libro de cifra nueva* fue, con probabilidad, un regalo póstumo al cardenal inquisidor Juan Pardo Tavera, mentor y protector de Luis Venegas de Henestrosa, que ya había muerto para entonces, en 1557, cuando se publicaba el volumen musical. El cardenal Tavera alcanzó el poder político, eclesiástico y cultural. Estuvo al servicio del poder mientras reinaron los Reyes Católicos y el emperador Carlos I de España. En 1525 fue nombrado capellán del emperador y de doña Juana de Austria. Consejero real de Castilla, Tavera fue también gobernador del Reino. Fundó el hospital al que dio nombre a las afueras de Toledo, construido por Covarrubias, el cual será introductor del Renacimiento en España. Luis Venegas de Henestrosa será nombrado en 1570 administrador de dicho hospital. Por otra parte, el parentesco del Cardenal con Diego Deza y Tavera es el de sobrino y tío, favoreciendo el segundo al siguiente por el paso de poder de Deza a la mitra sevillana ganado beneficios en este arzobispado.

Según se expresaba al inicio de este estudio, los datos que se tenían de Luis Venegas de Henestrosa eran relativamente escasos. Sobre su formación cultural y musical el testamento, según relata Jambou y Reynaud, «no menciona ningún manuscrito o instrumento que quizá tocara y le perteneciera».[380]

Como aportación de esta tesis, se puede constatar la genealógica de Luis Venegas de Henestrosa y, por tanto, su posible parentesco con el cardenal Juan Pardo Tavera, a partir de la documentación archivística hallada, sorprendiendo el buen linaje del protagonista de *Libro de cifra nueva*.[381] De acuerdo con los datos que proporciona el documento, se destacan los

[379] JAMBOU, Louis y REYNAUD, François, 1984, p. 11.
[380] JAMBOU, Louis y REYNAUD, François, 1984, p. 4.
[381] *Ascendencia y descendencia de doña Juana Venegas, mujer de Diego Álvarez de Henestrosa, V señor de Turuyote, en Ecija.* Biblioteca digital Real Academia de la Historia, sig. 9/315, fº 192 a 200 v. Signatura anterior: D-41, fº 192 a 200 v.

siguientes con respecto a esta investigación: Venegas de Henestrosa fue nieto de Diego Álvarez de Henestrosa, V señor de Turullote, esté tomó nupcias con Juana de Venegas Valdés de Córdoba, hija de Garci Egas, doncel del Rey. Este último se casó con Juana Valdés, hermana de Fernando Valdés, arzobispo e inquisidor de Sevilla. Teresa López de Córdoba, hermana de María Álvarez de Córdova casada con otro Diego Álvarez de Henestrosa (comendador de Estepa y 13 de la orden de Santiago), es decir, la bisabuela del abuelo de Luís Venegas de Henestrosa, Francisco Álvarez de Henestrosa, fue la madre del maestre Lorenzo Suárez de Figuerola, progenitor de los duques de Feria, por tanto, nuestro personaje estaba lejanamente emparentado con dicha.

Algunos de los antepasados de nuestro protagonista pertenecieron a la orden de Santiago, privados del rey Pedro y rico de Castilla, comendadores de Estepa y de León. En cuanto a sus padres, hermanos y cuñados [Fig. 36], Luis Venegas de Henestrosa fue hijo del VI señor de Turullote, Juan de Henestrosa, llamado el Santo, este se casó con Ana Aguilar Ponce de León; tuvieron ocho hijos. Según relata el documento, el «5º hijo de Luis de Henestrosa y de su mujer Dª Ana de Aguilar fue Luis Venegas de Henestrosa que fue clérigo».[382] El hermano que se nombra en el testamento,[383] Francisco de Henestrosa, se corresponde con el nombrado en el documento hallado, *Ascendencia y descendencia de doña Juana Venegas*, Francisco Álvarez de Henestrosa, su hermano mayor y VII señor de Turullote, casado con Beatriz Quesada y Tavera, nombrada también en el testamento como la mujer de este, «doña boatriz de quesada»,[384] corroborando así la veracidad del documento y la procedencia genealógica de Luis Venegas de Henestrosa. Beatriz Quesada y Tavera es el linaje de dónde le proviene, con probabilidad, a nuestro personaje un parentesco cercano dentro de la nobleza castellana del siglo XVI, con el cardenal Juan Pardo Tavera.

[382] *Ascendencia y descendencia de doña Juana Venegas, mujer de Diego Álvarez de Henestrosa, V señor de Turuyote, en Ecija.* Biblioteca digital Real Academia de la Historia, sig. 9/315, fº 192 a 200 v. Signatura anterior: D-41, fº 192 a 200 v, p. 12.
[383] JAMBOU, Louis y REYNAUD, François, 1984, p. 11.
[384] JAMBOU, Louis y REYNAUD, François, 1984, p. 11.

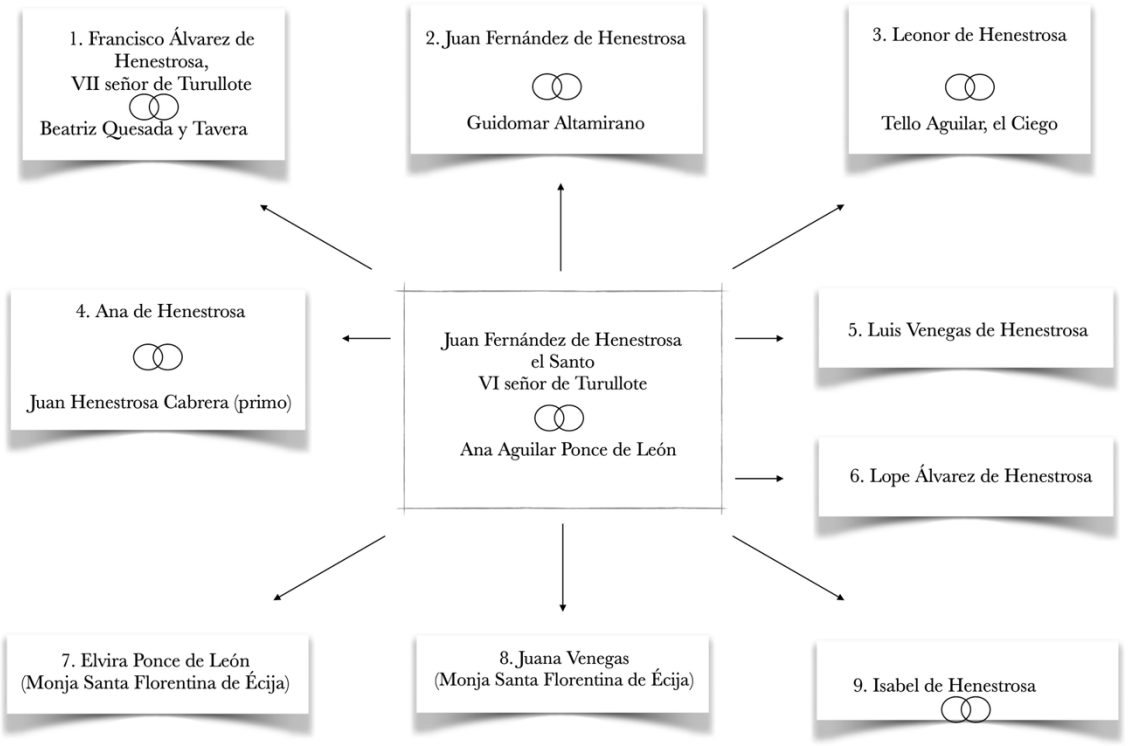


Figura 36. Genealogía de Luis Venegas de Henestrosa. Elaboración propia.

El tal Juan de Henestrosa sobrino que menciona nuestro protagonista en su testamento es el hijo de su hermano mayor, mencionado también en *Ascendencia y descendencia de doña Juana Venegas*, VIII señor de Turulote casado, según el documento encontrado, con Mayor Enríquez de Cabrera y Henestrosa. El testamento también menciona al siguiente personaje: «y a los suçsores de esta casa que ynstituyó Lope albarez de henestrosa»[385] que *Ascendencia y descendencia*… reconoce como el padre del Diego Álvarez de Henestrosa de la orden de Santiago que se ha mencionado líneas arriba. Según narra el manuscrito, López Álvarez de Henestrosa fue comendador de Estepa y combatió en la batalla de Monturque, fue hijo de Juan Fernández de Henestrosa, rico de Castilla y privado del rey Pedro, se casó con Elvira Arias de Cuadras y Lera, señora de Turullote y de más tierras de Écija, por tanto, de la mujer proviene el linaje Turullote.

Con respecto a su otro sobrino mencionado en el testamento, Francisco de Aguilar, pudiera tratarse, con probabilidad, de alguno de los hijos de su hermana Leonor de Henestrosa, la tercera de los nueve hermanos, casada con Tello Aguilar, el Ciego. Futuros estudios pueden dar más luz.

[385] JAMBOU, Louis y REYNAUD, François, 1984, p. 11.
[385] JAMBOU, Louis y REYNAUD, François, 1984, p. 11.

Sobre la inclusión de un enigma emblemático en los folios iniciales del volumen *Libro de cifra nueva*, se trataba de una formulación pionera, una muestra muy temprana de este tipo de manifestación nunca vista en otro volumen español de música, que seguía los preceptos de la Emblemática, hacía apenas años inaugurada por Alciato, y conjugando la tradición visual del canon icónico que alcanzará su máxima expresión en la Italia postridentina, pero que ya había visto formulaciones en la primera mitad del siglo XVI. Como se ha dicho anteriormente, el emblema canónico fue creado, posiblemente, en homenaje a su mentor el cardenal Tavera, pues estas manifestaciones de la visualidad de la música funcionaban como presentes. Este, además, da muestra de la creatividad de su autor, con gran probabilidad el propio Luis Venegas de Henestrosa e incluso compositor de la propia música en el representada, quien ya demostró su inventiva presentando un sistema de cifra para instrumentos musicales de tecla. El autor de esta xilografía se muestra como una persona erudita, versada en el arte del sonido, en literatura y en más disciplinas, que, con probabilidad, tuvo acceso a una biblioteca del saber donde pudo ver una imagen emblemática similar en la que inspirarse, un programa visual pictórico-musical…, tal vez en la biblioteca del propio cardenal Tavera, si no fuere que realizara alguna movilidad artística hacia el entorno italiano. Todavía existen muchas lagunas sobre las que aportar luz.

6

MUSURGIA UNIVERSALIS DE ATHANASIUS KIRCHER[386]

6.1. Sobre Leopoldo Guillermo Archiduque de Austria

Hijo menor de Fernando de Habsburgo y de Mariana de Baviera y hermano del futuro emperador Fernando III, Leopoldo Guillermo de Habsburgo, archiduque de Austria (1614-1662) fue encomendado tempranamente a la carrera eclesiástica llegando a obtener diferentes episcopados como el obispado «de Passau, Estrasburgo, Bremen, Magdeburgo, Olomouc, Murbarch y Luders, entre otros».[387] Nombrado gran maestre de la Orden Teutónica en 1639, combatió junto al general Ottavio Piccolomini como generalísimo del ejército imperial en la Guerra de los Treinta Años. Al morir el cardenal Infante Fernando de Austria es nombrado gobernador general de los Países Bajos españoles en 1647. Por primera vez un dirigente de los Países Bajos será príncipe de la casa de Habsburgo de la vertiente austríaca y no española. Su gobierno se caracterizará por una política religiosa y militar formulada bajo los preceptos de la Contrarreforma.

Instalado en el palacio Coudenberg en Bruselas desde 1647, dejando atrás su antigua residencia en el palacio imperial de Viena, será uno de los coleccionistas de pintura más significantes de la centuria, al igual que Felipe IV.[388] Pronto es acusado de favoritismos hacia la política alemana por sus colaboradores españoles en el gobierno de Bruselas. En la correspondencia al rey Felipe IV de parte del conde Peñaranda se advierte lo dicho:

> En lo que se refiere a la antipatía hacia España, Leopoldo Guillermo es igual que Schwarzenberg [confidente del archiduque en Bruselas que sería deshabilitado por el rey

[386] Este estudio fue presentado en dos estudios académicos durante la elaboración de esta tesis doctoral. Estos son: SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel. «El frontispicio de *Mvsvrgia universalis* de Athanasius Kircher: Apolo y Dios armonías de orden monárquico», en RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada y CALVO, Eva (eds.). *El arte de la persuasión: la fabricación mítica de la realeza*. Murcia: Universidad de Murcia, 2022a, pp. 313-324; «El programa hermético de *Mvsvrgia universalis* de Athanasius Kircher», en SOUSA, Ana Cristina; GARCÍA ARRANZ, José Julio; LÓPEZ CALDERÓN, Carme; PEREIRA SANTOS; Marisa. *Ignoranti quem portum petat, nullus sus ventas est. Novos caminos e desafios dos estudos icónico-textuai*s. Porto: CITCEM, 2023d, pp. 597-610.

[387] SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel, 2023d, p. 313.

[388] El Museo del Prado conserva la obra de su pintor de cámara y conservador David Teniers el Joven. En dicha pintura el monarca se muestra ubicado en una de las galerías del palacio de Bruselas junto a su gran colección artística. *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas* (1647-1651, España, MP P001813).

de España]. Mientras no se aleje al conde de Bruselas las cosas no cambiarán. Los jesuitas halagan continuamente al archiduque […].[389]

Fernando II, padre de Leopoldo Guillermo, ya demostró su estima a la Orden del Gesù iniciando desde temprano a su hijo en la misma devoción. El Archiduque se formó en un colegio jesuita aceptando por bandera los preceptos contrarreformistas: «El mismo Leopoldo Guillermo fomentaba y apoyaba la Orden. Esto a su vez dio lugar a habladurías por parte de los españoles en Madrid. Esta colaboración tampoco era del agrado de la aristocracia de los Países Bajos […]».[390] En 1665, Nicolao Avancino, jesuita, conducirá una bibliografía sobre el Archiduque titulada *Leopoldi Guilielmi, archiducis Austriae, principis pace et bello inclyti, virtutes*, editada por Balthasaris Moreti.

Llegado a Bruselas, el monarca se hizo rodear de varios jesuitas del colegio de la misma ciudad. Los disturbios políticos y conflictos de la Guerra de los Ochenta Años le aguardaban. Hacia 1648 viaja a Amberes, ciudad por excelencia del coleccionismo que le proporcionará una perspectiva de la actualidad sobre compraventa de objetos artísticos. La orden jesuita celebra la llegada de Leopoldo Guillermo preparándole faustos a su entrada; se decoran calles, plazas y todo a su paso, se componen arquitecturas efímeras elaboradas por Gaspard Gevartius:

Au cours des années 1647 à 1652, pour la première et unique fois dans l'histoire des affixiones bruxelloises, les élèves consacrent ou dédicacent leurs compositions à un personnage contemporain, l'archiduc d'Autriche Léopold-Guillaume de Habsbourg, qui occupe le poste de gouverneur des Pays-Bas espagnols d'avril 1647 à mai 1656, et qui figure de manière répétée dans les emblèmes.[391]

Los estudiantes universitarios unidos al jesuitismo honraron al monarca a través del despliegue de formulaciones emblemáticas, alegóricas junto a actuaciones festivas con dramas creados exprofeso que terminarían siendo el fundamento de exposiciones sobre

[389] SCHREIBER, Renate. «Entre dos frentes: El archiduque Leopoldo Guillermo como gobernador en Bruselas», en MARTÍNEZ, José María y GONZÁLEZ, Rubén (coord.). *La dinastía de los Austrias: las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*. Vol. 1. Madrid: UAM, 2011, pp. 609-630, p. 614.
[390] SCHREIBER, Renate, 2011, p. 625.
[391] «Durante los años 1647 a 1652, por primera y única vez en la historia de las *affixiones* bruselenses, los estudiantes consagran o dedican sus composiciones a un personaje contemporáneo, el archiduque de Austria Leopoldo Guillermo de Habsburgo, quien ocupa el cargo de gobernador de los Países Bajos españoles desde abril de 1647 hasta mayo de 1656, y que aparece de manera repetida en los emblemas». Trad. de la autora. EMS, Grégory. *L'emblématique au service du pouvoir: La symbolique du prince chrétien dans les expositions emblématiques du collège des jésuites de Bruxelles sous le gouvernorat de Léopold-Guillaume (1647-1656)*, Volumen 1. Louvain-la-Neuve: Presses universitaires de Louvain, 2016. OpenEdition Books: < https://books.openedition.org/pucl/7714>

emblemas del Colegio de Bruselas entre los años 1647, 1651 y 1652.[392] Estas ilustraciones alegóricas muestran al monarca como un príncipe pacífico preocupado por que la paz reine y que sus soldados y súbditos alcancen la concordia y armonía. De tal manera, por ejemplo, en el volumen *Ars poetica Horatii emblematis expressa et solius Horatii lemmatis illustrata* (1652, Bélgica, KBR, ms. 20310, fol. 19r) de Baert Carolus, el monarca queda representado sobre un carro triunfal [Fig. 37] siguiendo los esquemas compositivos de los *Triunfos* de Petrarca, acompañado por los cuatro dioses paganos cuyas virtudes se asocian al gobernante: Hermes (predisposición); Apolo (fidelidad); Hércules (valentía); Atenea (prudencia).



Figura 37. Alegoría del buen gobierno de Leopoldo Guillermo, *Ars poetica Horatii emblematis*, 1652. Bélgica, Koninklijke Bibliotheek van België, ms. 20310, fol. 19r.

6.2. *Musurgia universalis*

Siendo Leopoldo Guillermo gobernador en Bruselas, un destacado jesuita alemán que trabajaba en Roma, famoso por su acervo cultural, honraría al Archiduque de Austria dedicándole uno de sus trabajos. Athanasius Kircher (1602-1680) publicó, en 1560, en Roma, *Musurgia universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni in X libros digesta.* El opúsculo constaba de dos volúmenes distribuidos en diez libros; es considerado un tratado musical de referencia

[392] EMS, Grégory, 2016.

del siglo XVII. La obra compendia los pilares del pensamiento del jesuita: teología, hermetismo, pitagorismo, ciencia, etc., reflejo, en realidad, de una personalidad intelectualmente muy formada y compleja. La filosofía kircheriana constaba de «la teoría platónica de las ideas arquetípicas, la Unidad de Plotino, la mística de los números del pitagorismo y la Cábala, el sincretismo de los textos herméticos, la escala luliana del ser y la teología de Pseudo-Dionisio Areopagita».[393]

En 1650 llegaron a imprimirse más de mil quinientas copias de *Musurgia universalis*, esto demuestra el poder de difusión que podía alcanzar la orden jesuita: «*Kircher's reputation was not confined to the geographic boundaries of Europe. He had a global reputation that was virtually unsurpassed by any early modern autor*».[394] Además de la expansión del saber kircheriano por Europa, viajaban los volúmenes del alemán con los misioneros; los colegios jesuitas disponían de sus libros, y, también, un gran número de copias de *Musurgia universalis*, trescientas, se dispersaron entre los jesuitas llegados a Roma para la elección de Goswin Nickel como máxima autoridad de la Orden, en 1652.[395]

El tratado oscilaba en su saber entre lo más tradicional y lo contemporáneo de la música, sobre temas como la física-acústica del sonido, el aparato fonador, la organografía, la música griega y hebrea, las imbricaciones entre matemática y geometría para la relación interválica, las formas canónicas, las fugas, el contrapunto imitativo, teorías modales, etcétera. Todas estas ideas se formulaban con una gran cantidad de láminas ilustrativas que daban fe de la inventiva de Kircher y de la modernidad que imponían sus estudios afianzados en la seguridad de la tradición cultural; ejemplo de su virtuosismo es la invención de máquinas para hacer música, un autómata llamado *Arca Musarithmica*:

> *The Arca musarithmica is a «box of music-numbers»; the case provides a table of tones (church keys) and a table of clefs and signatures, and inside the case there are slats, each of which holds tables of numbers and rhythmic values (musarithms). Given a text marked with syllable divisions and lengths, the device is supposed to be able to produce four-voice settings either in simple homophonic style or in florid counterpoint, suited to the character of the text.* [396]

---

393 GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio. *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Madrid: Siruela, 2001, p. 23.

394 «La reputación de Kircher no se limitaba a las fronteras geográficas de Europa. Tenía una reputación global que prácticamente no tenía igual entre los autores de la temprana Edad Moderna». Trad. de la autora. FINDLEN, Paula. *Athanasius Kircher. The Last Man Who Knew Everything*. New York: Routledge, 2004, p. 326.

395 FINDLEN, Paula, 2004, p. 326.

396 «La *Arca musarithmica* es una 'caja de números musicales'; el estuche contiene una tabla de tonos (tonos eclesiásticos) y una tabla de claves y armaduras, y en el interior hay listones, cada uno de los cuales presenta tablas de números y valores rítmicos (musaritmos). Dado un texto marcado con divisiones silábicas y longitudes,

Uno de los aspectos más novedosos de las enseñanzas de Kircher será la teoría de los afectos y la retórica de la música: *«His is the first account of the baroque doctrine of the affections according to which the purpose of music was illustrate or imitate various emotional or affective states: a doctrine that was the very basis of early opera […]».*[397] Los avances sobre el arte del sonido como ciencia se obtenían a través de la observación y la experimentación, pero, sobre todo, dentro de esa lógica racional tenía cabida el efecto causado en el oyente al mover sus afectos y evocar sus emociones. La teoría de los afectos, desarrollada en época barroca, buscó categorizar las distintas agitaciones del alma suscitadas por el arte del sonido. Kircher, anteriormente, se había preocupado sobre estas cuestiones que serán tan trascendentes en la música barroca –en la actualidad relacionadas con la Musicoterapia–: *«By 1641 he had developed a theory of the therapeutic effects of music, especially of Classical music, whereby personal magnetic attributes are attuned by the correspondingly magnetic effects of music of his Musurgia […]».*[398]

6.3. La tradición hermética del humanismo

Como señala Frances Yates, Athanasius Kircher, ligado al neoplatonismo o corrientes pitagóricas y a las herméticas-ocultistas del Renacimiento surgidas del *Corpus hermeticum,* «fue sucesor de la tradición hermético-cabalística fundada por Pico».[399]

En la Florencia moderna del siglo XV, con el poder trasladado desde el palacio de la Señoría hasta la residencia de los Médicis, se gestó un movimiento cultural relacionado con el platonismo, de concepción hermética y cabalística que reposaba su mirada en la Antigüedad tardía: «Todos los grandes movimientos progresistas del Renacimiento obtienen su vigor y su impulso emocional de una mirada retrospectiva hacia el pasado».[400] El resurgir de los textos antiguos que abordaban estos temas será fundamental para que se lleve a cabo

se supone que el dispositivo puede producir composiciones a cuatro voces, ya sea en un estilo homofónico simple o en un contrapunto florido, adecuado al carácter del texto». Trad. de la autora. CASHNER, Andrew A. «Kircherizers and Trisectors: Athanasius Kircher's Automatic Composition System in the Spanish Empire», *Anuario Musical*, Nº. 77, 2022, pp. 51-75, p. 53. DOI: https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2022.77.04

[397] «La suya es la primera exposición de la doctrina barroca de los afectos, según la cual el propósito de la música era ilustrar o imitar diversos estados emocionales o afectivos: una doctrina que constituyó la base misma de la ópera temprana […]». Trad. de la autora. GODWIN, Joscelyn. *Athanasius Kircher. A Renaissance Man and Quest for Lost Knowledge* London: Thames and Hudson, 1979, p. 66.

[398] «Para 1641, había desarrollado una teoría sobre los efectos terapéuticos de la música, especialmente de la música clásica, según la cual los atributos magnéticos personales se armonizan con los efectos igualmente magnéticos de la música descritos en su *Musurgia*». Trad. de la autora. FLETCHER, John Edward. *A Study of the Life and Works of Athanasius Kircher, 'Germanus Incredibilis'*. Leiden, The Netherlands: Brill, 2011, p. 102.

[399] YATES, Frances A., 2023, p. 152.

[400] YATES, Frances A., 2023, p. 13.

el progreso científico moderno atraído por la naturaleza de alma mística, alcanzada la mitad del siglo XV y sobrepasado el siglo XVIII:

> En realidad, [los humanistas] no hacían más que volver al marco pagano del cristianismo primitivo, a aquella concepción religiosa del mundo, fuertemente impregnada de influencias mágicas y orientales, que había constituido la versión gnóstica de la filosofía griega y el refugio de los paganos hastiados que buscaban una respuesta al problema de la vida, distinta de la que les ofrecían sus contemporáneos, los primeros cristianos.[401]

Los humanistas sintieron una gran atracción hacia el antiguo Egipto. De hecho, pensaban que los antepasados de la Antigüedad griega se habían trasladado a las tierras del Nilo para dialogar con los sacerdotes egipcios acerca de la religión y de la misteriosa ciencia oculta. Recuperaron justamente ese sentimiento hermético egipcio junto a la escritura jeroglífica que se manifestaba bajo un halo misterioso y encriptado. El hermetismo, filosofía sacra proclamada por el sacerdote egipcio Hermes Trismegisto (Mercurio), se alzaba como una de las más influyentes espiritualidades del humanismo renacentista:

> Fueron los colonizadores griegos en Egipto, en la Antigüedad tardía, quienes identificaron a uno de sus dioses, Hermes (lat. *Mercurius*), mensajero alado y conocedor del arte de curar, con Thot, el 'tres veces grande', del antiguo Egipto. Thot era el dios de la escritura y de la magia, siendo venerado, al igual que Hermes, como psicopompos, como guía de las almas a los infiernos. La figura de Hermes Trismegisto se asoció también a un faraón legendario que supuestamente había dotado al pueblo egipcio de 30.000 volúmenes que contenían todos los conocimientos naturales y sobrenaturales, entre ellos la escritura jeroglífica.[402]

Resurgido mediante la literatura, Hermes se creyó anterior a Platón y procurador de las ideas de este y, por ende, de los neoplatónicos. Marsilio Ficino será uno de los grandes protagonistas en la trasmisión de estas nuevas sabidurías, pues nada se sabía hasta entonces en el mundo occidental sobre estos personajes. Filósofo y médico, hijo del cirujano de los Médicis, se encargará de traducir del griego al latín importantes obras de autoridades como Platón, Pseudo Dionisio, Plotino, entre otros. En 1463, su patrón Cosme de Médicis,[403] a

---

401 YATES, Frances A. *Giordano Bruno y la tradición hermética. Una interpretación clásica del mundo renacentista siguiendo las huellas del hermetismo y de la cábala*. Barcelona: Ariel Filosofía, 1983, p. 18.
402 ROOB, Alexander. *Alquimia y Mística*. China: Taschen, 2006, p. 8.
403 «El primer monumento público, digámoslo así, que se erigió a la gloria de este filósofo, se vio en Florencia, cuando Cosme de Médicis, deseoso de propagar la doctrina de Platón, formó una erudita junta, que tomando

mitad de trabajo de traducción, insta a Ficino a que interrumpa las transcripciones pidiéndole la inmediata traducción de unos volúmenes muy relevantes[404] que había hecho llegar Jorge Gemisto Pletón desde Macedonia, y que iban a ocasionar un revuelo intelectual que afectaría a muchas sensibilidades artísticas, primeramente, en Italia para luego difundirse por toda Europa. Los *Corpus hermeticum* fueron atribuido a Hermes Trismegisto; eran unos textos griegos basados en la tradición de la cultura antigua egipcia cuya influencia llegó a estar vigente durante largo tiempo.[405] El gran número de textos en griego en nombre de Trismegisto «trataban la astrología y las ciencias ocultas, las virtudes secretas de las plantas y piedras, así como la magia basada en el conocimiento de tales virtudes, la fabricación de talismanes para alcanzar los poderes de las estrellas, etc.».[406] Hacia 1471 salió publicado en Treviso *Pimander seu De potestate et sapientia Dei* constando de catorce textos de concepción hermética acerca de la creación del universo y el ascenso del alma hacia el cosmos, en los que la religión egipcia era la superior sobre las demás:

> Hermes queridísimo, cuando afirmo que el cosmos y las cosas que dicen que se disuelven de esta manera cambian porque una parte del cosmos deviene invisible cada día, [pero] no se disuelven en modo alguno. Tales son las pasiones del cosmos: rotaciones y ocultaciones. La rotación es [un regreso] y la ocultación, una renovación.[407]

Obtener oro, conocido también como primera materia, significaba intentar acceder al misterio de Dios y su obra, la creación; los sabios anduvieron detrás de fórmulas ocultas reveladas por signos alquímicos a las que solo podían acceder aquellos que eran dignos, los escogidos para revelarles el saber; ellos podrían interpretar la naturaleza de estas sagradas cosas.

Lactancio en *Institutiones* aceptó la existencia de Hermes como un personaje real, un profeta y vidente del paganismo, reformulando su doctrina hermética en la nueva sensibilidad humanística:

---

por objeto su restablecimiento se honrase con el nombre de Academia á imitación de la escuela de su maestro; […]». ANDRÉS, Juan. *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura.* Madrid: Antonio de Sancha, 1784, II, XII, p. 187.

404 Cosme de Médicis consiguió un manuscrito del siglo XIV, actualmente sito en la Biblioteca Laurenziana de Florencia (Laurentianus, LXXI 33 (A)). COPENHAVER, Brian P. *Corpus hermeticum y Asclepio*. Madrid: Siruela, 2000, p. 62.

405 «A mediados del siglo XVI ya había sido objeto de dos docenas de ediciones y había impulsado las versiones vernáculas en francés, holandés, español y, la más importante, la italiana de Tommaso Benci, que también fue completada en el año 1463». COPENHAVER, Brian P., 2000, p. 63.

406 YATES, Frances A., 1983, p. 18.

407 COPENHAVER, Brian P., 2000, p. 158.

> […] la creación del hombre verdadero y vivo a partir del barro es obra de Dios. Esto lo transmite incluso Hermes, quien no sólo dice que el hombre fue hecho por Dios a imagen de Dios, sino que intentó incluso explicar con qué sutil técnica formó cada uno de los miembros del cuerpo humano […] (II,13-14).[408]

Sendos reconocían que Hermes aceptaba a Dios padre como creador de todas las cosas: «Lactancio cita a Trismegisto junto a las Sibilas como testimonios del advenimiento de Cristo».[409] A modo de diálogo entre maestro y discípulo los *Corpus hermeticum* concluían con una revelación en el discípulo que reflexionaba con una alabanza. Los textos herméticos se acoplaban a la perfección con el principio humanista, el ser humano y su educación filosófica, ética y religiosa posicionadas en el centro de todo junto a Dios. Así se muestra en los textos herméticos traducidos por Ficino: «Por esta razón, Asclepio, un ser humano es una gran maravilla, un ser vivo que ha de ser reverenciado y honrado: pues cambia su naturaleza en la de dios, como si fuera un dios».[410] Las fuerzas del universo quedaban bajo el pensamiento platónico sugiriendo una renovación religiosa desligada de la severidad, «un culto sin templos ni liturgia practicado en la soledad de la mente, una filosofía religiosa o una religión filosófica».[411] Los varios saberes se centraban en la alquimia, la magia, las ciencias ocultas, astrología, teúrgia, cábala, etcétera.[412] Una verdad se podía mostrar y ocultar a la vez, ese fuerte y persuasivo misterio es el que propició a la persona-taumaturga, al mago renacentista a ser humanista y hermético al mismo tiempo en todas las orientaciones de su vida. Como afirma Eugenio Garín:

> El hermetismo saciaba a un mismo tiempo las más sutiles necesidades religiosas y aquella sed de mágico dominio de las cosas que habían recorrido todo el subsuelo de la cultura medieval. El hombre divino de Pimander, el hombre hermético, es el hombre-mago capaz de enseñorearse del mundo de los elementos, de las fuerzas celestes y de las mismísimas potencias demoníacas.[413]

---

408 LACTANCIO. *Instituciones divinas*. Traducción de Eustaquio Sánchez Salor. Madrid: Gredos, 1990, p. 218.
409 YATES, Frances A., 1983, p. 25.
410 COPENHAVER, Brian P., 2000, p. 202.
411 YATES, Frances A., 1983, p. 21.
412 «Con el inicio de la Europa moderna y con el paracelsismo se reveló el sentido interior de la alquimia y su relación con la religión, o, más concretamente, con cierta voluntad reformadora de la religión cristiana. […] La alquimia, tal y como se conformó a partir del Renacimiento, fue el lugar donde algunos sabios concentraron un tesoro de conocimiento y desarrollo espiritual que debía llegar a convertirse en el núcleo interior y secreto de la tradición cristiana, con la independencia de las intensas disputas entre católicos y protestantes». AROLA, Raimon. *Alquimia y Religión*. Madrid: Siruela, 2021, p. 19.
413 GARÍN, Eugenio, 1981, p. 143.

Asclepius[414] y *Corpus hermeticum* fueron los más relevantes *Hermética* que se presentaron como una verdad revelada que daba respuestas a cuestiones recientes embriagando el espíritu ansioso de cultura de la iniciada Edad Moderna.[415] Durante el Renacimiento se creyó que dichos textos fueron escritos durante la época del antiguo Egipto, pero, en realidad, habían sido formulados entre el 100 y 300 d. C., embebidos de la cultura de la Grecia clásica, estoicismo, platonismo, etcétera. Estas obras fueron vehículos desde los que entender el significado vital a través de lo divino.[416] A partir de Dios como base de la creencia hermética, Ficino formuló la genealogía teológica hermética[417] en la que «el tres veces grande» estaba en la cúspide; a este le seguía Orfeo, y seguidamente Pitágoras delegado por Filolao, el maestro de Platón. Estas autoridades estaban dotadas de un pensamiento superior y dominaban todas las teorías sobre ciencia, física o matemática. El pensamiento humano se estaba forjando entre lo artístico, lo mágico, lo simbólico y la reciente ciencia moderna que alcanzaría su *climax* en los siglos XVII y XVIII. Las personas eran el centro de todas las cosas, pero formaban parte de la gracia de Dios,[418] en cierta medida debido a que Ficino «se preocupó con tanta escrupulosidad en presentar el renacimiento platónico y neoplatónico como un movimiento perfectamente compatible con el cristianismo».[419] La teoría de la *prisca theologica* fundamentaba la moderna magia natural fusionada con la filosofía del *priscus theologus* o mago.

---

414 «*Asclepius* es una versión latina de un texto original griego hoy perdido. […] Es por Lactancio que conocemos el título griego original *Logos Teleios*, que traduce al latín como *Sermo perfectus* (*El discuro perfecto*). Sin que podamos determinar si se trata de una traducción personal o si estaba en contacto con una versión latina ya existente del tratado hermético, debemos señalar que no se trata de la versión latina que utilizará Agustín tiempo después». BUFFON, Valeria y D'AMICO, Claudia. *Hermes platonicus. Hermetismo y platonismo en el Medioevo y la Modernidad temprana*. Santa Fe: Ediciones UNL, 2016, p. 58.

415 *«Il y A dans l'hermétisme un príncipe qui résume à lui seul l'une des attitudes fondamentales de la culture occidentale: à l'heuredes crises intellectuelles et des mutations historiques, une tradition ressurgit ineluctablemente pour tenter de résoudre les contradictions du présent»* «Hay en el hermetismo un principio que resume por sí solo una de las actitudes fundamentales de la cultura occidental: en tiempos de crisis intelectuales y de mutaciones históricas, una tradición resurge ineluctablemente para intentar resolver las contradicciones del presente». Trad. de la autora. GARÍN, Eugenio. *Hermétisme et Renaissance*. París: Éditions Allia, 2016, p. 7.

416 «Los más antiguos y más sabios escritores han tenido siempre la costumbre de exponer en sus obras los secretos de Dios bajo oscuros velos a fin de que no sean comprendidos sino por aquellos que –como dice Cristo– tienen oídos para oír, es decir, por aquellos que Dios elige para que comprendan sus santísimos misterios» (VI). CAMILLO, Giulio. *La idea del Teatro*. Traducción de Jordi Raventós. Madrid: Siruela, 2006, p. 45.

417 La genealogía teológica hermética queda formulada por Marsilio Ficino en su *Theologia platónica de immortalitate animorum*, editada en 1482.

418 «Piensa que nada es imposible para ti, considérate a ti mismo inmortal y capaz de comprenderlo todo, todo arte, toda ciencia, el carácter de cada ser vivo. Llega más alto que cualquier altura, más abajo que cualquier abismo. Reúne en ti mismo todas las sensaciones de lo que ha sido creado, del fuego y del agua, de lo seco y de lo húmedo; imagina que estás en todas partes al mismo tiempo, en la tierra, en el mar, en el cielo; que aún no has nacido, que estás en el útero, que eres joven, viejo, que estás muerto, que te encuentras más allá de la muerte. Y cuando hayas comprendido todas estas cosas de una sola vez –tiempos, lugares, substancias, cualidades, cantidades–, entonces podrás comprender a dios». COPENHAVER, Brian P., 2000, p. 16.

419 YATES, Frances A., 2023, p. 74.

La traducción que Ficino realizó de los textos herméticos se fundamentó en diversas consideraciones:

> Los opúsculos herméticos le enseñaron a Ficino a mirar más allá de este mundo […], a interpretar y comprender el lenguaje secreto de Dios. Le hablaban de una gnosis redentora, alcanzable rompiendo el cerco del mundo sensible para así mirar más allá de las engañosas apariencias empíricas. Le hablaban de un saber liberador que Dios concede a los hombres sabios y puros, pero que oculta a las mentes profanas, de un saber encubierto por imágenes alusivas y símbolos que el sabio debe interpretar.[420]

Toda esta tradición maga influenciará a Kircher, convencido de la autenticidad de Trismegisto aun después de Casaubon, sumada a su pasión por el antiguo Egipto y por los *Hermética* que queda latente en sus obras. Kircher intentó descifrar el lenguaje sígnico egipcio en su obra *Oedipus Aegyptiacus* (1652-1654). El jesuita creía que en la sabiduría egipcia se encontraban los misterios de la naturaleza divina y que los jeroglíficos eran una invención de Hermes Trismegisto junto con Zoroastro, Pitágoras y Platón. El saber se apartaba de lo profano, solo era accesible para unos pocos, la *prisca sapientia* o *theologica* había sido trasladada, por analogía, por Dios a Adán y a Moisés.

Durante el siglo XVII, reinando entonces Federico V, Alemania vio la edición de diversos volúmenes sobre ciencias ocultas. Teodoro de Bry, en Oppenheim, publicó opúsculos sobre dos rosacruces: *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica Histori*a escrito por Robert Fludd, en 1617; o el libro de Emblemática musical *Atalanta fugiens* de Michael Maier fundamentado en la alquimia mística:

> Cuando con el tiempo Kircher fuese desarrollando sus dotes herméticas, mágicas, ocultistas y jeroglíficas, a los superiores de la Compañía no podía por menos de halagarles que un distinguido miembro alemán de la Orden […]. Kircher era el testimonio de que la Contrarreforma le ganaba a la Reforma una importante batalla dentro del inquietante campo del ocultismo.[421]

Giordano Bruno o John Dee habían desarrollado sus ideas por Alemania aceptadas en Praga por Rodolfo II aficionado a la alquimia. El saber de las artes ocultas solo sería

[420] GARÍN, Eugenio, 1981, p. 148.
[421] GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio, 2001, p. 18.

manifestado a los políticos gobernantes, no debía caer la revelación del conocimiento en manos impetuosas que hiciesen mal uso de la ciencia sagrada. El control del poder sobre el conocimiento fundamenta la base de la filosofía de Kircher y un supuesto esencial para el arte del buen gobierno.[422] Este tema ocupó la atención del jesuita en su volumen *Principis christiani archetypon politicum*. Una de sus ilustraciones muestra al Harpócrates [Fig. 38] (1662, Praga, Národní knihovna České republiky, 23 H 000052, p. 79) personaje mitológico, muy recurrente en la retórica visual de la Emblemática, que con su gesto lleva su dedo hacia sus labios indicando guardar silencio e incluso significando ocultar un secreto de índole religiosa e incluso política, a saber, propone ser prudente, virtuosismo de cualquier excelente sabio gobernante.



Figura 38. Harpócrates, Athanasius Kircher, *Principis christiani archetypon politicum,* 1662. Praga, Národní knihovna České republiky, 23 H 000052, p. 79.

Kircher dice lo siguiente en el volumen: *«Harpocrates sub formâ pueri sedentis […], sive in Serpentes degenerantibus exhibetur, qui labiis digito pressis silentia suadet […]»* (I, I,80).[423]

El sabio y elegido equivale al político según Kircher, y este a su vez se equipara con el universo siempre armonioso. Así lo argumenta en su libro X de *Musurgia,* en *Symphonismus Mundi politici sive de Musica politica*: *«Que consonantia & mundi & politici corporis, tanta elegantia ac*

[422] FINDLEN, Paula, 2004, p. 305.

[423] «Harpócrates, bajo la forma de un niño sentado […], o bien representado transformándose en serpientes, es mostrado aconsejando el silencio con un dedo presionado contra los labios […]». Trad. de la autora. KIRCHER, Athanasius. *Principis christiani archetypon politicum sive sapientia regnatrix:* QUAM Regiis instructam documentis ex antiquo Numismate HONORATI JOANNI CAROLI V. IMP. [ET] PHILIPPI II. Aulici. CAROLI Hispaniarum Principi Magistri nec non Oxoniensi Ecclesiae Antistitis. Symbolicis obvelatim integumentis. Reip. Liter. evolutam exponit, 1662, p. 80.

suavitate conducta est, ut nulla perfectior inveniri queat» (II, X,434).[424] En esta reciprocidad de armonías el autor da razón de que la providencia de Dios escoge a las personas adecuadas o sabias, entre ellas a los gobernantes; los no elegidos son equiparados con las bestias. El dirigente político es un virtuoso, un prudente que sabe guardar silencio y solo él, por la gracia de Dios, puede alcanzar la concordia para su gobierno. La panegírica *Musurgia universalis* de Athanasius Kircher reafirma la figura de Leopoldo Guillermo archiduque de Austria como excelente gobernador de los Países Bajos.

6.4. El frontispicio de *Musurgia universalis*

El programa visual presentado en la portada de *Musurgia universalis* [Fig. 39] (1650, España, BNE, M/1975, frontispicio) es grabado signado por Johann Paul Schor, reconocido en Roma con el nombre de Giovanni Paolo Tedesco.

Este expone un intercambio de significados entre Leopoldo Guillermo a quien se le dedicada la estampa, gobernador sabio en su mandato, y aquello representado en la escena:

> *La dedica a Leopoldo, fratello dell'imperatore Fernandino III, in un'opera che esce poco dopo la fine della guerra dei Trent'anni, sintetiza l'enorme contenuto della Musurgia secondo tre ordini dell'esistente: Dio, la natura e l'ordinamento político. Filo conduttore della dedica è l'armonia universale istituta da Dio, riflessa nella natura ed incarnata tra gli uomini nella costituzione monarchica*.[425]

El frontispicio resume los tres fundamentos del tratado: *«Deus, nature, politice»*, declarados en el Proemio I del libro. La ilustración muestra la perspectiva del mundo desde el ojo político como una conformidad cósmica matemática-musical. Es decir, es una ejemplificación de la armonía neoplatónica musical que da cohesión y orden político bajo el designio divino. Leopoldo Guillermo encarna al personaje mitológico Orfeo, el mago Orfeo

[424] «Esta armonía, tanto del mundo como del cuerpo político, está compuesta con tal elegancia y suavidad que no puede encontrarse ninguna más perfecta». Trad. de la autora. KIRCHER, Athanasius. *Musurgia universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni in X libros digesta*. Roma: Francisci Corbelletti, 1650, p. 434.

[425] «La dedica a Leopoldo, hermano del emperador Fernando III, en una obra que aparece poco después del final de la Guerra de los Treinta Años, sintetiza el enorme contenido de la *Musurgia* según tres órdenes de lo existente: Dios, la naturaleza y el ordenamiento político. El hilo conductor de la dedicatoria es la armonía universal instituida por Dios, reflejada en la naturaleza y encarnada entre los hombres en la constitución monárquica». Trad. de la autora. PANGRAZI, Tiziana. *La Musurgia universalis di Athanasius Kircher. Contenuti, fonti, terminología*. Firenze: Leo S. Olschki, 2009, p. 18.

para la tradición hermética; muestra así el equilibrio consonante de la razón universal y política.



Figura 39. Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, 1650. España, Biblioteca Nacional de España, M/1975, frontispicio.

En el registro intermedio de los tres existentes el hijo de Calíope, con corona de laurel, se muestra sedente encima de un gran orbe preservando la rotación armoniosa del universo. Orfeo se representa según la descripción de Calístrato de la *Estátua de Orfeo* (VII, 2). De tal manera, con Orfeo se hacía visible: «a través del esplendor del cuerpo el carácter musical del alma […] como si ráfagas de viento la sacudiesen [su cabellera]. Llevaba en la mano la lira, que tenía tantos tones como el número de musas».[426] El tipo organográfico que presenta Kircher la reduce a cuatro cuerdas. En su otra mano, la izquierda, porta un syrinx o flauta de pan, un tipo organográfico representado con siete cañas; este es el atributo por excelencia del dios mitológico Pan.

Sota el mundo hay una filacteria que dice lo siguiente: *«De Athanasius Kircher de la compañía de Jesús Musurgia universalis, a su alteza real Leopoldo Guillermo Archiduque de Austria».* Esta discurre ondulada circundando el mundo y refleja el movimiento de la esfera que hace girar el orbe sobre su eje obteniendo un giro infinito de *«Lucis et umbrae»*, es decir, de luz y sombras, consonancias y disonancias, comparadas por Kircher en su Proemio I, corolario del contrapunto del *Sanctus* canónico, una composición a treinta y seis voces de Romano Micheli. Como explica Laurence Wuidar, el canon es un sistema cerrado que está sellado como los misterios celestiales: *«il est image sonore de l'impénétrable connaissance du monde astral et divin»*.[427] El mundo porta dibujados los signos del zodiaco y sobre este se inscribe el *motto* del programa pictórico-musical emblemático rescatando la presencia conceptual del *beeldmotet*, pero, con técnica canónica: *«Quis concentum coeli dormiré faciet»* (Jb 38,37) («Quién hará callar la armonía del cielo»). Es decir, existe una armonía superior, un orden supremo, infinito e inalterable más allá de las acciones humanas; no es posible silenciar lo eterno y perfecto bajo ninguna voluntad humana. El lema es una defensa de la armonía como fundamento del universo. La música de las esferas es tan armoniosa como lo pueda ser un principio espiritual o político; es esta armonía la inspiradora de la música, la ciencia, o la política. La armonía de las esferas se fundamenta en el número, base del propio universo creado por la unidad-deidad. El movimiento produce distancias medidas a través de números formando los intervalos, las consonancias y disonancias entre la verticalidad de las notas que aspiran a la concordia dirigidas por el buen gobernador que es Leopoldo Guillermo en el cuerpo de Orfeo, el segundo mago más importante tras Dios según Ficino, por ello está bajo de este en el registro

426 CALÍSTRATO. «Descripciones», en CUENCA Y PRADO, Luis Alberto de y ELVIRA BARBA, Miguel Ángel. *Voyeurs del Arte Grecorromano. Imágenes. Filóstrato el Viejo y Filóstrato el Joven. Descripciones. Calístrato*. Madrid: Reino de Cordella, 1993, pp. 322-323.

427 «Es la imagen sonora del conocimiento impenetrable del mundo astral y divino». Trad. de la autora. WUIDAR, Laurence, 2008, p. 27.

intermedio pues es conducido por el Todopoderoso, es puesto por la divinidad sobre el mundo para instruir a través del mandato celeste.

Las proporciones interválico-numéricas suenan silenciosas con la dinámica de los astros, la *musica mundana*, según Boecio, que también sucede según las estaciones periódicas naturales: «La música mundana es la única verdadera […] la música humana refleja, a través de la unión armoniosa de las diferentes partes del alma y de la unión del alma con el cuerpo, la música de las esferas».[428]

No obstante, la armonía que se muestra en el frontispicio no solo alude a la de la música de las esferas, sino que Kircher propone ejemplificar la armonía de la materia, la de la propia natura por excelencia, la de los cuatro elementos que propician varios sonidos armoniosos fundamentados en las teorías pitagóricas: aire, en el registro superior con la gloria de Dios: fuego, en el registro inferior en la fragua; tierra, en las arenas cerca del mar; y agua, en la mar que se vislumbra a lo lejos del paisaje. Godwin afirma lo siguiente:

> Jacobo [de Lieja] deja muy claro que la *musica mundana*, tal como la entendía Boecio, no es sólo la armonía de las esferas o del espacio, con el que convencionalmente se equipara, sino también las armonías de la materia (los cuatro elementos) y del tiempo (las estaciones del año); en resumen, de todas las cosas en el cosmos más amplio. […] Por encima de los cuerpos celestes, siempre en movimiento circular, están los reinos inmutables habitados por los ángeles y las almas de los elegidos en contemplación perpetua de Dios.[429]

Los temas alrededor de la materia se relacionaban con la alquimia, que Kircher dominaba muy bien, y con las experimentaciones de alambique practicadas en las cortes europeas como ejercicio habitual en busca del misterio de la vida, su origen. «En las cortes de Felipe II, Felipe IV, como en la de los Habsburgo alemanes, hubo interés por la alquimia [..]».[430] La alquimia era solo concedida por gracia divina a las personas valerosas y justas, los elegidos, para serles revelado el misterio hermético con tal de conseguir oro, y combatir con Dios la herejía en loor de la fe cristiana.

En el registro superior la jerarquía celeste constituida por los serafines y querubines de Pseudo Dionisio entonan el *«Sanctus, sanctus, sanctus»*: «Por eso también las Escrituras han

---

428 FUBINI, Enrico, 1988, p. 101.
429 GODWIN, Joscelyn. *Armonía de las esferas*. Madrid: Atalanta, 2009, pp. 164-165.
430 CASTRO DE MOUX, María E. «El 'anima mundi' y los cuatro elementos: las apariencias para el auto 'La vida es sueño' de Calderón de la Barca», *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid, 6-11 de julio de 1998. Tomo I. Medieval. Siglo XVI y Siglo XVII*. Madrid: Castalia, 2000, pp. 439-448, p. 439.

transmitido a los habitantes de la tierra los himnos que canta esta primera jerarquía […] cantan con veneración ese muy famoso y excelso himno de alabanza: Santo, santo, santo, Señor Todopoderoso, la tierra toda está llena de su gloria (Is 6,3; Ap 4,8)» (VII).[431]

En la filacteria se inscribe el *bassus* del *«canon angelicum 36 vocem»* repartido en nueve coros. El cielo se muestra iluminado por Dios mediante el signo de la Trinidad, el triángulo o *tretactys* pitagórico que observa todo el escenario bajo él. Sobre el triángulo dice Kircher: «Para el platónico (la triada) es la idea ejemplar del mundo triple, ella es la verdadera balanza de la justicia pitagórica, colocada en medio de los vicios: el principio de todos los números, el triángulo de la divina naturaleza […]».[432] No obstante, en el *Poimandres*, es decir, el tratado primero de los diecisiete pertenecientes al *Corpus hermeticum* atribuidos a Trismegisto, el himno de alabanza para concluir aclama a la divinidad también con el *Sanctus*:

> Santo es dios, padre de todas las cosas;
> Santo es dios, cuyo designio es seguido por sus propias potencias;
> Santo es dios, que desea ser conocido y es conocido por su propia gente;
> Santo eres tú, que has constituido todo cuanto existe por medio de la palabra;
> Santo eres tú, de quien toda naturaleza constituye la imagen;
> Santo eres tú, de quien la naturaleza no ha podido crear una figura igual;
> Santo eres tú, que eres más fuerte que cualquier potencia;
> Santo eres tú, que sobrepasas toda excelencia;
> Santo eres tú, que superas toda alabanza (I,31).[433]

En el registro inferior del frontispicio de *Musurgia universalis* se formula una escena cuyo esquema compositivo Kircher tomó de la xilografía *«Imagine di Vulcano dio del fuoco»* [Fig. 40][434] representada en el afamado *Imagini delli Dei de gl'Antichi* de Vincenzo Cartari (1615, Durham, Duke University Libraries, 2259685, p. 347), obra trasmisora de conocimientos mitógrafos durante el Renacimiento, que, además, incluía la formulación de elementos egipcios o de otras culturas ampliando así el conocimiento sobre otras religiones antiguas, sobre todo a partir de la edición con añadiduras de Lorenzo Pignoria de 1674.

---

431 PSEUDO-DIONISIO. *Pseudo-Dionisio Areopagita. Obras Completas: Los nombres de Dios. Jerarquía celeste. Jerarquía eclesiástica. Teología mística. Cartas varias*. Edición de Teodoro H. Martín. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2007, p. 132.
432 KIRCHER, Athanasius, 1650, citado en GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio, 2001, p. 20.
433 COPENHAVER, Brian P., 2000, p. 118.
434 Se ha volteado la lámina para visualizar horizontalmente la ilustración.



Figura 40. Vincenzo Cartari, *Imagini delli Dei*, *«Imagine di Vulcano dio del fuoco»*, 1615. Durham, Duke University Libraries, 2259685, p. 347.

En el programa visual de Cartari, Vulcano, dios del fuego, señala la forja donde los cíclopes hesiódicos, forjadores divinos, Brontes, Estéropes y Arges, fabricaron las flechas para Júpiter y las armas para los dioses y héroes. Vulcano es un personaje muy relevante para la alquimia, significa el calor natural y generador, es la transformación y la purificación interna, así como la búsqueda de la perfección. En la obra alquímica *Viridarium chymicum* de D. Stolcius von Stolcenberg se representa *«Quator gradus caloris»* [Fig. 41] (1624, Zürich, Stiftung der Werke von C.G.Jung, VD17 23:296613D, XLII) donde a cada grado de calor se le asigna un signo del zodiaco.

De estos signos, representados encima de la mesa, sólo coindice Aries en los mostrados en el orbe de Leopoldo Guillermo; es el fuego más fuerte para malear los metales que se corresponde con el de vigorosa fuerza en la cueva de la fragua en la lámina de Kircher. Es Aries en la primavera quien domina ese fuego desde el mundo sobre el que se asienta Orfeo. Por tanto, Vulcano emplea la armonía del cosmos, la que señala con su mano derecha, regida por los números y ordenes matemáticos para fabricar instrumentos musicales que aguarda debajo de sus pies descalzos, estos se fabrican en su fragua que señala con su mano izquierda.



Figura 41. D. Stolcius von Stolcenberg, *Viridarium chymicum*, *«Quator gradus caloris»*, 1624. Zürich, Stiftung der Werke von C. G. Jung, VD17 23:296613D, XLII.

La fragua significa la creación y su esquema compositivo es muy similar al óvalo donde se muestra a Dios en *La creación de Adán* de Miguel Ángel de la Capilla Sixtina quien extiende su mano para crear al ser humano. Se corresponde, por tanto, un mismo tema de encuadre para sendas obras, la creación.

En ese doble juego de significados formulado por Kircher –se ha visto como Dios es a la vez Hermes Trismegisto, divinidad asemejada al Uno en todo; así como, Leopoldo Guillermo se mitifica en Orfeo–, Vulcano puede ser también Pitágoras, el tercero en la descendencia hermética según Marsilio Ficino, recostado sobre el teorema del triángulo rectángulo señalando la fragua en la que haya las relaciones numéricas para definir los intervalos. En el interior de la fragua golpeando con un martillo el yunque se muestran cuatro personajes que se presentan en el Génesis:

> Adá dio a luz a Yabal, que vino a ser padre de los que habitan en tiendas y crían ganado. Su hermano se llamaba Yubal, padre de cuantos tocan la cítara y la flauta. Silá, por su

> parte, engendró a Túbal Caín, antepasado de todos los forjadores de cobre y hierro. Hermana de Túbal Caín fue Naamá.[435]

Tubalcaín el herrero; Jubal quien comprobó los diversos sonidos del martillo, antepasado de los que tocan la cítara y la flauta; Jabal hermano de Jubal. A la derecha se formula el personaje femenino de la hermana de Tubalcaín, Namaa, figura poco habitual en las representaciones sobre este tema.

A la izquierda de Vulcano se muestra un personaje alegórico de la Música que bajo sus pies retiene una gran cantidad de instrumentos musicales, y, portando la vírgula de poder en su mano izquierda, dirige su dedo índice señalando un laúd en símbolo de la templanza y concordia, al igual que Alciato lo representó y codificó como la alegoría del buen gobierno en su emblema X, *«Foedera»*. Este estaba dirigido a Maximiliano duque de Milán en significación de la misión armoniosa solo en manos del monarca instruido por Dios para alcanzar el buen gobierno entre los miembros de Estado. Se traspasa el significado para el mandato de Leopoldo Guillermo de Habsburgo, y este es su laúd de la concordia y del buen gobierno.

Se conforma así el registro inferior de la lámina de Kircher desde la reivindicación del fuego, como uno de los principales cuatro elementos de tradición alquímica. Se representa la superioridad de la teoría matemático-pitagórica de la música formulada en su conjunto a través de Vulcano y su fragua, y, frente a él, la personificación femenina del arte del sonido, la alegoría de la Música en su vertiente significante como aquella capaz de mantener el orden y templar los concordes y así instruir al buen monarca, a Leopoldo Guillermo que ha adoptado el alago de Orfeo, para llevar adelante un buen gobierno guiado por Dios. El Orfeo-Archiduque porta en su mano derecha la lira, su atributo, con la que salva a la nave de Argo del fatídico canto de las sirenas en el agua, tal y como se puede ver en la ilustración del frontispicio, un coro de sirenas dentro del agua y el navío cerca de ellas:

> Un viento firme impulsaba la nave. De pronto, avizoraron la bella isla Antemoesa, donde las sirenas de voz clara […] asaltaron con el hechizo de sus dulces cantos a cualquiera que por allí se aproxime […] cantando en coros. […] A punto estuvieron de lanzar entonces las amarras de su nave sobre aquellas riberas, de no ser por el hijo de Eagro, el tracio Orfeo. Tomó él en sus manos su lira Bistonia, e hizo resonar el rápido ritmo de una

[435] (Gn 4,20-22).

melodía de marcha ligera, para que los oídos que escucharan se estremecieran al son de sus cuerdas. Y la lira se impuso sobre la voz de las doncellas» (IV, 890-919).[436]

En las *Argonáuticas*, Jasón llega de la isla Antemoesa procede de la Cólquida en donde ha recuperado el vellocino, la piel del carnero, el toisón –Leopoldo Guillermo fue nombrado de la Orden del Toisón– o vellón de oro mediante los hechizos de Medea. Según una ancestral leyenda nacida del Lexicón de Suidas, (s. X), sobre la piel del vellocino estaba grabada la manera de fabricar oro a través de las artes alquímicas.[437] El vellocino se convierte en un objeto de legitimación tanto político como espiritual mediante el cual se desvela la misión divina o el designio heroico. En clave religiosa, la alusión al vellón es una reinterpretación del mito pagano de Jasón en sentido cristiano con Gedeón.[438]

En la orilla del mar Kircher representa, tal y como otros autores han identificado,[439] un pasaje narrado por Apolonio de Rodas de la Égloga I de las *Bucólicas* de Virgilio, cuando dialogan los pastores Melibeo y Tírito mientras pasean un rebaño de ovejas. Melibeo es un pastor que pierde sus tierras, mientras que Tírilo las conserva gracias a la intervención divina, la del emperador Augusto. Es, por tanto, otro elogio al gobierno de Leopoldo Guillermo asemejado a aquel que se deja llevar por el gobernante guiado por el espíritu divino que recibe sus recompensas. Además, el jesuita representa el eco sobre la montaña, el fenómeno físico-acústico de la reflexión y refracción de las ondas sonoras del que se había ocupado en su obra *Magia phonocamptica*, través de una filacteria donde escribe el paisaje de las *Bucólicas*.

Las relaciones entre el microcosmos y el macrocosmos Kircher las formula a través de la música de carácter boeciana:

---

436 APOLINO DE RODAS. *Las Argonáuticas*. Edición de Manuel Pérez López. Torrejón de Ardoz: Akal, 1991, p. 210.

437 «El simbolismo del toisón fue cambiando con los tiempos y las circunstancias, por lo que sería muy largo referenciar todas las atribuciones. Y a todas estas versiones debemos añadir la alquímica. […] Stanihurst fundamentó muy bien su nueva interpretación …una antigua leyenda que nació del Lexicón de Suidas, del siglo X, según la cual en la piel obtenida por Jasón estaba grabado el modo de fabricar oro por medio de artes químicas». MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica. Volumen I. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2007, p. 306. «Piel: La piel del vellocino de oro, que Jasón obtuvo después de atravesar con los Argonautas el Ponto Euxino, en la Cólquida, acompañado de Medea, hija del rey Eetes. Esto no era lo que han comentado poéticamente, sino un libro escrito sobre piel, que enseñaba la manera de fabricar oro por medio de la alquimia. He aquí la razón de que los hombres de aquellos tiempos le dieran con propiedad el nombre de vellocino de oro, en razón de aquello que permitía realizar». SUIDAS. *Sudæ lexicón*. Edidit Ada Adler, in ædibvs B. G. Tevbneri, Lipsiæ, 1928-1938, cf. Δ 250, citado en: RODRÍGUEZ GUERRERO, José. «Algunos datos Desconocidos sobre las Relaciones entre Alquimia y Mitología», *Azogue*, 5, 2002-2007, pp. 9-29, p. 11.

438 Para un estudio sobre la visualidad de Gedeón puede verse: OLIVARES TORRES, Enric. «Fracta lvcet. Imágenes emblemáticas de Gedeón, quinto juez del antiguo Israel», en SOUSA, Ana Cristina; GARCÍA ARRANZ, José Julio; LÓPEZ CALDERÓN, Carme; PEREIRA SANTOS, Marisa. *Ignoranti quem portum petat, nullus sus ventas est. Novos caminos e desafios dos estudos icónico-textuai*s. Porto: CITCEM, 2023, pp. 503-522.

439 *«Ecloga I, v. 46: pascite, ut ante, Boves, pueri, submittite, tauros»*. PANGRAZI, Tiziana, 2009, p. 12, nota 54.

> La *musica naturalis* –mundana y humana–, y *artificialis* –*instrumentalis*–, (tres dominios tripartitos: Dios-mundo-hombre) estaba presente en el frontispicio de *Musurgia*. Las discordancias de la música son pequeñas partes que al llevarlas a la unidad producen la armonía, por ello el macrocosmos y el microcosmos conectan entre sí partiendo de la diversidad creadora. Si el macrocosmos está ordenado se refleja en el microcosmos, en esto interviene la música armonizando cada una de las proporciones. Al igual que la tabla esmeralda (siglos VI-VIII), muy presente en la imaginación hermética, lo que está arriba se equipara a lo que permanece debajo y viceversa, en loor del *unicum*; todo nace del Uno, porque el Uno es Todo.[440]

Dios es, entonces, la unidad superior reflejo del universo inalterable que conduce a una experiencia mística,[441] la perfección según Platón. El sentido hermético extraído de la tabla de esmeralda afirma que aquello que permanece abajo se equipara a lo que se encuentra por encima, y viceversa. En el grabado de Kircher el elemento que sirve de comunicación entre el cielo y la tierra, y al revés, es la escalera representada a la derecha de la imagen en la que aguarda al final de ella Pegaso. Kircher afirma en el *Musurgia* que de igual manera que Dios bajó hasta el ser humano a través de la triple jerarquía angélica, el ser debe elevarse hacia ellas, hacia Dios, como la escalera de Jacob. Pegaso golpea con su pata la fuente de donde brota el agua de la montaña Nonacris de Arcadia. El agua sacra que empleaban los alquimistas para la poción mágica, según el emblema de Michael Maier en *Atalanta fugiens* de

---

[440] SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel, 2023d, p. 605.

[441] En referencia al *Corpus hermeticum* y la unidad divina Fubini y Wuidar dicen lo siguiente: *«In poche righe sono affermati i ruoli gnoseologici e anagogici della musica. La musica, matematica tradotta nell'ordinamento delle note secondo altezze e ritmi, è chiave d'intendimento dell'ordine dell'universo che viene rispecchiata nel suo ordinamento pratico. La speculazione musicale che si esercita sui numeri conduce alla conoscenza delle leggi dell'universo cosmico e individuale, cioè alle antiche leggi musico-matematiche del macro-cosmo e del micro-cosmo, mentre la pratica musicale ne è lo specchio sonoro e materiale. Il valore anagogico della musica si inscrive in una prospettiva mistica, in quanto capire l'ordine delle cose equivale a risalire al loro principio, per definizione unitario e originario. Ora l'esperienza mistica non è altro che questa esperienza dell'unità divina. Perciò conoscere la musica è poter risalire al principio di tutte le cose e sperimentare come ricondurle all'unità originaria»* «En pocas líneas se afirman los roles gnoseológicos y anagógicos de la música. La música, matemática traducida en la organización de las notas según alturas y ritmos, es una clave para la comprensión del orden del universo, el cual se refleja en su disposición práctica. La especulación musical que se ejerce sobre los números conduce al conocimiento de las leyes del universo cósmico e individual, es decir, a las antiguas leyes músico-matemáticas del macrocosmos y del microcosmos, mientras que la práctica musical es su reflejo sonoro y material. El valor anagógico de la música se inscribe en una perspectiva mística, ya que comprender el orden de las cosas equivale a remontarse a su principio, por definición unitario y originario. Ahora bien, la experiencia mística no es otra cosa que esta experiencia de la unidad divina. Por tanto, conocer la música significa poder remontarse al principio de todas las cosas y experimentar cómo reconducirlas a la unidad originaria». Trad. de la autora. FUBINI, Enrico y WUIDAR, Laurence. *I linguaggi dell'ineffabile. Musica e mistica: tradizioni ebraiche e cristiane a confronto*. Pisa: Edizioni ETS, 2022, p. 56.

1616: «es el agua del dragón, como la llama el Rosario, que debe ser realizada en el alambique sin añadirle nada, y cuya fabricación está acompañada de una fetidez extrema».[442]

Con el frontispicio de *Musurgia universalis* Kircher formuló en un mismo programa retórico visual-musical de sustrato emblemático la conjunción de diversos personajes provenientes de mundos variopintos, en principio sin conexión entre ellos, aunque estos no eran fortuitos, como se ha señalado. Se mostraban representados en un hermoso paisaje reconocible bajo un cielo angélico musical gobernado, según la genealogía hermética de Ficino, por Dios/Hermes y sucedido por una auténtica construcción mítica de la realeza, Orfeo/Leopoldo Guillermo de Habsburgo, el elegido, a quien pueden ser reveladas las verdades para que gobierne a través de la concordia y armonía que ofrece de manera natural el cosmos matemático-musical. Le seguía a estos Vulcano/Pitágoras relacionado con las teorías neoplatónicas de la música de las esferas.

Tras toda esta escenificación presentada, Kircher, sigue el lema hermético por excelencia: el Uno en todo, y encripta un mensaje donde hallar un paralelismo entre todas las escenas representadas y la idea del pastor, la propuesta de Cristo como pastor de sus ovejas, del cordero como Cristo protagonista, junto a algunas dosis de alquimia.

En primer lugar, y relacionado con la alquimia, la armonía que se representada no es solo la de las esferas, sino que Kircher esconde la armonía de la materia, la de los cuatro elementos: aire, tierra, fuego y agua que dan lugar a diversos sonidos armoniosos según las teorías pitagóricas. Los temas sobre la materia se ponían en relación con la alquimia –que Kircher conocía– y con los experimentos de alambique que se llevaron a cabo, como se ha dicho anteriormente, en distintas cortes de Europa como práctica habitual en busca de encontrar los misterios sobre los orígenes de los elementos.

En la fragua Kircher nos trajo atípicamente a Yabal que es el hermano pastor de Yubal (antepasado de los pastores nómadas). En la escena de las *Bucólicas* en la orilla del mar se representan los dos pastores con las ovejas haciendo eco. La ninfa Eco fue castigada por el dios Pan, dios de los pastores. Orfeo, portaba atípicamente otro tipo organográfico junto al tradicional, el syrinx, que es una flauta de pan, atributo del dios Pan el dios, como se dijo, de los pastores. La escalera por la que elevarse debe de ser como la de Jacob, personaje relacionado con las ovejas en la narración sagrada.

[442] MAIER, Michael. *La fuga de Atalanta*. Girona: Ediciones Atalanta, 2007, p. 236.

El *Poimandres*, perteneciente al *Corpus hermeticum*, entonaba también el canto a la divinidad, *Sanctus*, *sanctus*, *sanctus*; *Poimandres* significa «pastor de hombres».[443] Además, el cordero vuelve a aparecer en la piel del vellocino de oro que traía Jasón a la isla de Antemoesa desde la Cólquida. Por último, y presidiendo todo el concierto, la figura del carnero se formula en Aries, el signo zodiacal destacado del orbe, el fuego más fuerte capaz de crear y dominar toda creación que da orden a la vida a través de la música pitagórica, es decir, la de Dios.

Por tanto, el jesuita alemán presentó al mundo esta estampa misteriosa, un acertijo musico-visual fusionando distintas artes en función retórica de concepción emblemática, encriptadas bajo un código icónico reservado, donde escondía los principios básicos del neoplatonismo y del ambiente arcano, del significado de la vida según lo divino, cuestiones que sedujeron el espíritu del mago-humanista, como fue Kircher, quien supo por excelencia representar a la perfección un sistema mágico de conexiones herméticas.

[443] GARCÍA FONT, Joan. *Mitos de la luz y las tinieblas. Zoroastrismo, maniqueísmo, mitraísmo, sufismo*. Barcelona: MRA, 1997, p. 94

7

LA TENTACIÓN DE SAN ANTONIO DE HENRI RIVIÈRE EN LE CHAT NOIR[444]

7.1. Retórica visual de la vida moderna

Al siglo XIX se le debe el avance en las técnicas de experimentación alrededor de los procesos de estampación e impresión de las artes gráficas. La llegada de las máquinas, impulsada por el constante avance en las fuentes de energía, fue esencial para los profundos cambios que experimentó la sociedad del siglo XIX, favoreciendo el surgimiento del consumismo.

A partir de estas revoluciones un prolífico escenario estético postulaba nuevas maneras de entender la vida alrededor de la imagen. De hecho, la historia de la publicidad se desarrolla paralela a la de la nueva visualidad de la vida moderna. Las experiencias visivas novecentista acumulan novedosas sensaciones en el receptor. Aparecen en escena artefactos como el daguerrotipo, las primeras grabaciones de cine, calotipias, fantasmagorías, etcétera. El cartel comercial será el actor principal en la formulación visual de la vida moderna con un novedoso lenguaje que conectaba con las demandas y maneras de consumo de la ascendente burguesía llegando a ser «el medio de comunicación más característico del siglo XIX».[445]

La litografía suponía un medio rápido y económico para la producción del cartel. Por lo general, se ha atribuido al músico y dramaturgo, Alois Senefelder, su invención, en 1796, cuando intentaba imprimir las partituras de sus obras en Múnich.[446] El avance en las técnicas del color llegarán de la mano de Jean Alexis Rouchon –dedicado a la publicidad de moda parisina–, facilitando el «perfeccionamiento de la cromolitografía».[447] Los artistas se planteaban nuevas disposiciones y conjunciones en los programas visuales del cartel teniendo en cuenta el espacio cromático que proponía una «nueva mentalidad gráfica».[448]

---

[444] Este estudio se encuentra en: SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel. «La visualidad de la música en 'La tentación de san Antonio de Henri Rivière'», en EXPÓSITO DE VICENTE, Cristina (coord.) y CUENCA ABELLÁN, Belén. *Lo sagrado y lo profano. Aproximaciones al arte desde el espacio*. Valencia: Tirant lo Blanch (en prensa 2025).
[445] EGUIZÁBAL, Raúl. *El cartel en España*. Madrid: Cátedra, 2014, p. 25.
[446] RIVERA, José Javier; ÁVILA, Ana y MARTÍN ANSÓN, María Luisa. *Manual de técnicas artísticas*. Madrid: Información e Historia. S.L, 1997, p. 199.
[447] PÉREZ ROJAS, Francisco Javier, y LUIS ALCAIDE, José. *Un siglo de carteles de la feria de Xàtiva*. Valencia: Generalitat Valenciana Subsecretaria de Promoció Cultural, 2002, p. 23.
[448] OLIVER, Juan Carlos. «El cartel: imagen y palabra», en CABEZAS GELABERT, Lino y LÓPEZ VÍLCHEZ, Inmaculada (coords.). *Ilustración, cómic, edición, artes gráficas, concept art*. Madrid: Cátedra, pp. 335-374, p. 337.

El cartel se proclama como excelente arma comunicativa verbo-visual consecuente de este cambio de paradigma, heredando el discurso formal y persuasivo de la Emblemática que también se había desarrollado ante un cambio cultural impulsado por los avances en las técnicas de impresión; la formulación emblemática *pictura*-lema-epigrama transitaba a la conjunción publicitaria: imagen-eslogan-texto de información.

Los carteles xilográficos con estáticas tipografías quedaban poco a poco relegados dando paso estos sistemas mejorados de estampación. Hace entonces su aparición el denominado cartel de autor, personal e individualista trasmite emociones recíprocas con el espectador. Autores destacados en este sentido serán Jules Chéret «creador del gran cartel cromolitográfico»,[449] influenciado por autoridades como Tiépolo,[450] Watteu o Turner.[451] Los carteles se colocan sobre los muros, paredes, pegados en los quioscos [Fig. 42a y Fig. 42b], en los vidriados escaparates comerciales o repartidos por los novedosos grandes almacenes; también se mostraban en la prensa ejerciendo en todos estos lugares una atractiva demanda visual para los productos industriales: «[...] Desde la Revolución Industrial [la publicidad] ha ido acaparando espacios estratégicos del tejido urbano [...] es un batiburrillo tipográfico, caligráfico, pictográfico y cromático que confluye decisivamente en la devaluación visual del paisaje».[452]

Las ilustraciones de la publicidad se representaban en el escenario cívico europeo como elementos integrados de un paisaje urbano remodelado, como el de la capital del Sena conformado con las infraestructuras del progreso y bienestar, al que se le estaba aplicando medidas higienistas. La neo-ciudad se ataviaba con la arquitectura novecentista que requería para su construcción de nuevos materiales como el hierro y el abaratado vidrio plano; se inauguraban circunvalaciones y se abrían enormes avenidas. La «urbe paleotécnica»,[453] detonante de una clase poderosa y líder, se estructuraba a través de «grandes avenidas resplandecientes de luz, en plazas ornamentadas […], grandiosos edificios representativos».[454]

[449] EGUIZÁBAL, Raúl, 2011, p. 165.
[450] BARNICOAT, John, 2003.
[451] EGUIZÁBAL, Raúl, 2014.
[452] SATUÉ, Enric. *El diseño gráfico: Desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza Editorial, 2012, p. 25.
[453] CHUECA GOITÍA, Fernando. *Breve historia del urbanismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1998, p. 28.
[454] CHUECA GOITÍA, Fernando, 1998, p. 183.



Figura 42. A) Jean Beraud. *Paris Kiosk*, 1880-1884. Baltimore, The Walters Art Museum, 37.1055; b) Jean Beraud. *Paris, rue du Havre*, ca. 1882. Washington D.C. National Gallery Art, 1970.17.2.

En el París *fin de siècle*, el *flâneur*, el viandante «solitario y pensativo»,[455] se dejará seducir y persuadir por las novedosas formas de comunicación social. El cartel reflejaba libertad ante la ley y fascinaba con unos formatos de grandes dimensiones que debían poder ser vistos desde cualquier punto para captar la atención con un gran dinamismo y con vivos colores,[456] haciendo al receptor relacionar su emoción personal con lo anunciado, a través de mensajes optimistas para una sociedad instituida en la Tercera República Francesa desde 1870 con su progresista mirada puesta en la ciencia y progreso, acomodada en la *Belle époque*, feliz y consumista. La cultura de las masas bullía ante los productos de consumo anunciados como tabacos, aceites, perfumes, bebidas, fórmulas estéticas, moda, jabón.[457] También se anunciarán reuniones sociales, teatros, exposiciones, salas de baile, conciertos, bares de jazz, ferias, óperas, cabarés, etcétera.[458] Los jóvenes artistas como Toulouse Lautrec, Steinlen, Willette, Debussy o Satie eran asiduos a los lugares de ocio y entretenimiento, los locales de

[455] BAUDELAIRE, Charles. *El spleen de París. Pequeños poemas en prosa*. Introducción, traducción y notas de Pablo Oyarzún R. Chile: Libros Arces-Lom, 2003, p. 16.
[456] CHECA GODOY, Antonio y GARRIDO LORA, Manuel, 2017, p. 50.
[457] Sobre la mujer moderna en la prensa gráfica véase: VIVES LÓPEZ, María. «La construcción visual de las modernas en México y España». Tesis doctoral. Dirigida por Mireia Ferrer Álvarez. Universitat de València, 2025.
[458] CHECA GODOY, Antonio y GARRIDO LORA, Manuel, 2017, p. 52.

moda del barrio latino, al fin de cuentas, centros de reunión intelectual «para artistas y poetas con inquietudes estéticas similares».[459]

Alrededor de la temática musical los principales creadores de este periodo realizarán gran parte de su producción artística. La música es la gran compañera en uno de los placeres de esta sociedad, el divertimento que encuentran en los locales de moda de Montmartre. La *Hausmusik* o la tradición de interpretar música en ambientes reducidos o privados traerá consigo las reducciones a piano de obras consagradas o la creación a propósito de piezas compuestas para estos encuentros que acompañan los espectáculos, teatros, bailes, fiestas, cabarés, etcétera. Se consolidará una demanda de las ediciones musicales haciendo al artista tomar parte en las ilustraciones de sus portadas que le servirán tanto para expresar su creación y carácter, así como de sustento económico. Alrededor de la dicha nueva praxis social musical emerge la ilustración de los frontispicios de las partituras [Fig. 43] que formulan programas visuales multidisciplinares que integran *imago*-palabra y notación musical. Las ilustraciones serán las antecesoras de las actuales portadas de los discos.[460]



Figura 43. Toulouse-Lautrec y Aristide Bruant, *A saint-Lazare*, 1888. Paris, Bibliothèque nationale de France, VM28-342. Acceso a vídeo-audio de *Saint-Lazare*. Elaboración propia: https://www.youtube.com/watch?v=nTHzkSM4mVo

[459] CATE, Phillip Dennis. «Le Chat Noir y Les Incohérents», en: *Toulouse-Lautrec y el espíritu de Montmartre*, comisariado por María González de Castejón, 27-59. Barcelona: Fundación Bancaria "la Caixa" / Editorial Planeta, S. A., 2018, p. 23.

[460] «[Los artistas decimonónicos] ilustrarán los frontispicios musicales siendo, así, estos un antecedente para el género del diseño del álbum musical». SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel. «La visualidad de la música en el *packaging* de los discos. Los tipos iconográficos de María en las portadas de los álbumes musicales», *Millars. Espai i Història*, vol. LVII, 2024, pp. 111-135, p. 119. DOI: http://dx.doi.org/10.6035/Millars.2024.57.5

7.2. *La tentación de san Antonio* de Henri Rivière en Le Chat Noir

Montmartre, barrio sito en las afueras de París, resurgió de su más saudade decadencia en tan solo diez años. Rodolphe Salis, en el invierno de 1881, reformaría el cabaré Le Chat Noir situado en el número 84 del Boulevard de Rochechouart, barriada que acogió al grupo progresista conocido como *Les Incohérents* –promotores del *fumisme*– que migraban desde el barrio latino de París.[461] Junto a otros tantos locales de ocio y divertimento como el Cirque Fernando, el Moulin de la Galette, y, tiempo después, el Divan Japonais o el Quat'z'Artz, entre tantos más, se ubicó en el barrio más empobrecido de la ciudad reconvertido en el escenario de convergencias del arte de moda. Alejados del mundo burgués, allí se darían encuentro las jóvenes promesas artísticas y musicales.

Le Chat consiguió la primera licencia para tener un piano dentro de un cabaré, con lo cual músicos como Debussy o Satie se sirvieron de este.[462] El éxito del café sumado a la revista que inauguró con nombre homónimo hizo que, en 1885, Salis trasladara el negocio a un local más amplio con tres alturas en la Rue Victor Massé en el boulevard Rochechouart.[463] Hacia 1886, Salis integrará un espectáculo en su cabaré que le aportará gran fama contratando a Henri Rivière, pintor y grabador, para el teatro de las sombras musical, de gran complejidad técnica. Rivière será apoyado en la elaboración de este ejercicio artístico sin parangón por Henri Somm.[464] El joven Rivière, con apenas veintitrés años, se hará cargo de la dirección y técnica artísticas también responsabilizándose de la revista.[465]

En las navidades de 1887 se inauguraba para el teatro de sombras de Le Chat Noir el drama musical *La tentación de san Antonio*. Henri Rivière se encargó de la escenografía, así como de preparar el álbum musical ilustrado de la obra. La intención era equipararse o incluso ir más allá del teatro chinesco de sombras que convencionalmente había acompañado a la sociedad parisina.[466] El resultado fue una creación nunca vista, un *théatre-bijou*,[467] un teatro musical donde se iban a conjugar todas las artes, una obra de arte total o *Gesamtkunstwerk* que formulaba la modernidad a través de la puesta en escena de un tema totalmente clásico

461 CATE, Phillip Dennis, 2018, p. 27.
462 OOMS, Saskia. «La influencia del teatro de sombras de Le Chat Noir y de la fotografía en las vanguardias a finales del siglo XIX: Rivière, Vuillard, Toulouse-Lautrec», en *Toulouse-Lautrec y el espíritu de Montmartre*, comisariado por María González de Castejón, 27-59. Barcelona: Fundación Bancaria "la Caixa" / Editorial Planeta, S. A, 2018.
463 OOMS, Saskia, 2018, p. 60.
464 CATE, Phillip Dennis, 2018, p. 38.
465 SUEUR-HERMEL, Valérie. *Henri Rivière: entre impressionnisme et japonisme*. Paris: Bibliothèque nationale France, 2009, p. 12.
466 CATE, Phillip Dennis, 2018, p. 38.
467 SAINTE-CROIX, Camille de. *Moeurs littéraires: les lundis de «La Bataille»*. Paris: Albert Savine Éditeur, 1890-1891, p. 318.

basado en la hagiografía tradicional. Aquella noche se vieron sobre el escenario siluetas de zinc de formulación chinesca; atrezos de colores vivos y dinámicos diseñados por Rivière; luces y sombras en juegos significantes de ágiles movimientos; escenografías recortadas en alusión a la fotografía –a la que Rivière será un gran aficionado desde 1887–,[468] y al incipiente arte cinematográfico. La producción dramática de Rivière dio un paso al mero espectáculo entretenedor para convertirse en un esplendoroso espectáculo: *«La première réalisation artistique chatnoiresque de Henri Rivière fut la Tentation de Saint Antoine, dans laquelle il cherche une conception nouvelle qui se manifestera par la suite»*.[469] Diversas obras dramático-musicales bajo el estilo del teatro de sombras colmaron los estrenos en las noches parisinas; Rivière estrenó también *La Marche à l'étoile* (1890) muy afamada en aquel momento, mientras que otros autores también dieron rienda a su imaginación bajo las mismas premisas estéticas, a saber, por ejemplo, *Le Fils de l'eunuque* de su compañero Somm, estrenada en 1888. En su obra *Phryné*, inaugurada en 1885, Rivière comentaba a Paul Eudel la complejidad técnica a la que se enfrentaba en la creación del teatro de sombras:

> Dentro de la primera caja de luz se pueden deslizar treinta láminas de cristal, cada una de un color. Esto me proporciona una primera paleta a partir de la cual, según la distancia, puedo elegir tonalidades concretas. La segunda caja, también diseñada para contener treinta láminas de cristal, se usa para representar los cielos, paisajes y complementos. Al combinar estas paletas con las anteriores y moverlas en distintas direcciones, obtengo matices increíbles: amaneceres, puestas de sol, la salida de la luna, delicadas brumas y movimientos del mar. La tercera caja, más alta que las otras para poder albergar la expansión de la luz, contiene los fondos, recortes de zinc montados en pequeños marcos. Sirve para crear densas siluetas: nieblas, sierras montañosas que se difuminan en el horizonte [...]. Superposiciones de gasa crean reflejos sobre el agua, la lluvia se reproduce con arena, la nieve con muselina de topos, los relámpagos con papel nitrado que encendemos y lanzamos. Creamos el movimiento del mar con las manos, fijando sobre ellas unas pequeñas aletas de distintas medidas; mediante superposición directa, podemos simular el oleaje.[470]

[468] OOMS, Saskia, 2018, p. 61.
[469] «La primera realización artística de estilo *chatnoiresque* de Henri Rivière fue *La Tentación de San Antonio*, en la que buscó una concepción nueva que se manifestaría posteriormente». Trad. de la autora. JEANNE, Paul. *Les théâtres d'ombres à Montmartre de 1887 à 1923: Chat noir, Quat'z'arts, Lune rousse*. Paris: Les Éditions des presses modernes au Palais-royal, 1937, p. 47.
[470] CATE, Phillip Dennis, 2018, p. 348.

Rivière se interesó por toda clase de manifestaciones artísticas. Influenciado por la segunda generación de creadores influidos por la escuela de estampa japonesa «Ukiyo-e llegada a mediados del siglo XIX a Europa»,[471] imbuiría dicha concepción estética a su teatro de siluetas investigando sobre el color y su experimentación. Mediante un artefacto con luz oxhídrica situado detrás de la pantalla producía una gran gama de cromatismos superponiendo cristales traslúcidos pigmentados implementando variadas gradaciones.[472]

La música en la trasmisión de la narración en *La tentación* adquirió gran relevancia. El narrador, de quien tal vez se hiciera cargo Salis, intervenía en contadas ocasiones. La obra se sintetizaba en dos actos y cuarenta escenas musicadas por los que eran entonces los músicos contratados en Le Chat, George Fragerolle y Albert Trinchant. El programa que se conserva inscribe la interpretación de un armonio y de un piano, ambos localizados en el escenario.[473] Alphonse Allais dirigió la percusión interpretada por Jules Jouy y Mac-Nab, músicos afamados de la escena de Montmartre:[474]

> *La musique alterne des compositions arrangées (et quelques unes originales) d'Albert Tinchant (1860-1892) et d'autres compositions de Georges Fragerolle (1855-1920). Tinchant, ancien élève de Jules Lemaître au lycée du Havre où il avait remporté le prix de philosophie, ose le premier franchir la porte du Chat Noir, devenant secrétaire de rédaction du journal hebdomadaire éponyme, puis tenant le piano. Fragerolle, en revanche, effectue d'abord ses études musicales avec Ernest Guiraud, également maître de Debussy, se spécialisant dans la composition de spectacles d'ombres. Souvent auteur des poèmes et de la musique, il conçoit cette forme expressive comme une nouvelle création dramaturgique et musicale, dans laquelle l'aspect visuel est l'une des sources d'inspiration*.[475]

---

471 CABEZAS GELABERT, Lino. «Evolución técnica y estética de las artes gráficas», en CABEZAS GELABERT, Lino y LÓPEZ VÍLCHEZ, Inmaculada (coords.). *Ilustración, cómic, edición, artes gráficas, concept art.* Madrid: Cátedra, 2024, pp. 45-84, p. 49.

472 SUEUR-HERMEL, Valérie, 2009, pp. 11-12.

473 NICCOLAI, Michela. *La Tentation de Saint-Antoine au Chat Noir: un exemple de collaboration multidisciplinaire*. Open Editions, 2019. < https://journals.openedition.org/flaubert/3586> DOI: https://doi.org/10.4000/flaubert.3586

474 CATE, Phillip Dennis y SHAW, Mary Lewis. *The Spirit of Montmartre: Cabarets, Humor, and the Avant-garde, 1875-1905*. New Brunswick, NJ: Jane Voorhees Zimmerli Art Museum: Rutgers University Press, 1996.

475 «La música alterna composiciones con arreglos (y algunos originales) de Albert Tinchant (1860-1892) y otras composiciones de Georges Fragerolle (1855-1920). Tinchant, ex alumno de Jules Lemaétre en el Liceo du Havre donde había ganado el premio de filosofía, se atrevió a cruzar la puerta de Chat Noir, convirtiéndose en secretario de redacción del semanario de nombre homónimo, y luego interpretando al piano. Fragerolle, por su parte, estudió por primera vez música con Ernest Guiraud, también maestro de Debussy, especializándose en la composición de espectáculos de sombra. Autor frecuente de poemas y de música, concibe esta forma expresiva como una nueva creación dramatúrgica y musical, en el que el aspecto visual es una de las fuentes de inspiración». Trad. de la autora. NICCOLAI, Michela, 2019, p. 17.

En el álbum musical ilustrado de Rivière se pueden ver composiciones, además de las de Trinchant y Fragerolle, de afamados autores como Wagner, Schumann, Offenbach, Massenet o Gounould. Offenbach hizo descender al tracio a los infiernos, prácticamente por obligación, en búsqueda de su amada Eurídice en su famosa ópera bufa de 1856, *Orphée aux enfers*. La obra entremezclaba treinta años antes que *La tentación* una temática tradicional, en este caso mitológica, en clave satírica-política junto al baile atrevido del cancán y otros atisbos de modernidad. El cartel comercial de este drama realizado por Chéret es considerado el primer diseño en litografía a color.[476]

La crítica no dejó pasar por alto el espectáculo tan innovador que se estaba llegando a cabo en Le Chat, de tal forma, en *La Vie Littérair,* Anatole France de *L'Académie Française* expresaba el siguiente pensamiento apenas estrenada *La tentación*:

> *M. Henri Rivière a voulu que le grand saint Antoine fût assailli, dans sa Thébaïde, de tentations prophétiques par rapport à lui, et contempo- raines par rapport à nous. Il a fait sagement, à I exemple des vieux maîtres, car de la sorte le bon ermite nous intéresse plus vivement; nous comprenons mieux la grandeur de sa vertu. A cet égard, du moins, l'album de M. Henri Rivière est une œuvre de haute édification. Moderniser les mérites du père des anachorètes n'était pas, sans doute, une œuvre indifférente: le maître du Chat-Noir l'a accomplie avec une heureuse audace. Il a conçu le diable en habit noir, montrant au saint homme notre Paris nocturne et le transportant dans les Halles, qui regorgent de volailles truffées, de galantines, de melons, de chasselas de Fontainebleau et de pêches de Montreuil.*[477]

7.3. El álbum ilustrado de *La tentación de san Antonio* de Henri Rivière como ejemplo de sustrato emblemático

La peculiaridad para este tipo de espectáculos no solo residía en el empleo de las técnicas más innovadoras y experimentales conjugadas con las tendencias artísticas más a la última, sino que para representarlos se ingeniaron un tipo de ediciones ilustradas musicales,

[476] BARNICOAT, John, 2003, p. 55.

[477] «El señor Henri Rivière quiso que el gran san Antonio fuera asediado, en su Tebaida, por tentaciones proféticas con respecto a él, y contemporáneas con respecto a nosotros. Ha obrado sabiamente, siguiendo el ejemplo de los antiguos maestros, ya que de ese modo el buen ermitaño nos interesa más vivamente; comprendemos mejor la grandeza de su virtud. En ese sentido, al menos, el álbum del señor Henri Rivière es una obra de profunda edificación. Modernizar los méritos del padre de los anacoretas no era, sin duda, una empresa indiferente: el maestro del Chat Noir la ha llevado a cabo con feliz audacia. Ha concebido al diablo con frac negro, mostrando al santo varón nuestro París nocturno y transportándolo a Les Halles, que rebosan de aves trufadas, galantinas, melones, uvas chasselas de Fontainebleau y melocotones de Montreuil». Trad. de la autora. FRANCE, Anatole. *La Vie littéraire. Deuxième Série*. Paris: Calmann-Lévy Éditeurs, 1888, p. 216.

unos volúmenes en formato apaisado de una genuina concepción, como el presentado por Henri Rivière para *La tentación* en 1888, o, por ejemplo, el concebido por el mismo autor para otra obra, *Siguiendo la estrella*, editado en 1890.

Con el similar esquema compositivo que empleó la Emblemática musical de *Atalanta fugiens* [Fig. 44a] (1618, Dresde, SLUB, 278941222, pp. 12-13) de Michael Maier, la concepción del álbum de *La tentación* de Rivière [Fig. 44b] se corresponde con la construcción multidisciplinar de la Emblemática en la que en un mismo programa visual se formulan a través del artificio retórico distintas artes en estado dialéctico en la consecución de un mismo significado. Su diseño presenta un sustrato emblemático en el que la imagen gráfica se muestra en un folio completo mientras que en el verso del anterior se inscribe un extracto o íncipit de música notada junto a un texto como epigrama o un *motto*, como se verá.



Figura 44. A) Michael Maier, *Atalanta fugiens*, *«De secretis natura»*, 1618. Dresde, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, 278941222, pp. 12-13; b) Henri Rivière, *La tentación de san Antonio*, *«Vischnou avec Laskmi assis sur le serpent Ananta»*, 1888. Francia, Bibliothèque Nationale de France, D-10303, pp. 78-79.

Fuentes coetáneas dicen estas palabras acerca del álbum de Rivière:

> *M. Henri Rivière vient de réunir en album les aquarelles de cette Tentation de Saint Antoine dont il fit, cet hiver, au Chat Noir, on s'en souvient, un spectacle fort goûté. Il y a un art chatnoiresque. Cet art est à la fois mystique et impie, ironique et triste, naïf et profond, jamais respectueux. Il est épique et narquois avec l'exact Caran d'Ache ; il est suavement et mélancoliquement vicieux avec ce Willette qui est comme le fra Angelico des cabarets de nuit. Il est symbolique et naturaliste avec le très habile Henri Rivière. Pour moi, je suis émerveillé des quarante scènes de la Tentation. Elles sont d'une couleur vive, d'un goût hardi, d'un bel effet et d'un grand sens. Je mets cela bien au-dessus des diablotins du sec Callot.*[478]

El tema representado en la obra de Rivière está basado en *La tentación de san Antonio* de Gustave Flaubert editada catorce años antes,[479] tal y como se puede apreciar en el librillo de Rivière según se coteja la imagen con el texto del escritor realista francés, y que, además, da fe de ello alguna crónica coetánea: *«La Tentation de Saint-Autoine demeure le chef-d'œuvre des Ombres du Chat-Noir, Il faut se reporter au magnifique album qu'a édité Quentin, où l'on croit voir illustré, comme il ne le sera jamais mieux, le poème de Flaubert».*[480] El tema de la tentación ocupó el imaginario artístico desde hacía tiempo. Artistas como Tintoretto, Brueghel, Veronés o el Bosco, entre muchos más, escogieron para sus representaciones la leyenda del santo anacoreta en Tebaida, escrita por Atanasio quien afirma que san Antonio desde pronto «despreció los bienes de este mundo y disfrutó de los celestiales»[481], además de ser hostigado por el diablo que le ofreció todo tipo de tentaciones.

El autor realizó hasta tres versiones de la obra en 1849, 1856 y 1874. Flaubert quedó seducido desde un principio con el *Fausto* de Goethe que ejerció una notable influencia en la obra; también Byron con Caín influyó en *La tentación*. El poeta fue asiduo a las representaciones teatrales de marionetas de la obra en Rouen, en la feria de San Román.

---

[478] «El señor Henri Rivière acaba de reunir en un álbum las acuarelas de esta *Tentation de Saint Antoine* (Tentación de San Antonio) que presentó, este invierno, en el Chat Noir –como se recordará– en un espectáculo muy apreciado. Existe un arte *chatnoiresque*. Este arte es a la vez místico e impío, irónico y triste, ingenuo y profundo, nunca respetuoso. Es épico y burlón con el preciso Caran d'Ache; es suave y melancólicamente vicioso con ese Willette, que es como el Fra Angelico de los cabarés nocturnos. Es simbólico y naturalista con el muy hábil Henri Rivière. Por mi parte, estoy maravillado con las cuarenta escenas de la *Tentación*. Son de un colorido vivo, de un gusto audaz, de gran efecto y profundo sentido. Pongo esto muy por encima de los diablillos del seco Callot». Trad. de la autora. FRANCE, Anatole, 1888, p. 216.

[479] NICCOLAI, Michela, 2019, p. 14.

[480] «*La Tentation de Saint Antoine* sigue siendo la obra maestra de las Sombras del *Chat Noir*. Hay que remitirse al magnífico álbum editado por Quentin, en el que uno cree ver ilustrado –como nunca lo será mejor– el poema de Flaubert». Trad. de la autora. SAINTE-CROIX, Camille de, 1891, p. 320.

[481] VORÁGINE, Santiago de la. *La leyenda dorada*, Volumen I. Traducción de Fray José Manuel Macías. Madrid: Alianza Forma, 1997, p. 107.

Llegó a conocer la pintura de Brueghel del palacio Balbi de Génova durante una visita familiar comunicándole a su íntimo amigo Alfred Le Poittevin sus pretensiones de adaptarla al drama.[482] Rivière pudo sentir la misma atracción por representar una obra dada a múltiples posibilidades que podían dar rienda suelta a su creatividad: *«[...] preintre, décorateur, machiniste, inventeur, physicien, parvenait avec un entrain endiablé à faire tenir en quelques pieds carrés des épopées entières, au cours desquelles, plus vivante que les autres acteurs, vibrait, personnage principal, la Nature elle-mème».*[483]

La distribución del álbum musical ilustrado de sustrato emblemático es la siguiente:

ACTE PREMIER, (p. 3)
Le Désert de la Thébaïde, A. Tinchant, (pp. 4-5).
Arachné, *Les Noces de Jeannette*, Victor Massé. – Léon Grus, éditeur, (pp. 6-7).
Le Sabbat, *Marche de Szabady,* Jules Massenet. –Hartmann et Cie, editeurs-propriétaires, (pp. 8-9).
La Ville-lumière, A. Tinchant., (pp. 10-11).
La Gourmandise - I. *Les Halles*, *La Fille de madame Angot*; Lecocq. – Brandus, éditeur, (pp. 12-13).
La Gourmandise - *II. Le Vin. Cortége de Silène et Bacchus*, A. Tinchant, (pp. 14-15).
La Gourmandise - *III. Le Vin. Cortége de Silène et Bacchus* (suite), A. Tinchant, (pp. 16-17).
L'Avarice - *I. Le Jeu,* A. Tinchant, (pp. 18-19).
L'Avarice - II. Le Veau d'or, A. Tinchant, (pp. 20-21).
L'Avarice - III. La Bourse, Faust, Gounod. – Choudens père et fils, éditeurs, (pp. 22-23).
L'Orgueil, En revenant de la revue, polka-marche par L. C. Desormes. - L. C. Desormes, éditeur, 53, rue des Vinaigriers, (pp. 24-25).
La Science, (pp. 26-27).
La Science II, A. Tinchant, (pp. 28-29).
La Mer I, A. Tinchant, (pp. 30-31).
La Mer II. Atlantide, A. Tinchant, (pp. 32-33).

[482] FLAUBERT, Gustave. *La tentación de san Antonio*. Ed. Germán Palacios. Madrid: Cátedra Universales, 2004, prólogo, p. 12.
[483] «[…] pintor, decorador, maquinista, inventor, físico, lograba, con un entusiasmo endiablado, hacer caber en unos pocos pies cuadrados epopeyas enteras, durante las cuales, más viva que los demás actores, vibraba –como personaje principal– la propia naturaleza». Trad. de la autora. TOUDOUZE, Georges. *Henri Rivière. Peintre at Imagier*. Paris: Libraire Editeur, 1907.

Le Ciel I. Antoine. Ah! plus haut!…. Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, (pp. 34-35).
Le Ciel II, (pp. 36-37).
Le Ciel III, Rèverie, R. Schumann, (pp. 38-39).

ACTE DEUXIEME, (pp. 41).
Cortége et défilé de la Reine de Saba, (Musique de Georges Fragerolle), (pp. 42-43).
Cortége et défilé de la Reine de Saba (suite), (pp. 44-59).
Cortége et défilé de la Reine de Saba (Fin) - *Le Char de la Reine de Saba*, (pp. 60-61).
La Reine de Saba et Saint Antoine, *La Reine de Saba*. Si tu posais…, Gustave Flaubert. - *La Tentation de saint Antoine*, (pp. 62-63).
La Reine de Saba tente Saint Antoine, La Reine de Saba. Je t'ai apporté…, Gustave Flaubert. - *La Tentation de saint Antoine*, (pp. 64-65).
Ballet, Passe-pied du Roi s'amuse; Léo Delibes. - Henri Heugel, éditeur, Pizzicati de Sylvia; Léo Delibes. - Henri Heugel, éditeur, (pp. 66-67).
Les Dieux scandinaves. - *Odin et les Walkyries*, La Chevauchée des Walkyries; R. Wagner. - P. Schott, editour, (pp. 68-69).
Apollon, (Air populaire), (pp. 70-71).
Les Muses, *Orphée aux Enfers*; Offenbach. - Henri Heugel, éditeur, (pp. 72-73).
L'Olympe, *Orphée aux Enfers*; Offenbach. - Henri Heugel, éditeur, (pp. 74-75).
Les Dieux égyptiens, A. Tinchant, (pp. 76-77).
Vischnou avec Laskmi assis sur le serpent Ananta, Un mer de lait…, A. Tinchant, (pp. 78-79).
Le Buddha, A. Tinchant, (pp. 80-81).
Les Dieux japonais, (D'après Ho-Kou-Saï et Ko-rin), A. Tinchant, (pp. 82-83).
Le Désert de la Thébaïde: *Musiques célestes* (Venite adoremus, Haydn), (pp. 84-85).
Apothéose (Faust, Ch. - Gounod, Choudens pére et fils, éditeurs.), (pp. 86-87).

Como se decía, las ilustraciones se corresponden en su mayoría con las narraciones del poema de Flaubert de las cuales se analizarán algunas de ellas.

Durante el primer acto, con *Le Désert de la Thébaïde*, san Antonio, tras un largo viaje, llega a una montaña en la que a sus pies encuentra agua. En *La tentación* los deseos y ansias del ser humano se presentan constantemente. La inquietud aborda al santo desde el inicio de la obra reflejando un complejo mundo interior. De tal manera, se inicia la función con unos acordes menores de Trinchant con carácter «Religioso», tal y como indica la propia partitura.

La ilustración que corresponde a esta música representa al santo en oración en la región egipcia de Tebaida. El texto de Flaubert dice al respecto:

> Es en el Tebaida, en lo alto de una montaña, en una plataforma redondeada, en forma de medialuna, cerrada por gruesas piedras" [...] A diez pasos de la cabaña hay una gran cruz clavada en el suelo [...] La montaña está cortada en pico y el Nilo forma como un lago al pie del acantilado.[484]

Rivière muestra en su lámina al santo en una montaña rocosa en actitud de genuflexión rezando ante una cruz encastrada en una piedra. «La plataforma redondeada» que describe Flaubert puede asemejarse al clípeo que circunda la imagen de la lámina de Rivière.

La escena siguiente es *Arachné* [Fig. 45] (1888, Francia, BnF, D-10303, p. 7) el santo se enfrenta a sí mismo y a su mundo interior; el equilibrio mental es fundamental para él. En la ilustración se formula a san Antonio de nuevo orando ante la cruz clavada en la roca mientras una telaraña con una tarántula gana el primer plano. Por su parte Flaubert afirma: «La noche está en calma; palpitan numerosas estrellas; no se oye más que el chasquido de las tarántulas».[485] La significación está entretejida alrededor del mito de Aracne sobre el castigo que esta sufrió por desafiar a Atenea siendo convertida en araña y castigada a tejer eternamente. Se entiende de esta tentación que nadie debe enfrentarse a Dios aun siendo tentado por Lucifer. La música escogida e inscrita en el álbum emblemático es *Les Noces de Jeannette* de Victor Massé, obra estrenada en 1854 en *l'Opéra-Comique* de París. Concretamente, es la melodía interpretada por la protagonista en *dolce cantabile*, del principio de *Romance de l'aiguille* momento en el que Jeannette, cuando se enfrenta a la huida de Jean, teje durante toda la noche la ropa de su amado. Por tanto, hay una correspondencia de significados en función retórica entre la música interpretada e inscrita en el álbum y la imagen de Rivière, a la vez que una correspondencia con el texto del poeta francés.

[484] FLAUBERT, Gustave, 2004, p. 31.
[485] FLAUBERT, Gustave, 2004, p. 36.



Figura 45. Henri Rivière, *La tentación de san Antonio*, «*Arachné*», 1888. Francia, Bibliothèque Nationale de France, D-10303, p. 7.

Le Sabbat o aquelarre [Fig. 46] (1888, Francia, BnF, D-10303, p. 9) se representa en la siguiente ilustración en la que un desfile de brujas vuela con sus escobas bajo el cielo de una noche. Estas quieren aproximarse al santo que reza delante de la cruz que se muestra algo caída, como presuponiendo las tentaciones a las que va a ser tentado. La artisticidad del dibujo recuerda a la estética japonesa donde los colores planos y las líneas hacen predominar las delimitaciones de las figuras de sombras, influenciadas a la vez por la fotografía. Flaubert escenifica la escena de la siguiente manera:

> En la oscuridad blanquecina de la noche aparecen aquí y allí [...]. El viento que pasa en los intervalos de las rocas hace modulaciones; y en sus sonoridades confusas, distingue voces como si el aire hablase. Son bajas e insinuadoras, silbantes. Le dicen: La primera: ¿quieres mujeres?, la segunda: ¿grandes sumas de dinero?, la tercera: ¿una espada que reluce?[486]

[486] FLAUBERT, Gustave, 2004, p. 36 y pp. 41-42.



Figura 46. Henri Rivière, *La tentación de san Antonio*, «*Le Sabbat*», 1888. Francia, Bibliothèque Nationale de France, D-10303, p. 9.

La música acompasa el paso de las brujas al ritmo de la *Marche héroïque de Szabady* de Jules Massenet. El fragmento inscrito en el álbum emblemático se corresponde con la sección de cuerdas en la partitura orquestal en un *crecendo*, rememorando la obertura de la marcha de Szabadi Frank Ignác, y de la que, más tarde, Listz haría un arreglo para piano titulando la obra *Marche hongroise de Szabadi*, S.572, LW A292. El *crecendo* se figura retóricamente en la ilustración de Rivière en el ascenso de las pérfidas al cielo, tras la silueta oscura del santo ante la cruz concentrado en su oración, haciendo caso omiso de las susurradoras que le tientan.

La Ville-lumière [Fig. 47] (1888, Francia, BnF, D-10303, p. 11), ciudad de la luz, imbrica lo sagrado y la modernidad mostrando en la lámina al diablo apareciéndose al santo ataviado con frac y pajarita siguiendo la moda impuesta en Europa en la burguesía de mitad del siglo XIX e inicios del siglo XX. Este acaba de llegar según indica el gesto de reverencia que hace con el sombrero de copa. En correspondencia con la obra de Flaubert, podría reconocerse a este personaje con Hilarión, un discípulo amigo presente en el relato. Satán luce el traje de acomodado burgués favorecido por la revolución política e industrial. En el fondo de la imagen asoma una gran ciudad con las transformaciones propias de la urbe moderna, industrial, génesis de los bienes que satán le garantiza al penitente con sus adelantos.



Figura 47. Henri Rivière, *La tentación de san Antonio*, *«La Ville-lumière»*, 1888. Francia, Bibliothèque Nationale de France, D-10303, p. 11.

La escena titulada *La Gourmandise - I. Les Halles* [Fig. 48] (1888, Francia, BnF, D-10303, p. 13) presenta de nuevo al diablo en sus tentativas, ahora a través de Les Halles, un mercado de productos frescos que estuvo activo en el París del Segundo Imperio. El diablo le insinúa la comida, las frutas y frutos del campo, producción más importante en Francia en aquella época. La tradición en esta escena se muestra a través de los productos del mercado mientras que la modernidad se refleja en la arquitectura del hierro, con columnas fundidas y ventanales de vidrio plano, un edifico fruto del proceso industrializador y modelo de arranque económico en el que se encuentra Francia desde la mitad del siglo XIX. El alumbrado eléctrico, empleado en París a mitad del siglo XIX, será otra muestra de los beneficios y avances que le promete el diablo si deja su penitencia.



Figura 48. Henri Rivière, *La tentación de san Antonio*, *«La Gourmandise - I. Les Halles»*, 1888. Francia, Bibliothèque Nationale de France, D-10303, p. 13.

La música que suena durante la escena es *La Fille de madame Angot* de Charles Lecocq, estrenada en 1872, esta obtuvo un grandioso éxito en París. La ópera cómica se desarrolla en Les Halles, mercado en el que habitualmente madame Angot, la madre de la protagonista, Clairette vendía productos. Angot muere cuando la niña tiene apenas tres años, afamada por sus escarceos amorosos. El fragmento inscrito en el librito de sustrato emblemático de Rivière se corresponde con el acto tercero en el que Clairette quiere vengarse de Madame Lange y de Ange Pitou. Se anota en la partitura la línea vocal de Clairette en los *Cuplets de la dispute*. El fragmento textual, aunque no se escribe en el librito de Rivière dice lo siguiente:

De la mère Angot
J' suis la fille,
Et la fille Angot
Tient d' famille.
R'gardez-moi, vl'a c' que faut
Qu' soit mamz'lle Angot![487]

[487] «Soy la hija de madre Angot, y la señorita Angot sale a su modo. Mírenme bien, así debe ser la señorita Angot». Trad. de la autora.

En *La Science* [Fig. 49] (1888, Francia, BnF, D-10303, p. 27) se muestra de nuevo la tentación a través de los avances de la nueva sociedad decimonónica. El diablo le presenta a san Antonio los adelantos de la industria como facilitadores del bienestar a la humanidad. La rueda en primer plano simboliza la propia vida, gira en consonancia con el funcionamiento de la máquina de vapor para producir energía, la necesaria para obtener bienes materiales que resultan de dicho proceso. El paisaje es el de una ciudad industrializada con humeantes chimeneas; un póster traslada la energía eléctrica y los avances telegráficos. Se avista en el suelo los raíles del tren portuario que conducen la mirada del espectador hacia el puerto donde hay un potente bergantín atracado; la revolución industrial también llega a los transportes del mar.



Figura 49. Henri Rivière, *La tentación de san Antonio*, *«La Science»*, 1888. Francia, Bibliothèque Nationale de France, D-10303, p. 27.

La *Science II* muestra la velocidad, las novedosas formas de energía aplicadas al transporte. De nuevo, el autor hace uso del juego del claroscuro para formular la nueva tentación que atormenta al anacoreta. Le presenta el ferrocarril, una potente locomotora accionada por energía de vapor y carbón que arrastra los vagones del tren y agiliza las comunicaciones mercantiles y humanas –en 1837 se inauguraba la primera estación de

ferrocarril en París, la estación *Saint-Lazare*.[488] Se puede interpretar una relación directa con la obra de juventud del poeta, *Smath*, publicada en 1839, inspirada en *Cain*. En esta el diablo le dice que debe elegir entre el amor o la ciencia, es decir, entre el corazón y la lógica. Mientras ocurre la escena del teatro de sombras, la música de Tinchant discurre con la *circulatio* propia de los grados conjuntos en la línea melódica de la voz soprano del piano en un juego de correspondencia con el rodaje ferroviario.

En la lámina de *La Mer I* [Fig. 50] (1888. Francia, BnF, D-10303, p. 31) se muestra el momento en el que Satán asoma a san Antonio a la orilla de un pequeño acantilado en el que se intuye un mar bravo. El título de la composición de Tinchant, *La Mer*,[489] es homónimo al de la famosa obra de uno de los compositores que frecuentaba Le Chat, Debussy, editada años después, en 1905, y que presentaba en su frontispicio la ilustración japonesa *La gran ola* de Kanagawa, una representación del oleaje dinámico como el de la lámina de Rivière. La notación musical anotada en el librito de Rivière formula un gesto-icónico musical retórico dibujando a través de su grafía de acordes ascendentes y descendentes la dinámica de las olas que se alzan y bajan en el movimiento del océano para finalmente romper contra la roca con un *fortissimo* (*ff*).

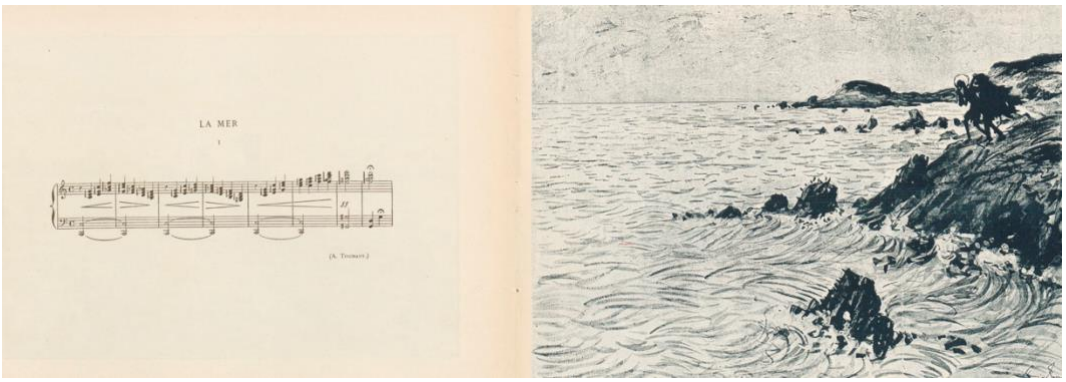


Figura 50. Henri Rivière, *La tentación de san Antonio*, *«La Mer I»*, 1888. Francia, Bibliothèque Nationale de France, D-10303, pp. 31-32.

[488] «En su inaugural viaje a Bruselas, la primera locomotora de vapor partió de la Gare Saint-Lazare a las siete y media de una soleada mañana de sábado, el 13 de junio de 1846». FIGES, Orlando. *Los europeos. Tres vidas y el nacimiento de la cultura cosmopolita.* Traducción de María Serrano. Madrid: Taurus, 2021, p. 23.

[489] Claude Debussy compuso su obra orquestal *La Mer* en un tiempo bastante reducido, en año y medio, a diferencia de los más de cinco años que tardó con *Nocturnes* y los siete para *Images*. En principio, mantuvo en secreto el proyecto y solo se lo reveló como sorpresa a su editor Jacques Durand: *«On 12 September, during stormy weather, he pointed out that its general outline was already set, indicating its divisons: 'La Mer, three symphonic sketches for orchestra: I. Mer belle aux Iles sanguinaires. II. Jeu de vagues. III. Le vent fait danser la mer'»* «El 12 de septiembre, durante un clima tormentoso, señaló que ya tenía delineado el esquema general de la obra, indicando sus divisiones: '*La Mer*, tres bocetos sinfónicos para orquesta: I. *Mar en calma en las Islas Sanguinarias*, II. *Juego de las olas*, III. *El viento hace danzar el mar*'». Trad. de la autora. LESURE, François, 2019, p. 203.

Un momento relevante en la obra es la aparición de la reina de Saba en *La Reine de Saba et Saint Antoine* [Fig. 51] (1888. Francia, BnF, D-10303, p. 63). El álbum de Rivière se formula para esta escena totalmente bajo la concepción del sustrato emblemático. A modo de lema se escribe: «La reina de Saba tienta a san Antonio». El epigrama explicativo se extrae de un fragmento del poema de Flaubert que, con probabilidad, recitara el propio Salis:

> Si pusieras tu dedo en mi hombro, sería como un reguero de fuego en tus venas. La posesión del mínimo espacio de cuerpo te llenará de una alegría más vehemente que la conquista de un imperio. ¡Acerca tus labios! ¡Mis besos tienen el gusto de una fruta que se derretiría en tu corazón! ¡Ah, cómo vas a perderte bajo mis cabellos, aspirar mi pecho, pasmarte de mis miembros y quemarte con mis pupilas, entre mis brazos en un torbellino! Antonio hace la señal de la cruz.[490]



Figura 51. Henri Rivière, *La tentación de san Antonio*, *«La Reine de Saba et Saint Antoine»*, 1888. Francia, Bibliothèque Nationale de France, D-10303, pp. 62-63.

La *imago* ilustrada formula a la reina de Saba como ejemplo de lo sexual, sensual y lujurioso ante un san Antonio perplejo ante la dificultad de sucumbir al placer que le ofrece. Le pide al santo que renuncie a todo como ella desistió del rey Salomón, al tiempo que le ofrece el lujo y ostentadas riquezas y deseos si se convierte en su esposo. La mujer agita su cuerpo frente al santo que se contiene amarrado al marco y con su gesto indica el alto a la reina y a toda su corte. Ella le dice: «no soy una mujer, soy un mundo. Mis vestidos no tienen más que caer, y descubrirás en mi persona una sucesión de misterios».[491]

La melodía de la mano derecha del piano en los compases dos y, luego, el compás seis, perfilan una línea melódica ascendente y descendente de corcheas, articulación que

[490] FLAUBERT, Gustave, 2004, pp. 63-64.
[491] FLAUBERT, Gustave, 2004, p. 63.

concuerda visualmente con el despliegue de falda de la reina; con todo, al anacoreta que resiste a las pasiones «le castañean los dientes».[492] La música que acompaña la escena inscrita en el álbum emblemático está en forma de vals en compás ternario, una forma danzante característica de escenas de baile.

De igual manera, se desarrolla la escena *Ballet* [Fig. 52] (1888. Francia, BnF, D-10303, p. 67). San Antonio es de nuevo tentado por un gran número de bailarinas que interpretan ante él con el tipo organográfico de pandereta, asociado a la danza femenina desde el Medioevo, que acompasa el ejercicio del baile, mientras el santo arrodillado tapa sus oídos con las manos en renuncia al placer deleitoso de su música percutida con el movimiento sensual. Esta formulación visual resalta la idea de san Agustín en la que recuerda que la música es un placer sensorial que igual que agrada distrae con sus placeres, ya que «la música es una ciencia, y, en este sentido, compromete nuestra razón más que pueda comprometer el instinto o los sentidos».[493] La imbricación entre lo sagrado y lo profano es una constante en la obra significando la relación entre lo tradicional y la modernidad, de gran interés para el artista.



Figura 52. Henri Rivière, *La tentación de san Antonio*, *«Ballet»*, 1888. Francia, Bibliothèque Nationale de France, D-10303, p. 67.

[492] FLAUBERT, Gustave, 2004, p. 63.
[493] FUBINI, Enrico, p. 93.

La escena *Le Ciel I* [Fig. 53] (1888. Francia, BnF, D-10303, pp. 34-35) corresponde con el capítulo VI de la obra de Flaubert. El poeta dice: «El diablo, con Antonio a cuestas, vuela extendido como un nadador; sus dos grandes alas desplegadas le cubren por completo, semejando una nube».[494] La escena dibujada por Rivière se compone de tres ilustraciones, y, por tanto, de tres partituras. Sus títulos son: *Le Ciel I*, *Le Ciel II* y *Le Ciel III*.



Figura 53. Henri Rivière, *La tentación de san Antonio*, *«Le Ciel I»*, 1888. Francia, Bibliothèque Nationale de France, D-10303, pp. 34-35. Acceso a vídeo-audio de *Le Ciel I, II, III* en Le Chat Noir. Elaboración propia: https://youtu.be/uFW609ilumk

La primera lámina formula inscrito el texto de Flaubert a la manera de epigrama emblemático:

> Ah, más alto, más alto. Los astros se multiplican, centellean. La Vía Láctea se extiende en el cenit como un inmenso cinturón con agujeros a intervalos; en esos cortes de su claridad se extienden espacios de tinieblas. Hay lluvias de estrellas, regueros de polvo de oro, vapores luminosos que flotan y se disuelven. A veces pasa de pronto un cometa; luego se restablece la tranquilidad de los innumerables astros. Antonio, con los brazos abiertos, se apoya en los dos cuernos del Diablo, ocupando así toda su envergadura. Recuerda con desdén la ignorancia de tiempos pasados, la mediocridad de sus sueños.[495]

Relativo al sueño, se escoge para la música la pieza para piano nº 7 intitulada *Träumerei* [Fig. 54], *Rêverie*[496] en francés, tal y como se inscribe en el álbum emblemático de Rivière, que significa *Ensoñación*, de *Kinderszenen Op. 15* (*Escenas de la infancia*), de Robert Schumann. Este autor perteneciente a la generación de compositores de la primera oleada romántica (1830-

494 FLAUBERT, Gustave, 2004, p. 189.
495 FLAUBERT, Gustave, 2004, p. 192.
496 Nótese la similitud con el nombre del artista de *La tentación*.

1850) muestra en esta pieza un sostenido carácter intimista. La obra había sido compuesta, aproximadamente, cincuenta años antes que *La tentación* de Rivière.

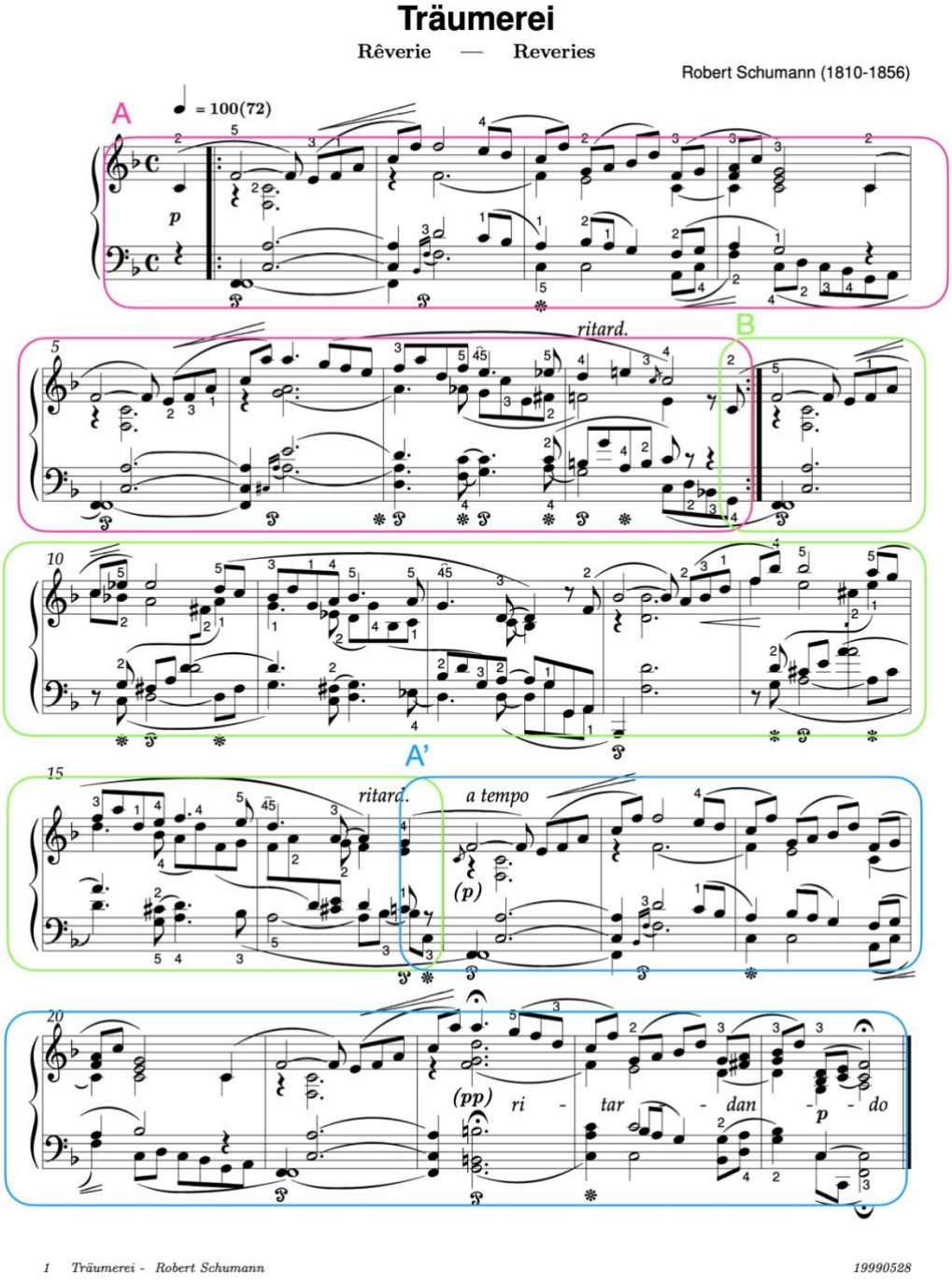


Figura 54. Robert Schumann, *Träumerei*, *Lied* ABA', 1838. International Music Score Library Project, 19990528.

Su estructura tripartita en forma *Lied* ABA'[497] inteligentemente reparte las tres partes en las tres láminas con sus correspondientes partituras. Siguiendo la figura 54, estas son: A, 8 compases para la partitura ilustrada en la primera lámina, *Le Ciel I*; B, 8 compases para la partitura formulada en *Le Ciel II*; y A', 8 compases para la última ilustración, *Le Ciel III*.

La forma *Lied* comienza su desarrollo en el momento en el que la creciente burguesía se reúne en ambientes privados en el deleite de las artes alrededor de un piano, instrumento por excelencia durante el siglo XIX. De esas reuniones privadas interpretando *Lieder* nos deja constancia uno de los más aclamados compositores sobre esta forma, Franz Peter Schubert, que en una de sus cartas dice: «Ven hoy a casa de Schober, voy a cantaros un ciclo de canciones espeluznantes [*schauerliche*]. Tengo curiosidad por ver lo que decís de ellas. Me han costado más esfuerzo que cualesquiera otras de mis canciones».[498]

La representación de *Le Ciel I* se corresponde con el momento narrado por Flaubert en el que el diablo persuade a san Antonio para que crea que Dios no existe justificándose en la existencia del mal en la tierra. El personaje alado le dice que solo el infinito es la realidad y por ese motivo convida al anacoreta a realizar un viaje de ensoñación a través de las estrellas y planetas, «lo transporta hasta el centro del universo».[499]

Con esta misma unidad temática se formula esta aparición del diablo en ascenso al cielo con un ermitaño en su obra de juventud *Smarh*, donde el cenobita es tentado por los Pecados Capitales. De igual modo, en *Voyage en enfer*, de 1835, Satán viaja por el aire con el héroe para enseñarle el mundo que es el propio abismo. Además, en *La danse des morts*, de 1838, recurre de nuevo al personaje del diablo que traslada a Jesús al cielo.

El álbum de autor concebido por Henri Rivière para el teatro de sombras parecía presentar una edición novedosa, sin embargo, su diseño revivía una codificación estratégica de representación visual. Esta guardaba el espíritu de construcción regido por la Emblemática musical en la que entraba en juego la interdisciplinariedad de las distintas artes: literatura, imagen ilustrada y grafía de notación alojadas en un mismo programa visual que compartían

[497] «Sin embargo, forma *Lied* no alude por lo general a la factura formal de los *Lieder* [canciones], sino a una determinada construcción de composiciones instrumentales del clasicismo y del romanticismo, principalmente. El concepto apunta, por tanto, a la mera sencillez, orden y unidad de las características formales, y no a un prototipo vocal. Porque un modelo como A B A es tan simple como seductor: mediante el empleo conjunto de reaparición (A) y contraste (B), una fórmula muy general de conformación musical -algo queda igual, algo se cambiase va a ver transformada de manera concluyente. Está bien claro que no nos hallamos ante una forma problemática. Y es justo por ello por lo que, en el período clásico, los temas de rondó y de las series de variaciones se suelen componer en forma de *Lied*; ese es también el motivo por el que el romanticismo la prefiere para las piezas para piano de carácter lírico». KÜHN, Clemens, 1989, p. 82.

[498] BOSTRIDGE, Ian. «*Viaje de invierno» de Schubert. Anatomía de una obsesión*. Traducción del inglés y del alemán de Luis Gago. Barcelona: Acantilado, 2019, p. 10.

[499] FLAUBERT, Gustave, 2004, p. 192.

relaciones para la consecución de un mismo significado. La promesa del sueño emblemático resurgía con el anhelo de la sociedad de masas con la esperanza puesta en hallar el éxito a través de la expresión del arte total, el arte del futuro.

PROGRAMAS ICÓNICO-MUSICALES, PROGRAMAS PICTÓRICO-MUSICALES O ICNOGRAFÍAS MUSICALES REPRESENTADOS SOBRE PAPEL

8

REFRAIN DE KARLHEINZ STOCKHAUSEN

8.1. Sobre la obra

Refrain [Fig. 55] es una obra del compositor alemán Karlheinz Stockhausen (1928-2007), encargada para el Berliner Festwochen, escrita en junio y julio de 1959, dedicada a Ernst Brüncher tras *Zyklus*, la primera icnografía musical de Stockhausen. Es la pieza número once de su catálogo de obras. Se estrenó en Berlín el 2 de octubre de 1959. Editada por Universal Edition London en 1961[500] es una obra para tres intérpretes: piano, vibráfono y celesta amplificada. Su duración es de 11 a 13 minutos.



Figura 55. Karlheinz Stockhausen, *Refrain,* 1961. Universal Edition London, UE 13188.

[500] UE 13187; cds Stockhausen-Verlag SV-6, SV-62.

Durante los años sesenta del siglo pasado, Stockhausen comenzará a investigar sobre la aleatoriedad en la que el intérprete elige diferentes posibilidades de combinación para la ejecución de la obra, introduciendo en las partituras nuevas grafías para poder definir la interpretación. Las nuevas grafías las conjugará con movilidad, un reciente campo de experimentación artística que influirá en muchas de las concepciones estéticas tanto de artistas plásticos como de compositores de vanguardia.

La edición de la obra presenta una portada simple donde se inscribe el nombre del autor «Karlheinz Stockhausen» y el título de la obra: *«Nr. 11 Refrain»*; para sendos se emplea tipografía bastante legible en negrilla. El título de la obra se ubica debajo de la autoría y emplazado hacia la derecha en mayor tamaño. La notación de la icnografía musical está impresa en tinta de color negro y roja en dos páginas. El programa visual del primer folio se divide en dos registros bien diferenciados compuestos cada uno de ochos sistemas para la distribución de instrumentos, de dos y de tres grupos de partituras icónicas que en el siguiente folio recuperan su forma tradicional de pentagrama. Sendos grandes registros quedan separados por un emplazamiento central señalizado mediante un signo en forma de cruz. La visualidad de la música infiere circularidad en la partitura a través de semicírculos.

La distribución instrumental es la siguiente. El registro superior se reserva correspondientemente con su partitura para: piano, celesta y vibráfono / piano, vibráfono / piano, vibráfono. En el registro inferior se inscriben: piano, celesta / piano, celesta / vibráfono, *glockenspiel*.

En la edición de la obra también se incluyen las instrucciones de la pieza que da el autor para la interpretación, con textos y grafías explicativos: dos páginas en alemán, dos en francés y dos en inglés. El estudio y puesta en valor del espacio formal donde se inscribe la obra; las instrucciones dadas por el compositor; y la agrupación instrumental son algunos de los elementos que sitúan la obra en un contexto musical de mitad del siglo XX.

8.2. Singularidades musicales en *Refrain*

La singularidad formal musical se encuentra en la notación coloreada de tinta roja que destaca sobre la impresión en tono de color negro del resto de las grafías musicales. Además, es relevante, también, la inclusión en la obra de una pieza móvil rectangular giratoria del diseñador gráfico Wilhelm Bernhard Kirchgaesser,[501] en la que se escriben signos gráficos

[501] MACONIE, Robin. *Other Planets. The Complete Works of Karlheinz Stockhausen, 1950-2007*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2016, p. 170. El pintor Wilhelm Bernhard Kirchgaesser trabajó con Stockhausen desde finales de

de notación y que aparece como un elemento adherido pero conformante de la propia partitura, un elemento peculiar y expresivo a la vez que significante.[502]

La pieza, compuesta para piano, celesta y vibráfono infiere una ejecución abierta para tres intérpretes en la que el comienzo de la obra puede llevarse a cabo desde cualquier punto de esta. Los instrumentistas tañen otros instrumentos además de aquel que le corresponde a cada uno. Es decir, el pianista interpreta tres cajas chinas, el músico que toca la celesta tañe tres crótalos, y el vibrafonista toca tres cencerros junto a tres placas *glockenspiel*.

La iconicidad que sugiere la partitura a través del diseño de pentagrama, la cual adopta la forma de imagen gráfica del semicírculo a través de sistemas de tres para cada uno de los registros, no atiende a una convicción simplemente estética sino también connotativa, ya que esta disposición física provoca que la música varie según se coloque y se desplace circularmente dicha pieza móvil o tira de plástico giratoria fijada al centro de la partitura. A cada nueva posición de la pieza móvil en la que se anota el estribillo (*refrain*) –fragmentos melódicos, grupos, *glissandi*, etcétera– se obtiene una nueva versión de la pieza. Dicha pieza introduce cambios en el timbre y en la altura del sonido provocando incertidumbre en el hecho sonoro. Es un elemento formal cuya cualidad expresiva trasmite significados en la obra decisivos para su resultado interpretativo. El eje sobre el que gira está situado en el centro de los dos grandes registros semicirculares, el señalado con un signo en forma de cruz. Superpuesta sobre todo el programa visual es una pieza idiosincrática que puede hacer cambiar el discurso de la obra alterando los acordes armónicos o arpegiados dados, pero, además, implica la acción directa del intérprete en la obra otorgándole cierta característica de coautoría, proclamando la obra *Refrain* como una experiencia de arte inmersivo. Los signos gráficos en ella están inscritos relativos a los *glissandi*, trémolos, *clusters* e incluso material melódico. Su giro rota de izquierda a derecha y provoca que los signos alternen su orientación

los años 50. En el verano de 1962 se estrenó su «Película electrónica» en la escuela de verano de Darmstadt que obtuvo mucho éxito. Fue el encargado de realizar los dibujos de las partituras de Stockhausen: Nº 9 *Zyklus* y Nº 11 *Refrain* desarrollando posteriormente su película en un período de tres años en Bayer y Agfa. La imprenta de Colonia Dumont-Schauberg se hizo cargo de la impresión de los dibujos de las partituras. MÜLLER-KONRAD, Claudia. «Pentagramm Aus Leverkusen: Wie Der Maler Wilhelm Bernhard Kirchgaesser Durch Die Musikalische Avantgarde Zu Einem Filmischen Kunstwerk Inspiriert Wurde», *Neue Zeitschrift für Musik (1991)*, vol. 174, Nº. 5, 2013, pp. 52-56, p. 52.

[502] *«Ancora, l'eterogeneità del segno grafico si estende al supporto stesso, al packaging. Già in Refrain di Stockhausen è rilevabile una certa gratuità cosale nell'inserzione di una striscia trasparente rotante nel centro del grafico: il risul- tato è per l'appunto una partitura-oggetto, il cui complesso confezionamento è impiegato, peraltro, al fine di ottenere un risultato sonoro assolutamente preciso»* «Asimismo, la heterogeneidad del signo gráfico se extiende al propio soporte, al embalaje. Ya en *Refrain* de Stockhausen se puede observar una cierta gratuidad objetual en la inserción de una tira transparente giratoria en el centro de la partitura: el resultado es, precisamente, una partitura-objeto, cuyo complejo empaquetado se utiliza, además, con el fin de obtener un resultado sonoro absolutamente preciso». Trad. de la autora. VALLE, Andrea, 2002, p. 60.

con lo que un *cluster* puede transformarse en un *glissando*, o un *glissando* lento cambiar a *cluster* debido a la aplicación de la simultaneidad de la lectura en la verticalidad. Algunos de estos signos son los siguientes [Fig. 56]:

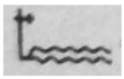
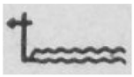
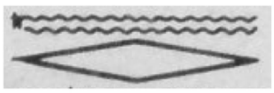
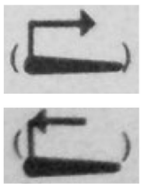
	Trino o trémolo hasta siguiente línea vertical con dos notas cualquiera del acorde siguiente
	Trino o trémolo hasta siguiente línea vertical con dos notas cualquiera del acorde anterior
	Libre *crecendo* y *diminuendo*
	Melodías sin indicación de alturas
	Combinación de un número de notas del acorde siguiente o anterior con el número de ataques dados

Figura 56. Karlheinz Stockhausen, *Refrain*, grafías de notación I, 1961. Universal Edition London, UE 13188. Elaboración propia.

En su descripción de la música de *Refrain*, el propio Stockhausen destaca la necesidad de un conocimiento preciso de las instrucciones como condición fundamental para la adecuada comprensión de la obra:

Ein stiller, statischer Klangzusammenhang wird sechsmal durch einen variierten Refrain 'gestört'; der Refrain ist erkennbar durch Triller, Cluster, eine kurze Melodie, Baßtöne; die Zeitpunkte der Refraineinsätze sind variabel von Version zu Version. Die endgültige Gestalt eines Refrains hängt vom

Zusammenhang ab, in den die Interpreten ihn einfügen, und umgekehrt beeinflußt jeder Refrain den ihm folgenden musikalischen Text. Wer verstehen will, was ich im REFRAIN für 3 Spieler geschrieben habe, muß die Partitur lesen. Wer verstehen will, wie die Spieler die Partitur interpretieren, muß die Partitur kennen und Aufführungen vergleichen. Wer einfach ein Stück Musik hören will (nicht verstehen), braucht nur zuzuhören.[503]

Con todo esto, Stockhausen está situando al intérprete en una privilegiada posición de libertades. Lo convierte en un actor del que va a depender el resultado y conclusión de la obra, insinuando un concatenado punto de encuentro entre obra/autor–intérprete-receptor:

Stockhausen parte dall'osservazione che la divisione della prassi musicale in due settori, quello del compositore, che scrive, e quello dell'interprete, che suona, si presenta da quando il musicista ha voluto fissare la musica in figure scritte. E' la prima e fondamentale delle 'separazioni', termine che torna spesso nell'articolo. E' l'evento che fonda la specializzazione, la divisione del lavoro –e l'esame di Stockhausen sulla situazione della pittura, della plasti-ca, dell'architettura, della grafica e della poesia, ci fa concludere che, a seconda dei contesti storico-sociali, tali specializzazioni portano all'operare collettivo (il caso comune dell'architettura, specie nel medioevo) o all'emanci-pazione (il caso, citato, della poesia da leggere o da udire: il calligramma, da una parte, e la sonorizzazione, con il testo scritto che fa da partitura, dall'altra).[504]

Todas estas cuestiones ponen de manifiesto principios fundamentales de la vanguardia artística donde no sólo se da libertad al receptor para que desde su percepción

[503] «Una relación sonora silenciosa y estática se ve 'interrumpida' seis veces por un estribillo variado; el estribillo se reconoce por trinos, clústeres, una breve melodía y notas graves. Los momentos de entrada del estribillo varían de una versión a otra. La forma definitiva de un estribillo depende del contexto en el que los intérpretes lo inserten, y a su vez, cada estribillo influye en el texto musical que le sigue. Quien quiera entender lo que he escrito en *Refrain* para tres intérpretes, debe leer la partitura. Quien quiera entender cómo los intérpretes interpretan la partitura, debe conocerla y comparar distintas ejecuciones. Quien simplemente quiera escuchar una pieza de música (sin entenderla), solo necesita oírla». Trad. de la autora. STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Texte zur Musik 1963-1970.* Band 3. Colonia: Verlag M. DuMont Schauberg, 1973.

[504] «Stockhausen parte de la observación de que la división de la práctica musical en dos sectores –el del compositor, que escribe, y el del intérprete, que ejecuta– surge en el momento en que el músico decide fijar la música en figuras escritas. Es la primera y fundamental de las 'separaciones', término que aparece con frecuencia en el artículo. Es el acontecimiento que da origen a la especialización, a la división del trabajo y el análisis de Stockhausen sobre la situación de la pintura, la escultura, la arquitectura, el diseño gráfico y la poesía nos lleva a concluir que, según los contextos histórico-sociales, tales especializaciones conducen a la acción colectiva (como es habitual en la arquitectura, especialmente en la Edad Media) o a la emancipación (como en el caso, citado, de la poesía para leer o escuchar: el caligrama, por un lado, y la sonorización, donde el texto escrito funciona como partitura, por el otro)». Trad. de la autora. GUACCERO, Domenico. «Saggio introduttivo», en GUACCERO, Domenico (coord.). *Symposium internazionale sulla problemática dell'attuale grafia musicale*. Roma: Istituto italo-latino americano, 1973, pp. 18-19.

visual construya significados *flou* en la obra, desequilibrando las cualidades expresivas y las significantes, sino que, en el caso de la música, en algunas ocasiones, aparece otro actor al que se le otorga un papel relevante en la construcción del contenido intrínseco de la obra, el intérprete que decide sobre la ejecución. Esta propuesta representaba una clara transgresión en relación con la ejecución tradicional estrictamente guiada por las directrices del compositor en el pasado.

8.3. La interacción de la música con los movimientos artísticos de vanguardia

El encuentro de los compositores con las vanguardias y las corrientes americanas, especialmente a partir de las primeras décadas del siglo XX, condujo a una apertura hacia nuevas formas de expresión sonora. El diálogo intercultural permitió a muchos autores repensar sus lenguajes compositivos, distanciándose de los estándares tradicionales en busca de una estética más experimental, liberada y pluralizada. Los autores desconfiaron del pasado artístico construido sobre un mundo desde entonces devastado, lo sintieron agotado, y al igual que ocurrió con el desplazamiento humano entre países, como una diáspora creativa era hora de emprender un éxodo estilístico, de marchar y alzar demarcaciones sobre expresiones arriesgadas, dispuestos a pronunciar un ignoto código musical que prescribía un nuevo aprendizaje. Empezar de cero, como niños huidos al encuentro americano, una suerte de pequeños principitos que abandonaban su planeta para explorar un mundo distinto, comprendiéndolo desde la mirada más vulnerable, simple y limpia, con el alma noble que despierta bajo el cielo de una ciudad ajena, tierra prometida desde la que reaprender el mundo.[505] Estados Unidos emergió como el destino espiritual en el que encontrar el crecimiento personal que desembocaría en un profundo desarrollo artístico como protesta posbélica. Todo aquello que otrora habían alabado se declaró en solemne decadencia, un arte cansado que fue sentenciado y revisado con emergencia. El latir de la contracultura bombeaba la convergencia estilística basada en una sucesión constante de movimientos estéticos que ofrecían marcos conceptuales comunes entre disciplinas. Adorno afirmaba refiriéndose a finales de la primera década del siglo XX:

[505] Saint-Exupéry escribió la novela, en 1943, exiliado a Nueva York de la Francia ocupada por los nazis. En ella subyace el sentimiento de pérdida, de infancia idealizada y una mirada crítica al mundo. «Las personas grandes nunca comprenden nada por sí solas, y es agotador para los niños tener que darles siempre y siempre explicaciones». SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *El Principito*. China: Salamandra, 2022, p. 8.

> La hermandad entre las artes en el periodo en torno a 1918 no se debe tanto a la voluntad de coordinación y de una monumentalidad que todo lo abraza, como en la rebelión contra la cosificación, que también se manifestaba en la departamentalización por ramas del espíritu objetivo.[506]

La cosificación remitía a la separación entre las disciplinas que otrora habían compartido un lugar común de saber y sensibilización. Artistas e intelectuales, desde Kandinsky, Schoenberg, Klee o incluso los dadaístas, se opusieron a dicha fragmentación y buscaron la integración de los lenguajes artísticos como gesto resiliente. Schoenberg «el santo patrón de una mentalidad vanguardista»[507] había de tomar las riendas del desarrollo musical en la era venidera, e incluso había experimentado de manera personal el sentimiento de pintar al estilo expresionista variados autorretratos y otras obras.[508] Leibowitz en su estudio sobre el compositor apuntaba la siguiente reflexión sobre la técnica dodecafónica que lo definió:

> *It is important to note in this connection that Schoenberg, in creating such a technique, synthesizes not only all of his own fundamental acquisitions but also those of the entire evolution of polyphony. Thus he invents a tool for composition which builds the most 'economical' of all possible principles of unification; for all the musical happenings in a given piece are inevitably traced back to one fundamental idea. At the same time, this unifying principle gives a functional meaning to every vertical or horizontal musical structure, for it encompasses them all. Furthermore, it both permits and justifies the invention of any*

506 ADORNO, Theodor W., 2002, p. 58.

507 ROSS, Alex, 2018, p. 444.

508 *«The pictures are mostly portraits or strange, imaginary heads –'visions,' as he called some of them. They are amateurish in execution yet sufficiently skillful to convey the intensity of his imagination, and it seems likely that their importance to him lay in this very opposition. This was a time when artists and writers who were later to be called expressionists sought to obey the promptings of the spirit ever more directly, in some sense bypassing the machinery of artistic tradition in order to reach deeper levels of experience. The relation to tradition remained, of course, the crucial factor: as a painter Schoenberg's amateur status severely limited the scope and quality of his achievement, but allowed him to feel that his hand was guided without his conscious intervention, whereas in music he had to pay for the benefits of mastery by reckoning with its censorship. So for a time his method of painting represented the ideal towards which his real work of composition aspired»* «Las pinturas son en su mayoría retratos o extrañas cabezas imaginarias –'visiones', como él llamaba a algunas de ellas–. Son de ejecución *amateur*, pero lo suficientemente hábiles para transmitir la intensidad de su imaginación, y parece probable que su importancia para él residiera precisamente en esta oposición. Fue una época en la que artistas y escritores, que más tarde serían llamados expresionistas, buscaban obedecer los impulsos del espíritu de manera cada vez más directa, en cierto sentido eludiendo los mecanismos de la tradición artística para alcanzar niveles más profundos de experiencia. La relación con la tradición seguía siendo, por supuesto, el factor crucial: como pintor, el estatus *amateur* de Schoenberg limitaba severamente el alcance y la calidad de sus logros, pero le permitía sentir que su mano estaba guiada sin intervención consciente, mientras que en la música debía pagar el precio de la maestría enfrentándose a su censura. Así, por un tiempo, su método de pintura representó el ideal hacia el cual aspiraba su verdadera obra compositiva». Trad. de la autora. NEIGHBOUR, Oliver. «Arnold Schoenberg», en SADIE, Stanley (ed.). *Second Viennese School*. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. New York/London: W. W. Norton and Company, 1983, p. 38.

melodic-harmonic aggregation and the elaboration of counterpoint for its own sake. Because the tone-row includes all twelve tones of the chromatic scale and may be transposed to every degree of that scale, the total resources of chromaticism are finally related to a single norm. Finally, such a unifying principle makes perpetual variation the conditio sine qua non of its existence, since it may be said that every twelve-tone piece is nothing but a series of variations on the original row. The technique of perpetual variation thus includes all those procedures which permit the alteration of a series of intervals without the destruction of its functions. These procedures are the four types of variation of the tone-row: Original, Retrograde, Inversion, and Retrograde Inversion, which have been used (not always consciously) ever since the beginnings of polyphony, and which, therefore, had to be incorporated into the twelve-tone system.[509]

La dodecafonía bebería de los postulados que, como se ha expresado en el capítulo precedente, acabarían demoliendo el sistema musical jerárquico burgués establecido, dando paso al sistema democrático musical de la serie, preparando el terreno para la libertad expresiva y la apertura hacia la interdisciplinaridad en relación con el arte del sonido.[510] Había que conocer muy bien las leyes artísticas para que, como afirma el propio Schoenberg, esas leyes eternas no admitieran salvedad: «las leyes naturales no conocen excepciones; las leyes artísticas se componen ante todo de excepciones».[511] El serialismo integral de la mano de Boulez o de Stockhausen tendría gran deuda con la base organizativa del sistema serial. *Kreuzspiel,* de 1951*,* fue la primera obra serial del compositor alemán creada «bajo un amplio esqueleto estructural para dotar a los detalles puntillistas de un sentido de crecimiento y de

[509] «Es importante señalar, en este sentido, que Schoenberg, al crear esta técnica, sintetiza no solo todas sus propias adquisiciones fundamentales, sino también las de toda la evolución de la polifonía. Así, inventa una herramienta para la composición que construye el principio de unificación más 'económico' de todos los posibles; pues todos los acontecimientos musicales en una obra dada se remontan inevitablemente a una idea fundamental. Al mismo tiempo, este principio unificador otorga un significado funcional a toda estructura musical vertical u horizontal, ya que las abarca en su totalidad. Además, permite y justifica la invención de cualquier agregación melódico-armónica y la elaboración del contrapunto por sí mismos. Debido a que la serie dodecafónica incluye los doce sonidos de la escala cromática y puede ser transpuesta a cada grado de dicha escala, los recursos totales del cromatismo se relacionan finalmente con una única norma. Finalmente, este principio unificador hace que la variación perpetua sea la *conditio sine qua non* de su existencia, ya que puede decirse que toda pieza dodecafónica no es más que una serie de variaciones sobre la serie original. La técnica de la variación perpetua incluye así todos aquellos procedimientos que permiten la alteración de una serie de intervalos sin destruir sus funciones. Estos procedimientos son los cuatro tipos de variación de la serie: Original, Retrogradación, Inversión y Retrogradación Invertida, que se han utilizado (no siempre conscientemente) desde los comienzos de la polifonía y que, por lo tanto, debieron incorporarse al sistema dodecafónico». Trad. de la autora. LEIBOWITZ, René. *Schoenberg and his school: the contemporary stage of the language of music*. Translated from the French by Dika Newlin. New York: Da Capo Press, 1979, p. 103.

[510] Sobre la escala Schoenberg afirma: «El descubrimiento de nuestra escala fue una suerte para el desarrollo de la música. […] Tal escala no es el fin, la meta última de la música, sino tan sólo una etapa provisoria». SCHOENBERG, Arnold. *Armonía.* Traducción y prólogo de Ramón Barce. Madrid: Real Musical, 2004, p. 22.

[511] SCHOENBERG, Arnold, 2004, p. 5.

dirección más definido».[512] Con *Kontra-Punkte* para orquesta de cámara lograría una estética arquetípica del serialismo integral que proseguiría en obras como sus piezas pianísticas *Klavierstücke*. Es el serialismo de grupos lo siguiente que interese al compositor y la experimentación de la espacialidad del sonido, por ejemplo, en obras como *Gruppen* de 1957, o *Carré*, de 1960. Poco a poco, su material musical se enfocaría hacia estructuras formales amplias, en lugar de dirigirse a elementos individuales distanciándose del serialismo más rígido. A partir de aquí, trabajará entre lo instrumental y lo electrónico, hasta que en los años sesenta el autor toma contacto con la aleatoriedad. Amigo de Piet Mondrian y de Paul Klee, pareció siempre atraído por las nuevas tendencias artísticas:

> Stockhausen fue, por común acuerdo, el príncipe heredero del reino de la nueva música. Ningún compositor demostró ser más infatigable a la hora de inventar o apropiarse de nuevas ideas, más ambicioso a la hora de articular la misión histórica y espiritual de la vanguardia, más hábil a la hora de reunir los sonidos más recientes en espectáculos absolutamente desconcertantes.[513]

Stockhausen llegó a realizar un *happening* abriéndose a movimientos rupturistas como el Fluxus en obras como el teatro musical *Originale*, de 1961, con la colaboración de la comprometida artista vanguardista, Mary Bauermeister, destacada, entre muchas cosas, por introducir efectos de distorsión en el ámbito visual influyendo a los compositores.[514] El músico concibió la pieza pensando en una distribución escénica a través de tres proscenios y un público ubicado en el centro para conseguir una amplia visibilidad y audición. En cierto sentido, aquella búsqueda de teatralidad expandida, de una experiencia artística total o de la innovación en el espacio escénico constituía una relectura contemporánea del legado conceptual wagneriano:

> *Stockhausen's conception is typically exuberant, opting for richness of aural effect and a high degree of visual activity, drawing on his experience in handling large numbers that led Stravinsky to observe, as we remember, that the composer is at his best when he is busiest. The 'improvising' in most cases is simple*

512 MORGAN, Robert P., 1999, p. 366.
513 ROSS, Alex, 2018, p. 487.
514 KURTZ, Michael. *Stockhausen. A Biography*. Translate by Richard Toop. London/Boston: Faber and Faber, 1994, p. 114. MACONIE, Robin, 2016, p. 170.

role-playing: actors act, an audio technician makes a recording, a street singer sings street songs, and the newspaper seller, a local identity, enters on cue and sells newspapers of the day.[515]

No obstante, la escuela de la Bauhaus ubicada en dos focos de la Alemania oriental –Weimar, donde se fundó en la fecha temprana de 1919, y Dessau–, y clausurada por los nazis en 1933, ya había emprendido de manera pionera la unificación de las artes: arquitectura, escultura y pintura, e incluso música; en ella se dieron clases de armonía impartidas por Gertrud Grunow, maestra oficial de la Bauhaus en Weimar quien propuso una interesante «teoría del equilibrio» sobre música y color que influiría de manera indirecta en los procesos sinestésicos de importantes autores como Kandinsky o Klee.[516] La Bauhaus estuvo a la cabeza del arquitecto Walter Gropius –miembro del *Werkbund*, organización artística y empresarial constituida desde que el gobierno prusiano recomendara, en 1904, que las escuelas de arte establecieran talleres–,[517] conectado directamente con la Escuela de Viena

[515] «La concepción de Stockhausen es típicamente exuberante, optando por una riqueza de efectos sonoros y un alto grado de actividad visual, apoyándose en su experiencia al manejar grandes conjuntos, lo que llevó a Stravinski a observar, como recordamos, que el compositor está en su mejor momento cuando está más ocupado. La 'improvisación', en la mayoría de los casos, consiste simplemente en interpretar un papel: los actores actúan, un técnico de sonido realiza una grabación, un cantante callejero canta canciones de la calle, y el vendedor de periódicos, una figura local, entra en escena en el momento indicado y vende los periódicos del día». Trad. de la autora. MACONIE, Robin, 2016, p. 199.

[516] *«From 1919 to 1924, the music teacher Gertrud Grunow gave students individual lessons based on her theory of harmonisation, in order to determine their talent for crafts. She saw a systematic connection between tones, colours, materials and the body. Her influence reached its peak in 1923 when she wrote an essay for the publication Bauhaus 1919-1923. Almost at the same time, the Masters' Council concluded that the theory of harmonisation had no discernible effect»* «De 1919 a 1924, la profesora de música Gertrud Grunow impartió lecciones individuales a los estudiantes, basadas en su teoría de la armonización, con el fin de determinar su aptitud para las artes aplicadas. Ella concebía una conexión sistemática entre los tonos, los colores, los materiales y el cuerpo. Su influencia alcanzó su punto culminante en 1923, cuando escribió un ensayo para la publicación Bauhaus 1919-1923. Casi al mismo tiempo, el Consejo de Maestros concluyó que la teoría de la armonización no tenía un efecto discernible». Trad. de la autora. DROSTE, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933. Reform and Avant-Garde*. Köln: Taschen, 2006, p. 25. *«Ausgehend von ihrer Tätigkeit als Musikpädagogin entwickelte Gertrud Grunow in den 1910er Jahren den sogenannten »Gleichgewichtskreis«, der als Grundlage für eine Reihe von Übungen diente. Dieser Gleichgewichtskreis besteht auf einer ersten Ebene aus zwei miteinander verbundenen Kreisen: Der erste umfasst die zwölf Töne einer Tonleiter von c bis h. Jedem Ton ordnete sie eine bestimmte Farbe zu, woraus sich – zweitens – ein Farbkreis ergab, der die Farben Weiß, Terrakotta (Gelbrot), Blau, Rotviolett, Grünblau, Grün, Silber, Rot, Grau, Blauviolett, Braun und Gelb umfasst»* «Partiendo de su labor como pedagoga musical, Gertrud Grunow desarrolló en la década de 1910 el llamado 'círculo de equilibrio', que sirvió como base para una serie de ejercicios. Este círculo de equilibrio se constituye, en un primer nivel, por dos círculos interrelacionados: el primero abarca los doce tonos de una escala, desde do (c) hasta si (b). A cada tono le asignó un color determinado, lo que dio lugar —en segundo lugar— a un círculo cromático compuesto por los colores blanco, terracota (amarillo-rojizo), azul, rojo violeta, verde azulado, verde, plata, rojo, gris, azul violeta, marrón y amarillo». Trad. de la autora. BURCHERT, Linn. *Gertrud Grunow (1870-1944). Leben, Werk und Wirken am Bauhaus und darüber hinaus*. Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin, 2018, p. 17. «El objetivo de su asignatura en la Bauhaus era la búsqueda de un equilibrio y el análisis por parte del alumnado de sus propias habilidades artísticas a través de la música. Basándose en fenómenos como la sinestesia, consideraba que a cada color le correspondía no sólo una nota musical, sino que también estaba en relación con un sentimiento, movimiento, material y estado del alma humana». VALLIDO RODRIGUEZ, Marisa. «La música en la Bauhaus (1919-1933): Gertrud Grunow como profesora de armonía. La fusión del arte, el color y sonido», *Anuario musical*, Nº. 17, 2016, pp. 223-232, p. 223.

[517] DROSTE, Magdalena, 2006, p, 9.

a través de Alma Schindler, viuda de Gustav Mahler con quien tuvo una hija a quien Alban Berg dedicó el *Concierto a la memoria de un ángel*, tras su muerte en 1935.[518]

Pese a delimitar campos diferentes en contextos históricos distintos, la Escuela de Darmstadt, emergida en la posguerra desde 1946, impulsó redefinir, como la Bauhaus, la creación artística desde la interdisciplinariedad y la experimentación como un espacio de renovación tras un periodo de crisis. El escaparate para cualquier compositor de vanguardia fueron tanto los cursos de verano para la Nueva Música de Darmstadt, como, en principio, dos emisoras radiofónicas alemanas, la Radio del Noroeste de Alemania en Hamburgo y Colonia y la Radio del Suroeste en Baden-Baden.[519] Además del curso de composición que Stockhausen dio en Darmstadt en el que innovó en cuestiones didácticas combinando teoría y práctica, y al que no faltaron músicos como Tudor Caskel y el flautista Severino Gazzelloni que intervinieron activamente en las clases, el autor organizó un seminario sobre música y diseño gráfico presentando obras de Cage, Kagel, Bussotti y Cornelius Cardew e incluso analizó su propia obra *Zyklus*, de 1959, compuesta a través de una edición de bucles a partir de fragmentos de cinta.[520]

El punto de encuentro entre las formas móviles del arte plástico y la correspondencia de esta sensibilidad artística de la música se hallaba en la tendencia musical conocida como la aleatoriedad. Surgida sobre los años cincuenta del siglo pasado, aun reaccionando a la hiper organización del serialismo integral, imponía, también, una gran asignación de los elementos que constituían la obra, así como daba normas de interpretación bajo una clara e ideada estructuración, sobre todo vista en la aleatoriedad controlada, como era el caso en la obra *Refrain*.

Sin duda, salir del trauma histórico que había supuesto la II Guerra Mundial impulsó a un gran número de compositores a afirmar su independencia estética y a reivindicar una subjetividad exenta de los procesos y sistemas de composición tradicionales y de las ideologías que los amparaban. Entre tantas cosas nuevas en la reformulación artística hacia un nuevo porvenir, para puntualizar un arte idiosincrático que era sobre todo conceptual se requería innovar en las materias relacionadas con el sistema gráfico tradicional reorganizando los signos e inventando nuevos, dando a entender la concreción, personalidad e individualidad de la música a interpretar. Al final de cuentas, redefinir las formas de las grafías musicales suponía una manipulación artística de las mismas:

[518] MARCO, Tomás, 2002, p. 168.
[519] ROSS, Alex, 2018, p. 484.
[520] KURTZ, Michael, 1994, p. 96.

La notazione convenzionale peraltro si conservò senza sostanziali sovvertimenti per tutta la durata della fase del serialismo postweberniano. Come il radicalismo strutturalista si era sviluppato quale stadio estremo –nel senso di una riduzione a termini infinitesimali– del principio di organizzazione che presiede a tutta la storia della musica occidentale, così sul piano della rappresentazione grafica della musica i criteri convenzionali della notazione furono sviluppati in senso iperdeterministico.[521]

Tras la devastación de la II Guerra Mundial el panorama artístico internacional preparaba cambios profundos en el escenario de la vanguardia imbuido por las novedosas realidades sociales y los avances científicos y tecnológicos. En este contexto nacerían corrientes como el *Op Art*, que en principio algunos opusieron al *Pop Art*,[522] a pesar de ser ambas tendencias las que comparten el periodo de ruptura con el expresionismo abstracto. El *optical art* era un arte que hacía uso para su expresión de los efectos ópticos y cinéticos mediante un plano bidimensional y tridimensional. El observador de estas obras, actor principal en el arte a partir de la modernidad, se posicionaba desde dos perspectivas posibles. Por un lado, a través de reacciones fisiológicas el ojo completaba la obra con sus propios mecanismos de visión. Por otra parte, manteniéndose el espectador estático, dado que eran los mismos objetos los que se movían en desplazamiento real.

Uno de los pioneros en el empleo de esta tendencia artística fue Alexander Rodchenko, inserto en el constructivismo ruso, con su obra *Construcciones espaciales* de 1920. También, habían trabajado en estas innovaciones otros autores que desarrollaron su obra alrededor de la Bauhaus como Moholy-Nagy[523] con piezas como *Modulador luz-espacio* de 1921-1930 o *Escultura cinética* de 1930-1936.[524] Más adelante, y coincidiendo coetáneamente

[521] «La notación convencional, por lo demás, se conservó sin cambios sustanciales durante toda la fase del serialismo postweberniano. Así como el radicalismo estructuralista se había desarrollado como una etapa extrema –en el sentido de una reducción a términos infinitesimales– del principio de organización que rige toda la historia de la música occidental, del mismo modo, en el plano de la representación gráfica de la música, los criterios convencionales de la notación fueron desarrollados en un sentido hiperdeterminista». Trad. de la autora. LANZA, Andrea. *Il secondo novecento*. Torino: EDT, 1991, p. 142.

[522] «[…] los comentaristas se sentían inclinados a oponerlo [al *Pop art*] a un fenómeno que ellos mismos denominaron *op art*». LUCIE-SMITH, Edward. *Movimientos artísticos desde 1945*. Barcelona: Destino, 1995, pp. 164-165.

[523] «Moholy-Nagy, como Man Ray y Eckner durante los mismos años, recurre en efectos a la máquina fotográfica, que se supone puede registrar el puro dato óptico libre de alteraciones emotivas o de costumbres conceptuales. En efecto la construcción o diseño, que ya no es más una construcción intelectualista y, por tanto, dirigida a componer una naturaleza, no se desarrollará más *sobre*, sino *dentro* de la percepción, siendo ella también el acto». ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius y la Bauhaus*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983, p. 49.

[524] LUCIE-SMITH, Edward, 1995, p. 165.

en la época de Stockhausen, aparecería en escena el escultor americano Alexander Calder destacando con sus piezas móviles:[525]

> Un móvil es una cosa muy modesta. Le pregunté [a Marcel Duchamp] qué clase de nombre podría darles a estas cosas, y él respondió de inmediato 'móvil'. Además de referirse a algo que se mueve, en francés significa también motivo. Están hechos para ser tocados con delicadeza. Me gusta como resuenan; el ruido es toda otra dimensión.[526]

La obra *Snake and the Cross* [Fig. 57] de Alexander Calder es una escultura cinética perteneciente a la primera etapa experimental del autor para los móviles, cuyos materiales escogidos para su realización son: hoja de papel, madera, varilla, alambre, cuerda y pintura. La pieza se compone de formas abstractas en metal pintado que suspendidas en alambres posibilitan el movimiento independiente de sus componentes. Basándose en dos elementos codificados en la tradición cultural artística y continuamente formulados y variados en su visualidad, como son la serpiente y la cruz, Calder sugiere que la pieza sobre la que gire indeterminadamente la serpiente sea la cruz. Presenta así una obra cambiante con distintas posibilidades finales que evoca ser un organismo vivo dependiente solamente de lo azaroso. Las mismas concepciones estéticas básicas se perfilaban en la construcción de *Refrain* de Stockhausen concebida años después de esta en la que un elemento infiere directamente sobre otro al que se adapta de manera conjunta en la construcción de significados indeterminados, a saber, en un esquema de correspondencias entre *Refrain* y *Snake and the Cross*: tira de plástico con notación musical/sobre y alrededor de partitura semicircular; serpiente metálica /supra y circundando cruz.

[525] «El origen de los móviles ha recibido explicaciones diversas por parte de los críticos de arte: Selden Rodman menciona el interés de Calder por los juguetes dieciochescos que mostraban el movimiento planetario; su conocimiento de los antiguos pájaros mecánicos, que piaban, también ha sido observado; Sweeney señala que en los móviles hay un recuerdo de las campanillas chinas que vería Calder en San Francisco en su juventud. Pero en una declaración publicada en 1932, cuando era miembro del grupo *Abstraction-Création*, Calder dijo que sus móviles eran 'abstracciones que no tienen parecido con nada en la vida salvo su modo de reaccionar'». LIPMAN, Jean. *El Universo de Calder*. Valencia: IVAM Centre Julio González, 1992, p. 262.
[526] LIPMAN, Jean, 1992, p. 268.



Figura 57. Alexander Calder, *Snake and the Cross*, 1936. Nueva York. Calder Foundation.

La pieza musical *Refrain* sugiere una correspondencia estilística formal con los objetos de arte cinético, así como una percepción de la obra desde una actitud estética donde predominan las cualidades expresivas. El movimiento de los objetos móviles se puede producir mediante el azar, es decir, de una forma no mecánica, donde interfiere el color, los tonos, los contrastes de matiz, de movimiento, etcétera. En correspondencia, la pieza móvil musical provoca en el resultado audible cambios de timbre, de altura, de ritmo que el intérprete produce con una alea controlada; en la obra de Calder es la natura la que intercede en la pieza y en su resultado cambiante. Se produce en la obra musical *Refrain* incertidumbre en la escucha ya que el resultado es improvisado y variado, en la que la interpretación de la obra depende de la acción de una pieza móvil.

John Cage, autor cercano a los primeros dadaístas estadounidenses como Rauschenberg, emplea la aleatoriedad a través de piezas móviles de plástico con pentagramas y cuadrículas trasparentes en creaciones como *Music Walk*, *TV Köln*, o la presentada en el capítulo anterior de esta tesis *Fontana Mix*:

This was first done in Music Walk for multiple pianists (1958) and was taken to its purest and most extreme form in Variations II (1961), in which the score consists of 11 small transparent sheets, six with lines, five with dots. The 11 sheets are arranged haphazardly and then measurements of the distances from points to lines are interpreted as the values of fundamental sonic variables (e.g. pitch, duration, timbre and dynamics). The flexibility of the piece is such that it could theoretically describe any imaginable combination of sounds.[527]

Por otra parte, el introducir objetos en la propia obra de arte, en principio aparentemente exentos a esta, en este caso una pieza rectangular móvil en la partitura, era una actuación también innovadora que venía apreciándose en artistas como Robert Rauschenberg, compañero de John Cage en Black Mountain College, quien incorporaba a sus óleos abstractos objetos, en este caso, «escandalosamente incongruentes»,[528] pero que pasaban a formar parte de la obra, como en *Peregrino* de 1960.

La aleatoriedad controlada en *Refrain* en la que el ritmo y las alturas están determinadas ofrece una textura a la que se le adjuntan articulaciones de sílabas indicadas por coloración roja, chasquidos de lengua, percusión secundaria con bloques de madera, crótalos, cencerros, etcétera, produciendo, como se ha dicho, cambios en la textura:

Les inscriptions de couleur rouge («velare clicks») indiquent que el musicien, simultanément à une attaque instrumentale, produit un claquement de langue puissant et bref, non pas dental ou rétrofléchi, mais clair et très proche du son des wood-blocs; on peut distinguer quatre à cinq diferentes hauteurs ed ces claquements ed langue, corespondant àlé'mision des voyeles […].[529]

Las modificaciones llegan con las notas coloreadas de tinta roja, una reminiscencia a la retórica visual de la música de los tiempos históricos de la notación, muy común en la música de la Edad Media, y que aquí vuelven a aportar un gran grado de significación a la

[527] «Esto se llevó a cabo por primera vez en *Music Walk for multiple pianists* (1958) y alcanzó su forma más pura y extrema en *Variations II* (1961), en la que la partitura consta de 11 pequeñas hojas transparentes: seis con líneas y cinco con puntos. Las 11 hojas se disponen de manera aleatoria y luego se interpretan las distancias desde los puntos hasta las líneas como los valores de variables sonoras fundamentales (por ejemplo, altura, duración, timbre y dinámica). La flexibilidad de la pieza es tal que teóricamente podría describir cualquier combinación imaginable de sonidos». Trad. de la autora. PRITCHETT, James; KUHN, Laura y GARRETT, Charles Hiroshi. «John Cage». The Oxford Music Online, 2012. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2223954

[528] LIPPARD, Lucy R. *El pop Art*. Barcelona: Destino, 1993, p. 24.

[529] «Las inscripciones en color rojo (*velare clicks*) indican que el músico, simultáneamente con un ataque instrumental, produce un chasquido de lengua potente y breve, no dental ni retroflejo, sino claro y muy cercano al sonido de los *wood-blocks*; se pueden distinguir entre cuatro y cinco alturas diferentes de estos chasquidos de lengua, correspondientes a la emisión de las vocales [...]». Trad. de la autora. STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Refrain*. Universal Edition London, 1961, p. 7.

partitura, marcando y señalando puntos importantes durante la lectura, son *loci*-musicales persuasivos o asientos para la memoria durante la interpretación. En la leyenda sobre las instrucciones de los instrumentos, Stockhausen señala que las notas para la caja china, crótalos y cencerros están representadas en tinta roja: *«Of the red notes for wood-blocks, crotales and cow-bells, only those according to the position of the striplying to the right of the right hand edge of the strip are ot be played (clicks and syllables are not affected by this, and are al valid every time)».*[530] Los instrumentistas deberán situarse lo más cercanos unos de otros y en una disposición por la cual puedan verse entre ellos para dar la señal en la sincronización exacta de los acordes, tal y como indica el autor en las instrucciones.[531]

En *Refrain*, la duración de las notas en valores métricos ya no es indicada a la manera tradicional, sino que Stockhausen emplea su propia grafía creada a propósito de la obra, incluso utiliza un signo similar a la longa de la notación mensural histórica:

> *«[…] they range from small notes (as first used in the Klavierstücke) for 'as fast as possible', to a little flat rectangle (rather like a longa in mensural notation) meaning 'allow to die away completely'. Six diferent degrees of 'loudness' are represented by six different sizes of black dot (like circular note-heads)».*[532]

Otras grafías de notación relevantes para tener en cuenta por los instrumentistas a la hora de la interpretación tienen su determinada significación según se relata en la descripción del autor. A continuación, se destacan algunas de ellas [Fig. 58]:

---

[530] «De las notas rojas para bloques de madera, crotales y cencerros, solo deben tocarse aquellas –según la posición de la franja– que estén situadas a la derecha del borde derecho de la franja (los chasquidos y las sílabas no se ven afectados por esto, y son válidos en todo momento)». Trad. de la autora. STOCKHAUSEN, Karlheinz, 1961, p. 9.

[531] STOCKHAUSEN, Karlheinz, 1961, p. 8.

[532] «Van desde pequeñas notas (como las usadas por primera vez en los *Klavierstücke*) que indican 'tan rápido como sea posible', hasta un pequeño rectángulo plano (bastante similar a una *longa* en la notación mensural) que significa 'dejar extinguirse completamente'. Seis grados diferentes de 'intensidad sonora' están representados por seis tamaños distintos de punto negro (similares a cabezas de nota circulares)». Trad. de la autora. KURTZ, Michael, 1994, p. 98.

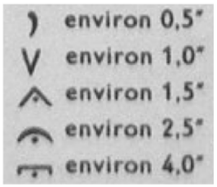
	La intensidad se indica a través de unos puntos de distinto grosor, de menor a mayor
	Para las duraciones: -Ataque corto -*Stacatto* -Vinculación según la duración de la línea
	Cinco pausas con diferentes duraciones
	Este signo acompaña solo a acordes y deben de mantenerse fuertes y agudos
	Ejecución lo más rápido posible Mantener hasta la extinción y luego seguir tocando Dejar vibrar hasta siguiente línea vertical

Figura 58. Karlheinz Stockhausen, *Refrain*, grafías de notación II, 1961. Universal Edition London, UE 13188. Elaboración propia.

En la notación histórica, como la expuesta en capítulos anteriores, por ejemplo, en el *Roman de Fauvel* o la notación del *Ars subtilior* que determinaban una variación del valor o ritmo –cuestiones expuestas en el capítulo anterior de esta tesis–, el empleo del color era un recurso retórico codificado desde tiempos pretéritos y muy significativo. En la obra de Stockhausen, en *Refrain*, el tinte de las notas en rojo muestra cierta retórica en la visualidad de la música, una alteración en la interpretación de los planos instrumentales y, por consiguiente, tímbricos, sirviendo de recurso colorístico de textura musiva desde el punto de vista de la percepción auditiva, que altera la música según la pieza móvil que interfiere en la espacialidad del sonido, tanto en el espacio visual de la partitura como en el audible. Esta búsqueda de espacialidad se remonta a la expansión tímbrica de los modelos orquestales de

Claude Debussy, en ocasiones denominada orquesta impresionista,[533] con sonoridades más reducidas, pero más elaboradas, y, más tarde, las orquestas dodecafónicas con autoridades como Anton Webern quien laboró en texturas propias del divisionismo puntillista, al estilo George Seurat, y la orquesta colorista en la que discurrirá nuevas texturas con la melodía de timbres:

> Sus armonías, sin ninguna significación constructiva, eran utilizadas frecuentemente con fines coloristas para expresar estados o paisajes. Paisaje o estados que, aun siendo extra-musicales, se convertían en elementos constructivos al incorporarlos a la función emocional. De esta manera, si no en la teoría, la tonalidad fue ya destronada en la práctica. Esto solo quizá no hubiese causado un cambio radical en la técnica de la composición […][534]

La aleatoriedad controlada en *Refrain*, en la que las alturas y el ritmo están determinados, formula la libertad necesaria para la articulación de los planos que se van generando, y, a la vez, va dispersándose la concepción de la verticalidad transitando a la disgregación horizontal de la armonía, clave de la orquesta durante el siglo XX.

---

533 Debussy escribió una carta en febrero de 1887 desde la Villa Medici de Roma en la cual expresaba a su amigo Emile Baron la conceptualización de su última obra para la Academia de Bellas Artes. En esta significaba su preocupación por representar la naturaleza en analogía con la sensibilidad de otros artistas visuales coetáneos: *«I've decided to write a work of special colour, recreating as many sensations as possible. I'm calling it Printemps, not 'spring' from the descriptive point of view but from that of living things. I wanted to express the slow, laborious birth of beings and things in nature, then the mounting florescence and finally a burst of joy at being reborn to a new life, as it were. There's no detailed programme, of course, as I have nothing but contempt for music organised according to one of those leaflets they're so careful to provide you with as you come into the concert hall. I'm sure you see how powerful and evocative the music needs to be, and I'm not sure I shall be wholly successful in this»* «He decidido escribir una obra de un color especial, recreando tantas sensaciones como sea posible. La llamaré *Printemps*, no 'primavera' desde el punto de vista descriptivo, sino desde el de los seres vivos. Quiero expresar el lento y laborioso nacimiento de los seres y las cosas en la naturaleza, luego la floración creciente y, finalmente, una explosión de alegría al renacer a una nueva vida, por así decirlo. No hay programa detallado, por supuesto, ya que desprecio toda música organizada según uno de esos folletos que tan cuidadosamente te proporcionan al entrar en la sala de conciertos. Estoy seguro de que ves cuán poderosa y evocadora debe ser la música, y no estoy seguro de que logre tener éxito total en esto». Trad. de la autora. TREZISE, Simon. *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 101-102. El informe crítico que recibió Debussy de la Academia apuntaba rechazo sobre la obra, al tiempo que, como ha señalado Roger Nichols, hacía uso, por primera vez, del término impresionismo para referirse a la obra de Debussy, diciendo: *«M. Debussy certainly does not fall into platitudes and banality; quite the opposite, he has a very pronounced tendency, even too pronounced, to search for the unusual. We recognize his feeling for musical color and for poetry, the exaggeration of which makes him easily forget the importance of precise design and clear form. He would do well to guard against this vague Impressionism, which is one of the most dan- gerous enemies of truth in works of art»* «El señor Debussy ciertamente no cae en lugares comunes ni en la banalidad; todo lo contrario, tiene una tendencia muy pronunciada, incluso demasiado pronunciada, a buscar lo inusual. Reconocemos su sensibilidad por el color musical y la poesía, cuya exageración lo hace olvidar fácilmente la importancia de un diseño preciso y una forma clara. Haría bien en protegerse contra este vago impresionismo, que es uno de los enemigos más peligrosos de la verdad en las obras de arte». Trad. de la autora. LESURE, François. *Claude Debussy*. Translation and Revised Edition by Marie Rolf. New York: University of Rochester Press, 2019, p. 75.

534 SCHOENBERG, Arnold, 1963, p. 343.

La espacialización del sonido característica de esta época está en relación con la misma búsqueda de sensibilidad en las artes plásticas, impulsadas por el capitalismo americano en la persecución de una identidad propia durante la Guerra Fría. El arte que mejor definirá estas cuestiones será el expresionismo abstracto que puso el vigor en la fuerza de la gestualidad, en la movilidad, así como en la improvisación y el automatismo, tendencias muy ligadas a lo que estaba aconteciendo con el arte del sonido.

Apenas tres años antes de su repentina muerte en un accidente de tráfico, Jackson Pollock pintaba para Peggy Guggenheim el mural de su casa [Fig. 59] (1953, Iowa, Stanley Museum of Art. 1959.6).

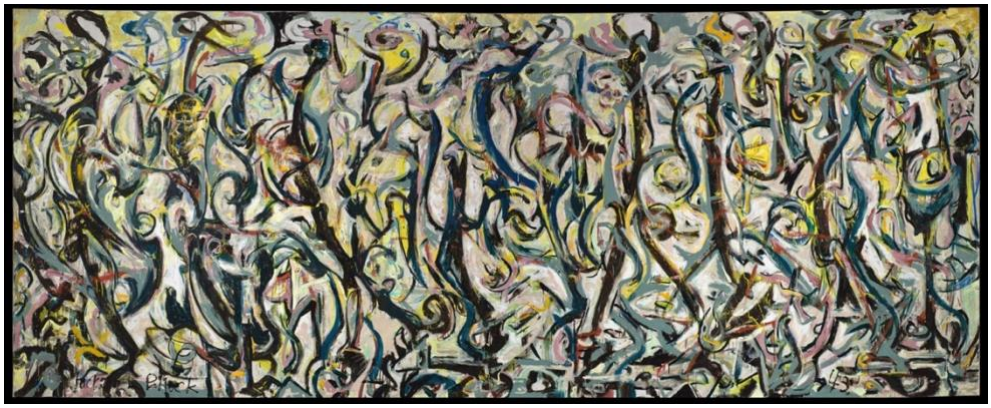


Figura 59. Jackson Pollock, *Mural*, 1943. Iowa, Stanley Museum of Art, 1959.6.

La obra responde a la pintura de acción o de gesto, *action painting*, que había desarrollado a partir de 1947 creando un estilo que lo definió a la vez que le dio fama basado en «abstracciones libres e informales, basadas en una técnica de goteo y manchas sobre el lienzo, un espectacular ejemplo del cual es su *Número 2*».[535] El gesto en la música será característico en la música con obras como *Le soleil des euax* de Pierre Boulez o *Anniversary* de Elliot Carter, piezas en las que cada sección de la orquesta tiene una gestualidad idiosincrática. La obra de Pollock, *Mural*, presta atención a un elemento que será fundamental en la concepción artística del autor, el espacio del lienzo, su expansión a lo largo y a lo ancho, las implicaciones de aquello representado sobre la verticalidad u horizontalidad del movimiento organizador de la obra fijada al soporte. Esta nueva perspectiva cambiaba radicalmente la asignación de la plasmación del arte dando relevancia al momento de creación y autorizando al soporte a proceder a la construcción de significados, un actor más en el desarrollo del

[535] LUCIE-SMITH, Edward, 1995, p. 31.

discurso artístico. El lienzo era recortado tras haber sido pintado, con esto liberaba el valor del espacio en la pintura:

> Una de las consecuencias más radicales del método de trabajo de Pollock, al menos en lo que al espectador se refiere, fue el hecho de que cambiaba completamente el tratamiento del espacio. Pollock no hace caso omiso de los problemas espaciales; sus pinturas no son planas. En cambio, crea un espacio ambiguo.[536]

El movimiento musical conocido como la nueva complejidad encuentra su inspiración en la gestualidad de las masas sonoras, en la que la visualidad de la música es perceptible comparada con la estética e introspección conceptual creativa alojada en obras de un pasado inmediato, particularmente del ámbito pictórico. Aunque separadas por bastantes décadas, se intuye cierta correspondencia en la concepción artística de la nueva complejidad y el acto físico, dinámico, gestual e inmediato que supuso el expresionismo abstracto de autoridades como Pollock. El compositor británico Brian Ferneyhough caracterizó a la música de un nuevo enfoque hacia la composición musical. Su obra *Le Terre est un homme* [Fig. 60] (2002, Edition Peters, EP 7225) fue compuesta en 1979 y estrenada en Donaueschingen al año siguiente. Su título provenía de una pintura del surrealista Roberto Matta con nombre homónimo pintada en 1942. La composición precisaba de una gran complejidad en diversos elementos como en la especificación gráfica, las proporciones rítmicas cambiantes, en las capas de sonido superpuestas acentuando el gesto musical de la estructura polifónica, confiado todo a una proyección técnica logarítmica. La visualidad de la música en la obra de Ferneyhough sugiere un encuentro de correspondencias denotativas y significativas con la obra de Pollock. El espacio es un elemento relevante en sendas obras, para ambos coincide que se inscribe la obra bajo la expresión de unas grandes dimensiones pictóricas donde tienen cabida infinitas manchas de pintura salpicada y, para la música, gigantes plantillas instrumentales inspiradas en las orquestas antañas. En analogía con los gestos de la pintura de Pollock tomarían forma con la multiplicidad de eventos significados con la grafía musical complejísima que enmarañan la percepción de la audición y visualidad, inspirados, desde otra concepción cultural, con cierta deuda, en el arte más sutil de finales del siglo XIV y principios del XV conocido como *Ars subtilior*.

---

536 LUCIE-SMITH, Edward, 1995, p. 33.

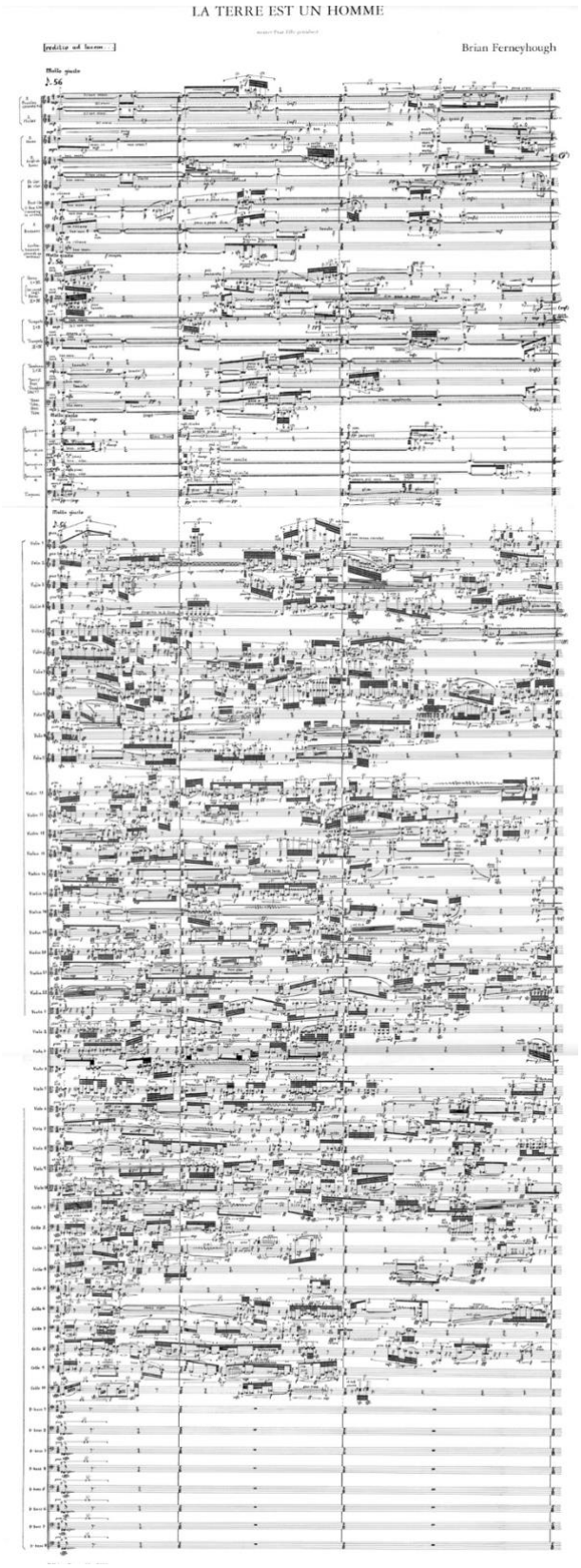


Figura 60. Brian Ferneyhough, *Le Terre est un homme*, 2001. Edition Peters, EP 7225.

Como se está viendo en *Refrain*, Stockhausen también confirió una gran importancia al plano del trabajo, al soporte o espacio como un elemento distintivo, algo que, como se trató en apartados anteriores de esta tesis, ya había denotado y puesto énfasis Igor Stravinski. En *Refrain* es necesario que la icnografía presente la cualidad icónica de la música, donde el pentagrama transita a los espacios de la imagen gráfica adoptando la forma de semicírculo, para poder incluir en la construcción de significados la pieza móvil como elemento dinámico que recorre en movimiento circular el programa visual. Al mismo tiempo, dicho espacio constituido por la forma circular sugiere la imitación de modelos codificados en la tradición visual artística. El semicírculo es una figura empleada en la estrategia acústica de espacialización del sonido desde tiempos pretéritos en la arquitectura clásica de la antigüedad griega, por ejemplo, en el teatro griego [Fig. 61b y Fig. 61b], más tarde en el romano exento su alzado del apoyo natural de la ladera. La superposición de plantas en analogía a la disposición de los sistemas que reparten a los instrumentos en *Refrain* incide en la superposición de planos sonoros, sendas con un eje central resolutivo, un lugar común, para el desarrollo del efecto sonoro y la propagación del sonido, un punto formal clave en el espacio en virtud del significado.

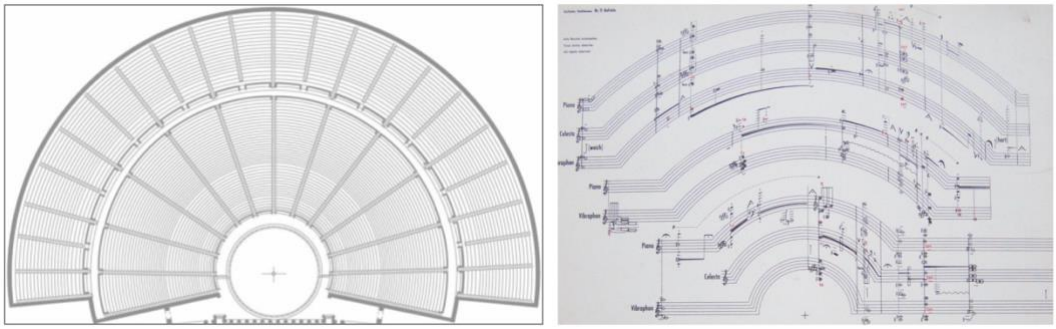


Figura 61. A) Icnografía de un teatro clásico; b) Icnografía musical, Karlheinz Stockhausen, *Refrain*, detalle, 1961. Universal Edition London, UE 13188.

Como se ha ido desarrollando en el discurso de esta tesis doctoral, el círculo/semicírculo ha sido una constante en la manifestación de la visualidad de la música en función icónica. Su codificación ha ocasionado que sea un recurso visual para la formulación de los esquemas compositivos de la visualidad de los programas icónico-musicales que muestran este signo en su *dispositio*. Muchos autores del siglo XX lo han empleado en sus obras, como se ha ido mostrando en algunos casos, formulado en icnografías musicales devenidas del giro pictorial de la música tras la reorganización del pensamiento posmoderno hacia la concepción visual del arte del sonido.

8.4. El tema de encuadre en la icnografía musical *Agnus Dei* de George Crumb

El americano George Crumb, nacido en 1929, empleó exitosamente el círculo en varias de sus composiciones como *Makrokosmos I* y *Makrokosmos II*, de 1972-1973, asegurando una recepción favorable, dado que dicho signo gráfico estaba legitimado como idiosincrático, portador de significados y valores culturales previamente impuestos y codificados en su estructura. A esto se sumaba la calidad y originalidad que presentaban sus obras sonoras.

De tal manera, y como se expuso en apartados anteriores de esta tesis, no sólo presentaba a través de sus icnografías musicales una continuidad y variación de los esquemas compositivos, sino que también se transfería el tema de encuadre, es decir, transcendía su significado originario y, por tanto, su interpretación cultural.

Este es el caso de la obra para piano amplificado de Crumb *Agnus Dei [SYMBOL]*, *Capricorn* [Fig. 62], en *Makrokosmos II*: *Twelve Fantasy-Pieces after the Zodiac. Makrokosmos* cuya estructuración se despliega de la siguiente manera:

Parte primera

1. *Morning Music (Genesis II) Cancer*
2. *The Mystic Chord Sagittarius*
3. *Rain-Death Variations Pisces*
4. *Twin Suns (Doppelgänger aus der Ewigkeit) [SYMBOL] Gemini*

Parte segunda

5. *Ghost-Nocturne: for the Druids of Stonehenge (Night-Spell II) Virgo*
6. *Gargoyles Taurus*
7. *Tora! Tora! Tora! (Cadenza Apocalittica) Scorpio*
8. *A Prophecy of Nostradamus [SYMBOL] Aries*

Parte tercera

9. *Cosmic Wind Libra*
10. *Voices from 'Corona Borealis' Aquarius*
11. *Litany of the Galactic Bells Leo*
12. *Agnus Dei [SYMBOL] Capricorn*

Las icnografías musicales de *Makrokosmos II* se identifican siempre por la intitulación: «*[SYMBOL]*». Estas son tres y están distribuidas en el final de cada parte a cada cuatro piezas: 4. *Twin Suns (Doppelgänger aus der Ewigkeit) [SYMBOL] Gemini;* 8. *A Prophecy of Nostradamus [SYMBOL] Aries*; 12. *Agnus Dei [SYMBOL] Capricorn.*

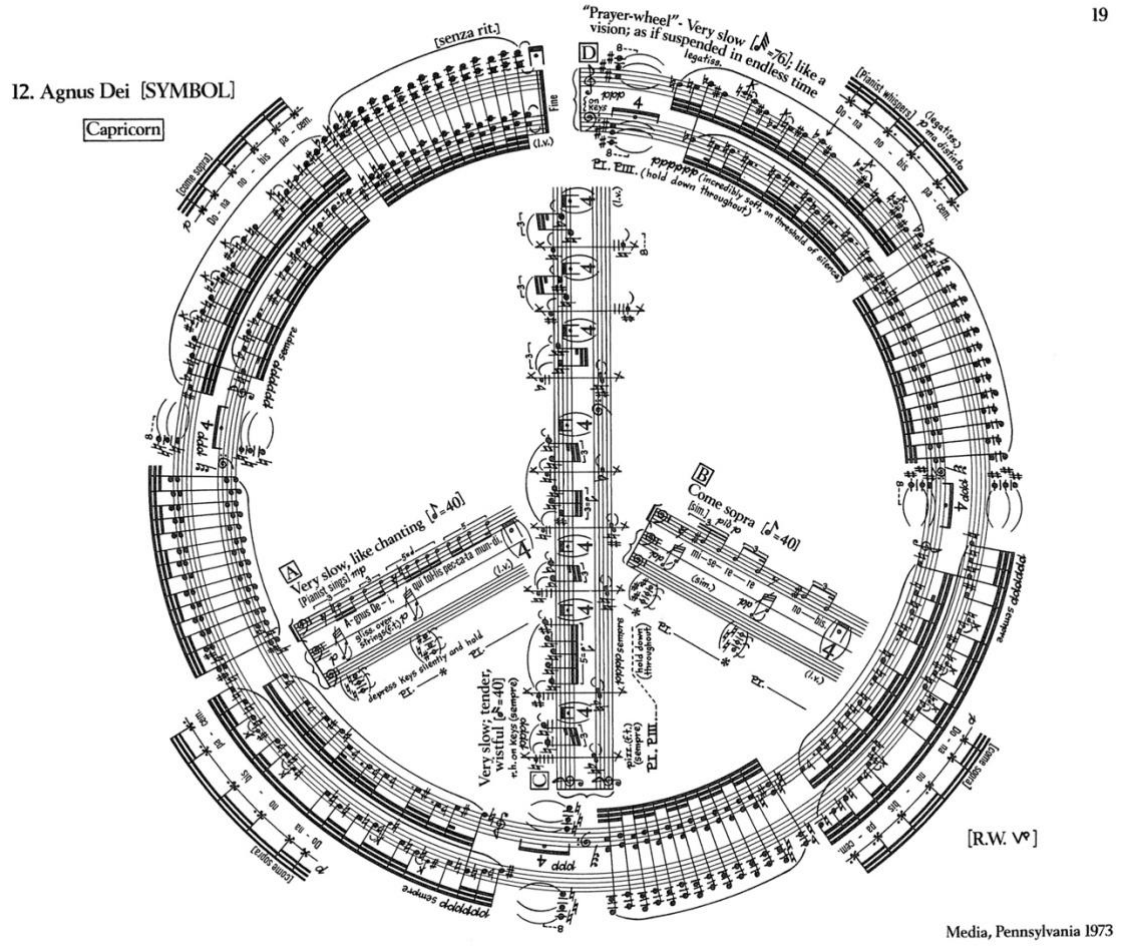


Figura 62. George Crumb, *Agnus Dei*, *[SYMBOL]*, *Capricorn*, 1973. C. F. Peters Corporation, Columbia M34101.

Para Morgan, «la música de Crumb se caracteriza por la combinación existente entre la simplicidad formal y la complejidad tímbrica».[537] La obra *Agnus Dei* está constituida por cuatro secciones estructurales: A, B, C y D. El número cuatro parece ser una constante durante la obra representado en diferentes elementos de esta. Adamenko ve una correspondencia de significados entre el número cuatro en *Agnus Dei* de Crumb y la mandala afirmando lo siguiente:

> *Although Crumb never realized his Mandala project, some ofhis other 'circle-music' scores, upon closer examination, show their connection to the mandala as an archetypal idea. Divisions within a circle-score often recall a mandala, with its segmented structure. The number 4 represents the four points o f a compass*

[537] MORGAN, Robert P., 1999, p. 442.

and the four segments o f a mandala, the map o f the universe. In 'Agnus Dei', the concluding piece from Makrokosmos II, Crumb features the number 4 by placing four identical segments of notation in a symmetrical arrangement over the circular staff. The four segments indicate phrases whispered by the pianist while performing the principal material, which Crumb also divided into four segments, labeled from A to D.[538]

Cada una de estas partes formula un elemento icónico de la icnografía musical. De tal manera, A y B se corresponden con las partituras más cortas y simétricas entre ellas que unen la partitura central C con la estructura D que se corresponde con la partitura circular. A y B tendrán diseños con *glissandi* y parte de canto. En ellas se inscribe el texto: *«Agnus dei qui tolis pecata mundo [para la sección A] miserere nobis [para la sección B]»*. La sección C se desarrolla en *pizzicati* en las cuerdas del piano, mientras que la estructura D es una mixtura de las otras tres secciones A, B, y C.

La dinámica de la composición va en *crescendo,* desde un *mezzopiano* (*mp*) a un *pianissimo* (*pppppp*) en analogía a la eternidad, al principio y al fin, y a la finitud. En la propia icnografía Crumb inscribe el lema emblemático al inicio de la sección D haciendo referencia a estas concepciones en cuanto al *tempo* de la obra, otorgándole un gran significado: *«Like a visión; as if suspended in endless time»* («Como una visión; como si estuviera suspendido en un tiempo infinito»).

Las instrucciones quedan delimitadas e inscritas por parte del autor, algunas de ellas son las siguientes [Fig. 63]:

[538] «Aunque Crumb nunca llegó a realizar su proyecto del Mandala, algunas de sus otras partituras de 'música circular', al ser examinadas más de cerca, muestran su conexión con el mandala como idea arquetípica. Las divisiones dentro de una partitura circular a menudo evocan un mandala, con su estructura segmentada. El número 4 representa los cuatro puntos cardinales y los cuatro segmentos de un mandala, el mapa del universo. En *Agnus Dei*, la pieza final de *Makrokosmos II*, Crumb destaca el número 4 al colocar cuatro segmentos idénticos de notación en una disposición simétrica sobre el pentagrama circular. Estos cuatro segmentos indican frases susurradas por el pianista mientras interpreta el material principal, que Crumb también divide en cuatro secciones, etiquetadas de la A a la D». Trad. de la autora. ADAMENKO, Victoria, 2007, p. 209.

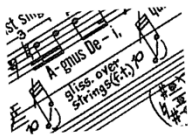
	Las indicaciones para el canto «*Dona nobis pacem*» se sitúan en cuatro puntos simétricos de D circular. Es una voz *Sprechtimme*, en susurro, alusiva a la eternidad.
	Cuatro segundos aproximados. El cuatro es un número significativo en la obra; el *tempo* es de 40 BPM en tres de las partes
	Puntear las cuerdas con la yema de los dedos, para la sección C
	*Glissandi* para las secciones A y B

Figura 63. George Crumb, *Agnus Dei*, *[SYMBOL]*, *Capricorn*, signos gráficos, 1973. C. F. Peters Corporation, Columbia M34101. Elaboración propia.

Como programa icónico-musical, la singularidad formal de la partitura reside en su iconicidad como vehículo para la construcción del significado, asemejándose al signo clípeo cristiano heredado del paganismo, y asumiendo la codificación cultural de dicha formulación como un recurso perteneciente al imaginario icónico del autor.

El *Agnus Dei* o cordero inmaculado que predomina por sus cuernos,[539] *Capricorn*, y significa al propio Cristo, se ha formulado en la visualidad artística con muchas variaciones, como, por ejemplo, portador del estandarte de Jesús, es decir el crismón [Fig. 64], un signo circular donde se inscribían las letras alfa y omega alusivas a los textos sagrados apocalípticos.



Figura 64. Crismón apocalíptico. Tímpano portada oeste. Navarra, Monasterio de la Oliva, s. XII.

El crismón o monograma de Cristo suele formularse como representación trinitaria conteniendo, por lo general, las iniciales del nombre de Jesús, ji (X) y rho (P) junto al alfa y el omega en una concreción sígnica sincrética.[540] La letra pe, «P», significa *Pater* por no ser equivocada con la «P» latina. Por otro lado, la ese, «S», que suele aparecer en las representaciones nombra al Espíritu Santo, es la ese de *Spiritus*. En la icnografía de Crumb podría estar representada la Trinidad mediante estos tres signos para las Personas trinitarias: *Pater*, *Filius*, *Spiritus Santus*. Es en el evangelio de san Juan en el que se reconoce a Jesucristo con el cordero y al Espíritu Santo como la paloma:

> Al día siguiente ve a Jesús venir hacia él y dice: 'He aquí el Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo. Este es por quien yo dije: Detrás de mí viene un hombre, que se ha puesto delante de mí, porque existía antes que yo. Y yo no le conocía, pero he venido a bautizar en agua para que él sea manifestado a Israel'. Y Juan dio testimonio diciendo: 'He visto al Espíritu que bajaba como una paloma del cielo y se quedaba sobre él. Y yo no le conocía pero el que me envió a bautizar con agua, me dijo: 'Aquel sobre quien veas que

[539] ESTEBAN LORENTE, Juan F., 2002, p. 270.
[540] GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2015, p. 164.

baja el Espíritu y se queda sobre él, ése es el que bautiza con Espíritu Santo'. Y yo le he visto y doy testimonio de que éste es el Elegido de Dios' (Jn 1,29-34).

De tal manera, las estructuras A y B pueden representar las letras alfa (una «A») y omega (una «B» invertida) distribuidas a cada lado del programa visual como es habitual en los crismones en concordancia con los textos bíblicos apocalípticos como se ha dicho en líneas anteriores: «Yo soy el Principio y el Fin» (Ap 21,6). Por tanto, la «A» y la «B» invertida significarían al Hijo.

El símbolo que comúnmente se ha identificado como el signo de la paz, a la vez significado también con una paloma en la tradición cultural, y que advierte cierta secularización con el símbolo cristiano, podía designar al Espíritu Santo. La paloma se formula como símbolo del Espíritu Santo en el evangelio de san Marcos donde se narra el bautismo de Cristo (Mc 1,9-11). A partir de aquí es pródiga la literatura sobre la paloma como significación de la tercera Persona divina y su consecuente representación en el imaginario cristiano.[541] La sección C representaría al Padre en una simplificación del brazo vertical de la «P» de *Pater*.

En el siglo XVI se difunde un tipo iconográfico de la Trinidad trifacial que muestra el diagrama triangular del *Scutum Fidei* en el que se designaban la unidad de las tres Personas divinas.[542] El origen de este tipo se formula en el grabado *Horae ad usum Catalaunensem* [Fig. 65] (1497, Francia, BnF, 8-T-2542, fol. 135) que comúnmente ilustraba diversas ediciones de libros de horas editados por Thielman Kerver.

Este representaba la imagen trifacial de Jesucristo sosteniendo un triángulo equilátero invertido con aristas en su centro, clípeos con el nombre de las tres Personas, una serie de inscripciones, y la figura de los cuatro tetramorfos a cada lado flanqueando la unidad significada. Crumb formula el esquema compositivo del interior del triángulo, el de las aristas, pero invertido en la imagen central del clípeo de su obra. La alusión al número cuatro en *Agnus Dei* puede hacer referencia a la presencia de los cuatro evangelistas comúnmente representados en la imagen trinitaria durante la continuidad del tipo iconográfico.

---

[541] ALEJOS MORAN, Asunción y MOCHOLÍ MARTÍNEZ, María Elvira. «Símbolos apofáticos del Espíritu Santo», en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 1. La visualidad del Logos*. Madrid: Encuentro, 2015, pp. 704-813.

[542] Los tipos iconográficos apofáticos de la Trinidad han sido estudiados en: RIVERA TORRES, Raquel, 2015. Citada con anterioridad.



Figura 65. Thielman Kerver, *Horae ad usum Catalaunensem*, Trinidad trifacial, 1497. Francia. Bibliothèque nationale de France, 8-T-2542, fol. 135.

La sección D de la pieza musical, como se ha dicho, es una mixtura de las otras secciones y comprende a las tres Personas divinas y define la infinitud de la eternidad de las tres mediante uno de los signos codificado en la tradición cultural para representarla, el círculo figurado con la iconicidad del pentagrama. Así mismo, la *imago clipeata* tiene su génesis de representación en el retrato romano para representar a personajes con títulos particulares, por tanto, con estas formulaciones significaban mediante la visualidad una particularidad de la persona mostrada intra-círculo; así mismo, se extenderá al contexto funerario del paleocristiano de las catacumbas para retratar al difunto enmarcado en un disco circular.[543]

Como se destacó en el capítulo anterior de esta tesis, los esquemas compositivos de los programas-icónico musicales con partituras circulares fue una constante de representación desde tiempos pretéritos en los que se empezó a manifestar la visualidad de la música, por ejemplo, en programas didácticos como los de Hélie Salomon en *Scientia artis musice*, o cuando hizo su profunda aparición el *Ars subtilior* con obras como *En la maison Dedalus*, o las de Baude Cordier y su *Tout par compas suy composé.* Aunque entonces no tuvo una continuidad, su esquema compositivo y significado se codificó en la memoria cultural resurgiendo fuertemente en momentos paradigmáticos de la historia cultural de la Música. En primer lugar, resurgió con la expansión del arte del sonido propiciada con la imprenta, coincidiendo un poco después con el periodo postridetino que impulsó la forma circular, una de las más predilectas por su contenido intrínseco para el canon emblemático. De nuevo, tras años de apenas manifestaciones icónicas de estas características, devino el renacimiento postbélico de la música de vanguardia sumergido en el giro pictorial de la música que proponía la hegemonía visual para los programas visuales de la música. Estos conectaban directamente con el pasado cultural codificado en la tradición visual, formulándose a través de programas icónico-musicales basados en esquemas compositivos con partituras circulares.

[543] GRABAR, André, 2019, p. 76.

9

EL NEOPLASTICISMO DE SYLVANO BUSSOTTI Y DE EARLE BROWN

9.1. *La Passion selon Sade*

Sylvano Bussotti destacó por una propuesta musical de enfoque vanguardista y experimental, caracterizada por la hibridación del lenguaje artístico, con la combinación de música, danza, *attrezzo*, y otros recursos escénicos. Influido por la personalidad de John Cage en los cursos de Darmstadt de 1958, muchas de las partituras de su obra destacaban por el dominio de la estética visual. *La Passion selon Sade. Mystère de chambre, avec tableaux vivants. Précédé de Solo, acev un couple Rara et suivi d'une autre Phrase à trois*, de 1966, está inspirada en las novelas *Justine* y *Juliette* del Marqués de Sade, así como en el *Sonnet II* de Louise Labé. Se trata de un drama musical donde aborda las relaciones entre el sexo, el amor y la crueldad. Se preestrenó en septiembre de 1965 en el Teatro Biondo en el festival Settimane Internazionali Nuova Musica de Palermo.

La edición impresa presenta un librito de cuarenta y una páginas, la mayoría de las cuales son programas icónico-musicales y programas pictórico-musicales, a saber, icnografías musicales que conforman una representativa formulación de la visualidad de la música durante la neovanguardia. La primera lámina muestra una planificación del esquema de la escena general con la distribución de los componentes instrumentales y su concreta ubicación en el plano; de nuevo, se presentan las instrucciones iniciales pensadas por el compositor características de la tradición cultural convencionalizada. La obra entrelaza la tradición y la vanguardia a través de la apropiación de un tema de la literatura clásica expresado con el lenguaje *imago*-musical de la sensibilidad posmoderna:

> *In 'La Passion' the latent eroticism of Bussotti's graphic style and opulent instrumental writing becomes explicit: the flautist must strip partially, the singer and conductor lie together on a divan, the percussionist functions as torturer, and the two pianos characteristically alternate between violent deluges and delicate explorations of unusual sonorities, which, in the context of the action, take on the erotic connotations mentioned by Toop. Cage's theater of the absurd had been transformed, with the added inspiration of*

Artaud's 'theater of cruelty', into Bussotti's 'theater of Eros', which would grow ever more expansive: by the end of the sixties, Bussotti had even embarked on his first grand opera, Lorenzaccio (1968-72).[544]

La lámina de la obra N.º 6 de *La Passion selon Sade* [Fig. 66a] muestra un programa pictórico-musical conformado con los elementos constituyentes de la Emblemática musical: imagen, texto epigramático y grafía de notación musical. Los epigramas sitos a derecha e izquierda explican la escena para su comprensión. A la izquierda, se muestra la *imago* misteriosa de los dos personajes a contraluz, el protagonista encapuchado seguido del joven con látigo camina al ritmo de los sonidos. A la derecha, la pequeña figura atada a la cadena con un gran gancho desaparece progresivamente; aquel joven ayuda a quitarse la capa al protagonista.

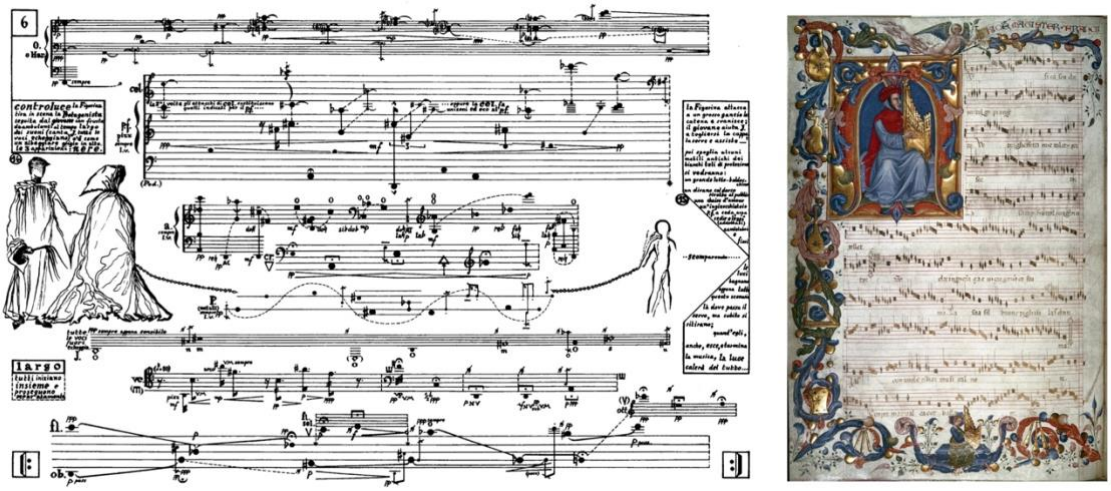


Figura 66. A) Sylvano Bussotti, *La Passion selon Sade* (6), 1966. Milán, Ricordi, NR 13095701; b) Códice Squarcialupi, Retrato de Francesco Landino, s. XIV-XV. Biblioteca Medicea Laurenziana, MS Mediceo Palatino 87, fol. 121v.

Volviendo muy hacia atrás la mirada en el tiempo, el programa visual comparte similar esquema compositivo que el formulado en la *mise en page* de los manuscritos miniados medievales musicales [Fig. 66b] (s. XIV-XV, Florencia, BLF, MS Mediceo Palatino 87, fol.

[544] «En *La Pasion*, el erotismo latente del estilo gráfico de Bussotti y de su escritura instrumental opulenta se vuelve explícito: la flautista debe desnudarse parcialmente, el cantante y el director de orquesta se recuestan juntos en un diván, el percusionista actúa como torturador, y los dos pianos alternan característicamente entre torrentes violentos y delicadas exploraciones de sonoridades inusuales que, en el contexto de la acción, adquieren las connotaciones eróticas mencionadas por Toop. El teatro del absurdo de Cage había sido transformado, con la inspiración adicional del 'teatro de la crueldad' de Artaud, en el 'teatro del Eros' de Bussotti, que se volvería cada vez más expansivo: hacia el final de los años sesenta, Bussotti incluso se había embarcado en su primera gran ópera, *Lorenzaccio* (1968–72). Trad. de la autora. ULMAN, Erik. «The Music of Sylvano Bussotti», *Perspectives of New Music*, vol. 2, Nº. 2, 1996, p. 189. DOI: https://doi.org/10.2307/833475

121v)[545] en los que un texto musical o partitura se acompaña significativamente con una imagen gráfica que se sitúa, por lo general, en los extremos señalando el comienzo en letras capitulares: «Las ilustraciones se añadían en los huecos que previamente se habían reservado».[546]

En el caso de la lámina de Bussotti, el comienzo de la escena acomete desde la figuración de un personaje encaperuzado de espaldas al público, al lado de otro personaje pueril que se muestra portando una fusta, agarrado con una cadena a un mancebo situado en la otra punta del programa visual. Las imágenes de estos personajes, junto con el texto epigramático y la partitura complementan y transfieren aunados bajo la persuasión retórica el significado de lo representado. Las partituras de Bussotti proponían una formulación muy distinta a las de sus contemporáneos, en realidad, reflejaban la concepción de una opulenta y fantasiosa obra de arte total herencia de Wagner y Puccini, un teatro multidisciplinar profundamente personal y perfectamente planificado:

> *Contemplare l'opera di Bussotti significa porsi in un'ottica particolare, in una oscillazione dello sguardo che gioca tra abbandono edonistico al piacere dell'oggetto (ad esempio costumi, cappelli, armature, mantel li ed altri arredi scenici) e controllo invece del risultato entro cui si formalizza la sfarzosita wagneriano-pucciniana dell'artista fiorentino. Ci siam posti giustamente dentro questa oscillazione volendo cooliere la dimensione d'arte totale che abita tutta l'opera di Bussotti. Opera che realizza un intreccio sincronico tra i vari linguaggi, fuori da ogni coazione sperimentale e dentro invece il gusto del nomadismo culturale e dell'eclettismo stilistico.*[547]

Los programas visuales de la edición de Bussotti en *La Passion selon Sade* compaginaban dos tendencias de representación: la abstracción geométrica y la figuración claramente identificable. Muchas de las ilustraciones de *La Passion* hacían un guiño a la

[545] RISM: I-Fl 87; RISM: Fl, Sq.
[546] LÓPEZ VÍLCHEZ, Inmaculada. «De la iluminación a la ilustración», en CABEZAS GELABERT, Lino e LÓPEZ VÍLCHEZ, Inmaculada (coords.). *Ilustración, cómic, edición, artes gráficas, concept art*. Madrid: Cátedra, 2024, pp. 13-44, p. 40.
[547] «Contemplar la obra de Bussotti significa situarse en una óptica particular, en una oscilación de la mirada que juega entre el abandono hedonista al placer del objeto (por ejemplo, disfraces, sombreros, armaduras, mantos y otros elementos escénicos) y el control del resultado en el que se formaliza la suntuosidad wagneriano-pucciniana del artista florentino. Nos hemos situado justamente dentro de esta oscilación con el objetivo de captar la dimensión de arte total que habita en toda la obra de Bussotti. Una obra que realiza un entrelazamiento sincrónico entre los diversos lenguajes, fuera de toda compulsión experimental y, en cambio, dentro del gusto por el nomadismo cultural y el eclecticismo estilístico». BUCCI, Moreno. *L'opera di Sylvano Bussotti. Musica, segno, immagine, progetto, il teatro. Le scene, i costumi gli attrezzi ed i capricci dagli anni quaranta al bussottioperaballet*. Florencia: Electa Firenze, 1988, p. 15.

corriente vanguardista denominada Neoplasticismo. Theo van Doesburg, uno de los mayores representantes de este estilo, admirador de Kandinsky, fundador junto a otros artistas de la revista *De Stijl*,[548] diseñó diversos carteles dadaístas [Fig. 67a] caracterizados por exponer la tipografía, la racionalista denominada Futura de Paul Renner, como principal formulación significativa en un juego expresivo de simplicidad y dinamismo. Al igual que en *Rara* [Fig. 67b] de Bussotti, el texto de diferentes tamaños se conjuga de variadas maneras y direcciones interaccionando con alguna figura. Las letras se muestran en ocasiones enmarcadas en cuadrados resemblando los anuncios publicitarios de la prensa. Además, en ambas obras existe el juego retórico onomatopéyico con las palabras que protagonizan los títulos de las obras y que se van repitiendo por el programa visual: *«DADA»*[549] – *«RARA»*, enfatizándose según el tamaño de las letras más o menos dominantes.



Figura 67. A) Theo van Doesburg, *Affiche Dada-tournee in Nederland*, 1923. Utrecht, Centraal Museum, AB6011; b) Sylvano Bussotti, *La Passion selon Sade, Rara*, 1966. Milán, Ricordi, NR 13095701.

La misma estética de la «nueva plástica» de la abstracción geométrica que reduce toda tipografía [Fig. 68a] se puede apreciar en otras láminas de *La Passion* de Bussotti como en *Solo* [Fig. 68b] en la que se organiza el espacio a través de una acumulación heterogénea de

[548] La revista *De Stijl* abría con estas palabras su primer artículo: *«Dit tijdschriftie will eene bijdrage tor de ontwikkeling van het nieuwe schoonheids-bewustalin. Het wil den modernen ontvankelijk maken voor her nieuwe in Beeldende Kunst. […] Het wil de huidige denkrichtingen betreffende de nieuwe beeldin»* «Esta revista quiere ser una contribución al desarrollo de una nueva conciencia de la belleza. Quiere hacer al hombre moderno receptivo a lo nuevo en el arte visual. [...] Busca unificar las líneas de pensamiento actuales sobre las nuevas artes plásticas […]». Trad. de la autora. VAN DOESBURG, Theo (ed.). «De Stijl», *DE STIJL*, vol. 1, Nº. 1, 1917, p. 1. Universidad de Iowa: The International Dada Archive.

[549] «Dada no significa nada. Si a uno le parece futil y si uno no pierde el tiempo con una palabra que no significa nada…El primer pensamiento que revolotea en esas cabezas es de índole bacteriológica: hallar su origen etimológico, histórico o psicológico, por lo menos. Por los diarios se entera uno que a la cola de una vaca santa los negros Krou la llaman: DADA. El cubo y la madre en cierto lugar de Italia: DADA. Un caballo de madera, la nodriza, doble afirmación en ruso y en rumano: DADA». TZARA, Tristan. *Siete manifiestos DADA*. Barcelona: Tusquets, 1999, p. 13.

pentagramas de diversos tamaños y direcciones con líneas geométricas, sobre todo diagonales. Theo van Doesburg introdujo la diagonal en sus composiciones motivo por el cual rompió intelectualmente con Piet Mondrian a quien había conocido en 1915 en Holanda: «Van Doesburg intentó introducir cierto dinamismo en el planteamiento abstracto mediante la torsión de las líneas y figuras geométricas en 45 grados, lo que provocó el disgusto de Mondrian y su abandono del grupo *De Stilj* en 1924».[550]

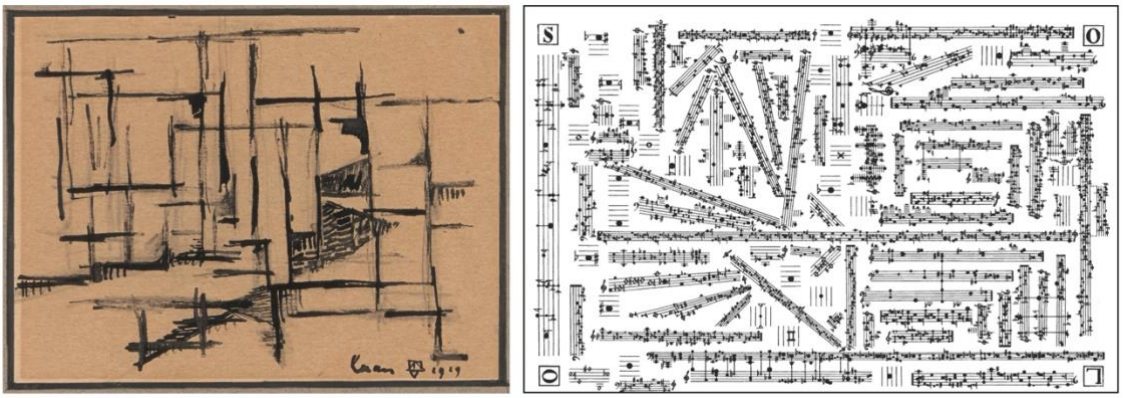


Figura 68. A) Theo van Doesburg, *Laan*, 1919. Utrecht, Centraal Museum, AB4816; b) Sylvano Bussotti, *La Passion selon Sade, Solo*, 1966. Milán, Ricordi, NR 13095701.

De nuevo la concepción del espacio distingue la sensibilidad expresiva del artista y se posiciona como un elemento relevante y significativo para la creación de la obra. Theo van Doesburg afirmaba al respecto:

> Para el artista plástico (moderno) 'espacio' no es una superficie medible y limitada, sino la noción de extensión, constituida por la relación de un medio plástico (por ejemplo, una línea o un color) con otro (por ejemplo, un plano plástico). Esta noción de extensión o espacio es la condición fundamental de todo arte plástico. […] Además, el espacio es también para él una cierta tensión que nace en la obra gracias a la rigidez de las formas, los planos y las líneas.[551]

Las partituras de Bussotti se distinguen por la propuesta de exponer constantemente pentagramas cruzados que rompen el equilibrio de las líneas rectas en un espacio totalmente ideado. La ilustración de *Solo* está escrita para varios instrumentos de teclado con un único

[550] VILLAR MOVELLÁN, Alberto. *Arte contemporáneo I*. Madrid: Historia 16, 1996, p. 168.
[551] VAN DOESBURG, Theo. *Principios del nuevo arte plástico y otros estudios*. Selección, traducción y prólogo Charo Crego. Valencia: Artes gráficas Soler, 1985, p. 32.

intérprete. Las letras de *Solo* se distribuyen una en cada extremo de la dimensión espacial de la lámina por el motivo de que indican significativamente el recorrido que cada intérprete debe recorrer de manera subjetiva. El co-autor elige qué fragmentos va a ejecutar consiguiendo una improvisación sobre aspectos tímbricos y temporales. Las notas inscritas en los sistemas de pentagramas no se alterarán bajo ningún concepto. Los *clusters* se señalan en la partitura mostrando las alturas. Los pentagramas oblicuos hacen referencia a la aceleración rítmica, agógica o de intensidad dinámica. Hay grafías representadas que representan el golpeo de la varilla de metal de las partes metálicas del piano o del instrumento según se emplee, así como instrucciones para accionar la tapa del piano como recurso para la percusión.[552] Análogamente al pensamiento de Van Doesburg que considera la inclusión de líneas diagonales en el discurso de sus obras pictóricas para dar dinamismo, Bussotti emplea constantemente, como se ha señalado, la inclinación de los pentagramas oblicuos o cruzados, recurrentes también en muchas otras más de sus composiciones –como por ejemplo*, Lorenzaccio*–, para dar indicaciones de interpretación sobre ejecución, intensidad o expresividad del sonido, como elementos indispensables en la conceptualización de sus composiciones con una clara carga significante transferida desde la forma, como procuró Van Doesburg:

> *Van Doesburg considered this introduction of the diagonal to be a significant development in his visual philosophy. The classical balance of Neo-plasticism was consonant with the natural opposition of horizontal and vertical. The first introduction of contrast on what he saw as a spiritual level was in his use of colour dissonances and contrasting triads of colour.*[553]

Theo van Doesburg estableció una profunda conexión entre sus pinturas y la música, arte por el que siempre mostró una gran simpatía y aprecio, considerando analogías entre ambas sensibilidades artísticas sobre principios fundamentales. Este gusto por la música se halla también en Mondrian que encontraba en el arte del sonido una fuente de inspiración que volcaría sobre su expresión creadora. Van Doesburg afirmaba:

---

[552] MOLININI, Domenico, 2015, p. 417.

[553] «Van Doesburg consideraba que la introducción de la diagonal era un desarrollo significativo en su filosofía visual. El equilibrio clásico del neoplasticismo era consonante con la oposición natural entre lo horizontal y lo vertical. La primera introducción del contraste en lo que él percibía como un nivel espiritual se dio en su uso de las disonancias y contrastantes de tríadas de color». Trad. de la autora. DOIG, Allan. *Theo van Doesburg: painting into architecture, theory into practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p. 173.

> Todas las artes tienen un contenido de la misma naturaleza. Sólo se diferencian las formas y los medios de expresión. Así, el arte plástico es la expresión exclusivamente plástica (por medio del espacio, la forma y el color) de la experiencia estética y la música la expresión exclusivamente musical (por medio de tiempos y tonos) de esta experiencia.[554]

En realidad, las nuevas sensibilidades de la vanguardia neoplasticista intentaban unir arte y vida, ideología por bandera del Futurismo de Balilla Pratella, retrasmitiendo la idea original wagneriana de arte total o arte del futuro.[555] En su obra *Rhythm of a Russian Dance*, de 1918, Van Doesburg expresa dicha relación en las líneas verticales y horizontales intentando trasladar ritmo y dinámica. A otras obras las designó como composiciones, tal como *Composition IV*, de 1917, una serie ideada para los cristales de la Villa Allegonda, en la que se abandonaba también la figura por el dominio de la abstracción en analogía al abandono de la melodía en la música contemporánea por el aspecto armónico, tal vez influido, al igual que Mondrian, por Paul Bekker en *Neue Musik*, volumen editado en 1919:[556]

> *Die Entwicklung, wie sie durch die Kunst der musikalischen Klassiker und deren unmittelbare Vorganger, also von der 2. Halfte des 18. Jahrhunderts an vorbereitet und bis in die neueste Zeit hinein durchgefiihrt wurde, eine immer starkere Einengung des melodischen Empf indens und Formungsvermogens zur Folge hatte, zugunsten eines sich standig steigernden harmonischen Empfindens. Wir sind heute so weit gediehen, daB wir iiberhaupt nicht mehr wissen, was eine wahrhafte Melodie istnamlich Bewegungskraft des linearen Ausdrucks –sondern daB wir die Melodie nur noch auffassen und bewerten auf Grund oder doch unter stillschweigender, unbewuBter Inrechnungstellung der in ihr eingeschlossenen harmonischen Werte.*[557]

Autor relacionado con el movimiento de la Bauhaus, Van Doesburg mostró un interés por explorar las relaciones entre las diferentes artes, especialmente quiso comprender la arquitectura desde la música a la que aplicó la estética de su pensamiento artístico, incluido

---

[554]VAN DOESBURG, Theo, 1985, p. 39.
[555] VERGO, Peter, 2010, p. 255.
[556] VERGO, Peter, 2010, p. 319.
[557] «El desarrollo, tal como fue preparado por el arte de los clásicos musicales y sus predecesores inmediatos –es decir, desde la segunda mitad del siglo XVIII– y llevado a cabo hasta la época más reciente, tuvo como consecuencia un progresivo estrechamiento de la sensibilidad y capacidad de formación melódica, en favor de una percepción armónica en constante intensificación. Hoy hemos llegado al punto de no saber ya qué es una verdadera melodía –es decir, la fuerza motriz de la expresión lineal–, sino que solo comprendemos y valoramos la melodía en función, o al menos bajo la tácita e inconsciente consideración, de los valores armónicos que contiene». Trad. de la autora. BEKKER, Paul. *Neue Musik*. Berlín: Erich Reib Verlag, 1920, p. 51.

el color como elemento expresivo fundamental vinculado al arte del sonido. Para ello estableció asociaciones entre el color y la tríada musical buscando correspondencias estructurales e intrínsecas entre sendas:

> *Between 1919 and 1921, van Doesburg also sought to apply ideas about music to the fields of architecture and applied art, proposing the use of 'triads' of primary and secondary colours in designs he made for the decoration of buildings by the architect J. J. P. Oud (1890-1963). And in his colour schemes for a residential block and agricultural school in the small Frisian town of Drachten, van Doesburg suggested applying musical proportions to the distribution of colours in the ratio eight parts blue to five parts red to three parts yellow, corresponding to the first inversion of a major triad: the eighth, fifth and third notes of the scale.*[558]

9.2. *December 1952*

Como una obra neoplástica al estilo de Theo Van Doesburg [Fig. 69a], el estadounidense Earle Brown presentó *December 1952* [Fig. 69b], una de las siete piezas para uno o más instrumentos y medios de producción del sonido de *Folio and Four Systems*,[559] una partitura totalmente rompedora ante la orquesta de Darmstadt. Así lo relataba Erhard Karkoschka:

> *At the 'Ferienkurse' in Darmstadt in 1964 Brown placed copies of this sheet on the music stands and conducted, thereby demonstrating without question that it was the movements of his hands and arms, and not the score, that stimulated the musicians, especially as wave like sequences and big crescendi can only be seen in the score by an imagination also capable of seeing Strauss's Eulenspiegel theme in it. Which is what actually happened.*[560]

---

[558] «Entre 1919 y 1921, Van Doesburg también intentó aplicar ideas relacionadas con la música a los campos de la arquitectura y las artes aplicadas, proponiendo el uso de 'tríadas' de colores primarios y secundarios en los diseños que realizó para la decoración de edificios del arquitecto J. J. P. Oud (1890-1963). En sus esquemas de color para un bloque residencial y una escuela agrícola en la pequeña localidad frisia de Drachten, Van Doesburg sugirió aplicar proporciones musicales a la distribución de los colores, en la proporción de ocho partes de azul, cinco partes de rojo y tres partes de amarillo, correspondiente a la primera inversión de una tríada mayor: la octava, la quinta y la tercera nota de la escala». Trad. de la autora. VERGO, Peter, 2010, p. 317.

[559] Muchos autores han comparado *December 1952* con las obras de Mondrian u otros artistas de la misma corriente estilística, por ejemplo: *«Its purely visual aspecto calling irresistibly to mind certain proto-abstract Works by Mondrian, for exemple his Composition in Lines»* «Su aspecto puramente visual evoca irresistiblemente ciertas obras protoabstractas de Mondrian, por ejemplo, su *Composition in Lines*». Trad. de la autora. VERGO, Peter, 2010, p. 339.

[560] «En los *Ferienkurse* de Darmstadt en 1964, Brown colocó copias de esta partitura en los atriles y dirigió, demostrando así sin lugar a duda que eran los movimientos de sus manos y brazos, y no la partitura, lo que

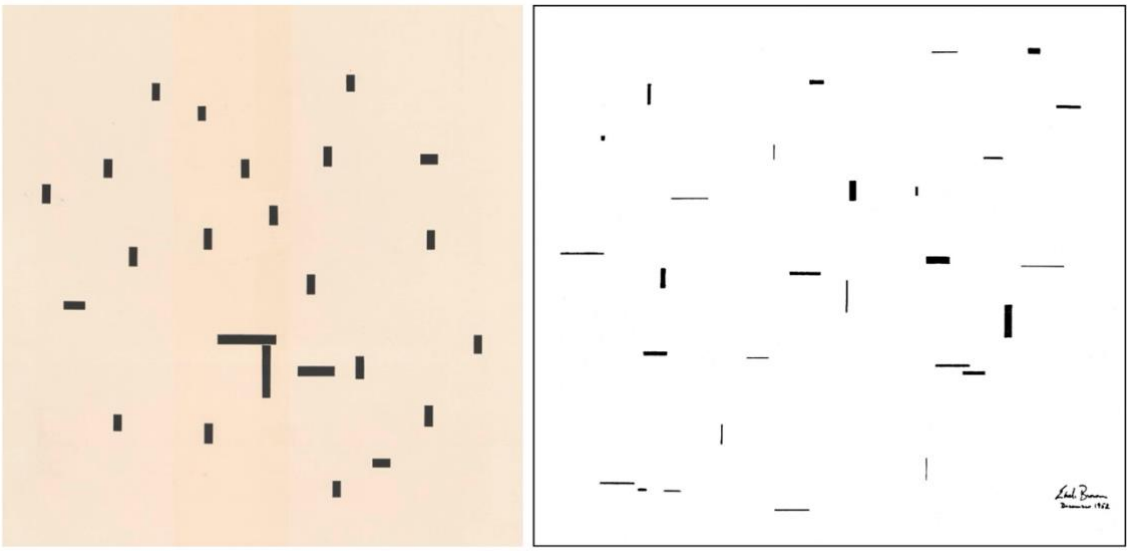


Figura 69. A) Theo van Doesburg, *Compositie in zwart wit*, 1920-1930. Utrecht, Centraal Museum, AB5422; b) Earle Brown, *December 1952*, 1960. New York, Associated Music Publishers, Inc., AMP-96124-3.

Según Brown, en una entrevista grabada en 1970, él mismo se encargó de dirigir la actuación de Darmstadt y, además, también impartió una serie de conferencias llamadas *«Notation»*. Había veintitrés músicos: Francis Pierre al arpa; Severino Gazzelloni a la flauta, y los hermanos Kontarsky al piano, etcétera. Los intérpretes podían leer las partituras en cualquiera dirección; los ensayos duraban entre tres y seis horas. Brown afirma que la de Darmstadt de 1964 constituyó la primera interpretación en Europa de una pieza basada en la improvisación grupal.[561]

En la obra de Brown la música es indeterminada, el intérprete tiene total libertad de interpretación. Cada figura rectangular horizontal o vertical es única y no se repite igual en la partitura; suelen interpretarse según las dimensiones de la altura, duración o dinámicas a efectos de lo visual. El grosor de la figura remite a la intensidad relativa.[562]

La interpretación puede iniciarse desde cualquiera de los cuatro puntos de rotación del espacio predeterminado si se gira la partitura. Dependiendo de esto, si se comienza desde una parte u otra adquiere diferentes narraciones discursivo-musicales con lo cual admite modificaciones constantes. El autor quiso que la interpretación se realizase directamente

estimulaba a los músicos, especialmente porque las secuencias ondulantes y los grandes crescendos solo pueden verse en la partitura con una imaginación igualmente capaz de ver en ella el tema de *Eulenspiegel* de Strauss. Y eso fue exactamente lo que ocurrió». KARKOSCHKA, Erhard, 1972, p. 91.

[561] BROWN, Earle. «On December 1952», *American Music*, vol. 26, Nº. 1, 2008, pp. 1-12, p. 10. El texto contenido en este artículo pertenece a una grabación de Brown de la Earle Brown Music Foundation, transcrita por Brian Jones y editada, primero, por Michael Hicks y, posteriormente, por Susan Sollins-Brown, viuda del compositor.

[562] MOLININI, Domenico, 2015, p. 397.

desde la percepción del programa visual presentado ante el intérprete, a excepción de poder definir previamente entre los instrumentistas el tiempo total de ejecución de la obra. Esta idea de libertad en el punto de partida interpretativo en el que se entiende la posibilidad de variados recorridos para obtener el resultado compositivo, remite a las ideas formuladas por Arnold Schoenberg sobre la década de 1920 en relación con la serie dodecafónica, la cual permite diversas lecturas y transformaciones del material (inversión, retrogradación o transposición), convirtiendo el proceso creativo un acto liberado, pero basado en un sistema claramente estructurado.

En el prefacio de la edición de 1960 se incluyen las notas explicativas en el cuaderno fechado en octubre y noviembre de 1952, y se muestra un boceto orientativo para la ejecución de la obra, consistente en un cubo tridimensional [Fig. 70] que representa la dimensión espacial.

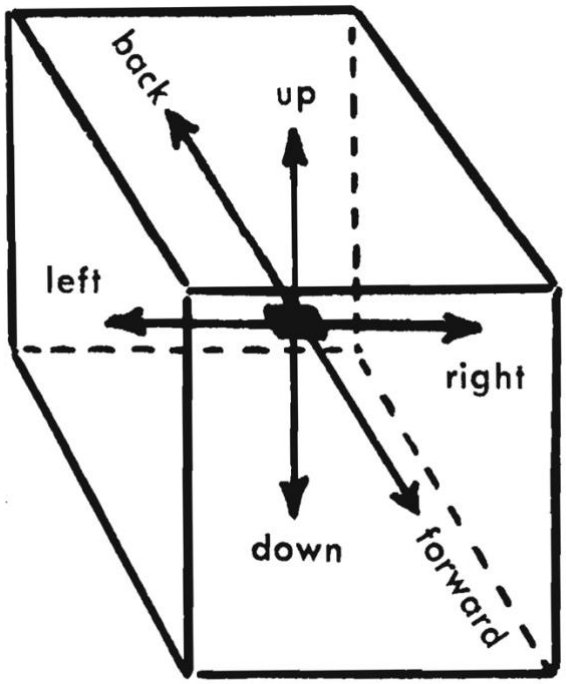


Figura 70. Earle Brown, *December 1952*, cubo tridimensional, 1960. New York, Associated Music Publishers, Inc., AMP-96124-3.

Brown explica la composición *December 1952*:

[...] to have elements exist in space... space as an infinitude of directions from an infinitude of points in space...to work (compositionally and in performance) to right, left, back, forward, up, down, and all points between... the score [being] a picture of this space at one instant, which must always be considered as unreal

and/or transitory...a performer must set this all in motion (time), which is to say, realize that it is in motion and step into it... either sit and let it move or move through it at all speeds.[563]

El hecho de que Brown exprese a través de la imagen de la figura geométrica de un cubo tridimensional la idea de espacialidad, dirección y movimiento es revelador, pues demuestra cómo el pensamiento para la conceptualización musical se realiza a través de una imagen gráfica donde plasma la exploración de la multidimensionalidad de diferentes caminos, que, además, quiere dejar expuesta en sus indicaciones en la obra. Esta idea entronca con el giro pictorial de la música hacia la hegemonía de lo visual propia del pensamiento posmoderno. El autor influido por las artes visuales propone una música que no depende del tiempo lineal. Los elementos musicales se suscriben como si fuesen objetos a un espacio tridimensional, es, por tanto, un espacio no sólo físico sino perceptual y mental. La organización musical del compositor sitúa entidades musicales que rompen con la tradicional grafía de notación distribuidas por un paisaje sonoro que amplía las posibilidades de narración del discurso. Este se caracteriza por su multiplicidad en cuanto a que cada elemento dispuesto en el plano puede ser un punto de salida. Con lo cual, el intérprete toma un papel decisivo como agente dinámico, es co-creador del evento musical ya que elige direcciones y construye activamente la música. Por tanto, el diseño de Brown se fundamenta en la abstracción lineal para la concepción de la música entendiendo la extensión espacial como un organismo relevante en la construcción musical.

En los años veinte la arquitectura también experimentó las características estéticas del diseño geométrico –Theo van Doesburg basó muchos de sus creaciones alrededor de diseños para arquitectura–, por ejemplo, en obras como la proyectada por uno de los arquitectos modernos de la República de Weimar, Ludwig Mies van der Rohe,[564] sucesor

[563] «[...] hacer que los elementos existan en el espacio... el espacio como una infinitud de direcciones desde una infinitud de puntos en el espacio... trabajar (tanto en la composición como en la interpretación) hacia la derecha, izquierda, atrás, adelante, arriba, abajo y todos los puntos intermedios... la partitura [siendo] una imagen de ese espacio en un instante, que siempre debe considerarse como irreal y/o transitorio... un intérprete debe poner todo esto en movimiento (tiempo), es decir, darse cuenta de que está en movimiento y entrar en él... ya sea sentarse y dejar que se mueva o moverse a través de él a todas las velocidades». Trad. de la autora. BROWN, Earle. *Folio (1952-1953) and 4 Systems (1954)*. New York: Associated Music Publishers, Inc., 1960, prefacio.

[564] *«Mies van der Rohe's independent position within the architectural avant-garde and the relationship between material, space, intellect, tradition, and technology that he propagated made him a compelling model for students. Mies declared that architecture must begin with modern industry and technology. In order to recognise its character, however, one ultimately had to make comparisons with the past. Hence, Mies reintroduced history, once rejected by New Architecture, into architecture, something he never explicitly stated»* «La posición independiente de Mies van der Rohe dentro de la vanguardia arquitectónica y la relación entre el material, el espacio, el intelecto, la tradición y la tecnología que él promovía lo convirtieron en un modelo fascinante para los estudiantes. Mies declaró que la arquitectura debía comenzar con la industria y la tecnología modernas. Sin embargo, para reconocer su verdadero carácter, era necesario, en última instancia, hacer comparaciones con el pasado. Así, Mies reintrodujo la historia –antes rechazada por la Nueva

junto a Hannes Meyer de Gropius de la Bauhaus, *Country House Project* [Fig. 71a], «un dibujo geométrico complejo, pero muy rígido, parecido a los que se ven en las pinturas de Mondrian y van Doesburg de esta época».[565] Se trataba de un proyecto de una casa de campo fabricada en ladrillo Brown que conectaba conceptualmente con los espacios exteriores caracterizada en sus diseños por la simplicidad geométrica, principio fundamental de la *dispositio* en *December 1952* [Fig. 71b –bis–].

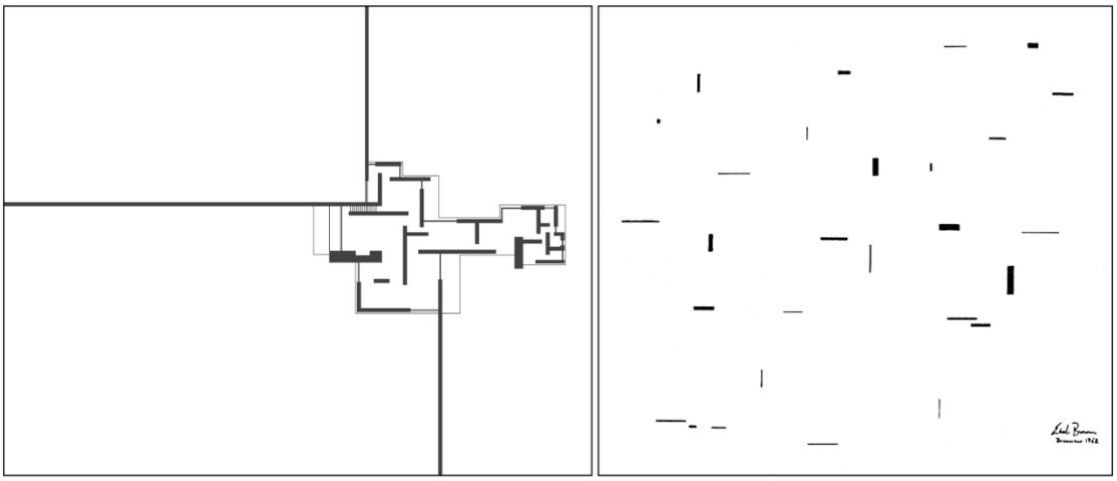


Figura 71. A) Ludwig Mies van der Rohe, Brick *Country House Project*, ca. 1923-1924. 2000.6. Chicago, Art Institute Chicago, 2000.6; b) Earle Brown, *December 1952*, 1960. New York, Associated Music Publishers, Inc., AMP-96124-3.

Tanto la icnografía arquitectónica de Mies van der Rohe como la icnografía musical de Earle Brown formulan sus plantas prolongando de arriba abajo la percepción geométrica. Las relaciones entre las líneas verticales y horizontales articulan el espacio trasladando el ritmo estructurado y la dinámica, cual danza geométrica con su continuidad y reposo que implica interacción.

Es relevante que Brown no mencione la posible influencia de la estética neoplasticista, más bien en la entrevista grabada anteriormente mencionada acepta estar influenciado por Pollock y Calder, tal vez por la actualidad coetánea que los relaciona. Como afirma el autor, de este último le atrajo la movilidad, la idea de una constante fluctuación en todas las dimensiones entre los elementos, como Brown lo denominó una «física partitura móvil motorizada»;[566] de Pollock le seduciría la espontaneidad. Cuando en 1950 se mudó a

Arquitectura– en la arquitectura, algo que nunca expresó de manera explícita». Trad. de la autora. DROSTE, Magdalena, 2006, p. 82.

565 HITCHCOCK, Henry-Russell. *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 534.

566 BROWN, Earle, 2008, p. 4.

Denver experimentó pintando al estilo de Pollock, buscando las nuevas sensibilidades de expresión. Realizó pinturas-partituras entre 1950-1952, compuestas de manera espontánea y rápida que trasladó a un cuaderno de imágenes sonoras, tal y como afirma el autor: *«but the notebook has many, many sketches of kinds of scores if thought of that would allow for multiple realizations of a sonic image and also deal with new notational possibilities and flexibility, as well as higher degrees of spontaneity in the performance».*[567] Para el autor, *December 1952* es una pieza central, inspirada en gran parte por la obra de Alexander Calder. En un principio pensó en construir una caja tridimensional con piezas motorizadas que se movieran frente al pianista para que le indujeran a tocar de manera espontánea consiguiendo que el intérprete reaccionara de manera libre. Así lo expresa Brown:

> *December 1952 specifically is a single page, something like a photograph of a certain set of relationships of these various horizontal and vertical elements. In my notebooks at this time I have a sketch for a physical object, a three-dimensional box in which there would be motorized elements horizontal and vertical, as the elements in December are on the paper. But the original conception was that it would be a box which would sit on top of the piano and these things would be motorized, in different gearings and different speeds, and so forth, so that the vertical and horizontal elements would actually physically be moving in front of the pianist. The pianist was to look wherever he chose and to see these elements as they approached each other, crossed in front of and behind each other, and obscured each other. I had a real idea that there would be a possibility of the performer playing very spontaneously, but still very closely connected to the physical movement of these objects in this three-dimensional motorized box. This again was somewhat an influence from Calder: some of Calder's earliest mobiles were motorized and I was quite influenced by that and hoped that I could construct a motorized box of elements that also would continually change their relationships for the sake of the performer and his various readings of this mechanical mobile. I never did realize this idea, not being able to get motors and not really being all that interested in constructing it.*[568]

[567] «Pero el cuaderno tiene muchos, muchos bocetos de tipos de partituras que imaginé y que permitirían múltiples realizaciones de una imagen sonora, y que además abordan nuevas posibilidades de notación y flexibilidad, así como un mayor grado de espontaneidad en la interpretación». Trad. de. La autora. BROWN, Earle, 2008, p. 2.

[568] «*December 1952*, específicamente, es una sola página, algo así como una fotografía de un determinado conjunto de relaciones entre diversos elementos horizontales y verticales. En mis cuadernos de notas de esa época tengo un boceto para un objeto físico, una caja tridimensional en la que habría elementos motorizados –horizontales y verticales, como los elementos de *December* en el papel–. Pero la concepción original era que sería una caja que se colocaría sobre el piano, y estos elementos estarían motorizados, con distintos engranajes y velocidades, y así sucesivamente, de modo que los elementos verticales y horizontales se moverían físicamente delante del pianista. El pianista debía mirar donde quisiera y ver estos elementos aproximándose, cruzándose por delante y por detrás unos de otros, y ocultándose entre sí. Tenía una idea muy concreta de que existía la

Las líneas con sus diferentes tamaños, grosores, longitud, horizontalidad y verticalidad fueron fijadas por un programa que Brown diseñó sobre unas tablas de muestreo aleatorio que creó en Denver. Sobre la interpretación de *December 1952*, cuando se escribió, no gustó demasiado a Cage, y David Tudor no parecía dado a la improvisación en ese momento. Más tarde hizo una versión en la que Merce Cunningham coreografió una danza.

posibilidad de que el intérprete tocara de forma muy espontánea, pero aun así muy conectada con el movimiento físico de estos objetos dentro de esa caja tridimensional motorizada. Esto fue nuevamente una influencia de Calder: algunos de los primeros móviles de Calder estaban motorizados, y eso me influenció bastante. Esperaba poder construir una caja motorizada de elementos que también cambiara continuamente sus relaciones para beneficio del intérprete y sus diversas interpretaciones de este móvil mecánico. Nunca llegué a realizar esta idea, por no poder conseguir motores y, en realidad, por no estar tan interesado en construirla». Trad. de la autora. BROWN, Earle, 2008, p. 3.

10

ARQUITECTURAS EFÍMERAS EN *ATMOSPHÈRES* DE GYORGY LIGETI

10.1. Construcción y deconstrucción de la música notada en los nuevos paisajes *imago*-sonoros de la Música

La manifestación de la visualidad de la música durante el siglo XX toma diferentes direcciones a consecuencia del posicionamiento hegemónico de lo visual en el denominado giro pictorial de la música, abordado en capítulos precedentes de esta tesis. La música transita hacia el universo de la imagen gráfica. La sensibilidad de esta época construye nuevos significados aportados por el receptor ante la obra, aquellos que producen el desequilibrio entre los valores o las cualidades expresivas y las significantes. El espectador al enfrentarse a la visualidad de la música actúa en consecuencia del régimen escópico o modos de ver que le proporciona la cultura de la contemporaneidad. Según Moxey, «la obra de arte desempeña su función; ya no significa, sino que hace»,[569] esta tiene su propio estatus e interacciona con los sujetos que la contemplan, y viceversa.

Junto a los programas visuales que devienen deudores del *Ars subtilior*, de la tradición emblemática, a saber, los cánones emblemáticos que presentan, por lo general, una iconicidad de la música en sus programas visuales, como el presentado en *Agnus Dei, [SYMBOL], Capricorn* de George Crumb, o aquellos que manifiestan un gran predominio de la *pictura* junto a la partitura denominados en esta tesis programas pictórico-musicales, como la lámina de la obra N.º 6 de *La Passion selon Sade* u otras de esta obra que también incorporan grafías icónicas notacionales, existen, también, otras manifestaciones de la visualidad de la música propias del siglo XX que son consideradas, como las dos tipologías formuladas, icnografías musicales. Estas partituras evocan mentalmente una imagen. W. J. T. Mitchell distinguió en la familia de las imágenes la tipología de las imágenes mentales.[570] Es decir, se da en la mente una imagen imaginativa y evocada. Como afirma Martín Prada en relación con la dimensión ontológica de la imagen, se podría referir a «una progresiva independencia del mundo de las

[569] MOXEY, Keith, 2015, p. 102.
[570] MITCHELL, W. J. T., 1984, pp. 504-505; «La imagen puede denotar tanto un objeto físico (una pintura o escultura) como uno mental, una entidad imaginativa una *imago* psicológica, el contenido visual de un sueño, recuerdos, percepciones». MITCHELL, W. J. T., 2020, p. 26.

representaciones. […] En cierto modo lo visual se ha convertido en pensamiento».[571] Por su parte, García Mahíques en relación con este tipo de imagen denotada por Mitchell afirma: «Una cosa es la imagen tal y como nos la presentan los objetos artísticos, y otra lo que entra por el ojo y puede ser interpretado por quien mira, es decir el conjunto de lo visual. Justamente aquí es donde se establece la diferencia disciplinar entre Historia del arte y Estudios visuales».[572]

Este hábito perceptivo responde a uno de los principios de los Estudios de la visualidad de la música los cuales, como se indicó en los inicios de esta tesis, se fundamentan en la epistemología de los Estudios visuales cuyo modelo organizativo es más antropológico que preocupado en lo estético. Por tanto, proponen reabrir la Historia del Arte hacia la redefinición de imagen y, por ende, de las prácticas visuales, desligándose de la percepción tradicional impuesta.

La imagen de la música en la obra *Atmosphères* de György Ligeti sugiere este concepto de imagen mental declarada por Mitchell como modo de expresión. La diferencia entre la visualidad que sugiere esta icnografía –y por la cual puede referirse un programa visual– y las icnografías de los programas icónico-musicales es que estas últimas fundamentan su esquema compositivo en la tradición visual codificada a través de la memoria social. Es el caso que se expuso al inicio de esta tesis en el capítulo introductorio donde se vio cómo la icnografía musical *Chess Pieces* de John Cage, de 1944, mostraba el tablero de ajedrez proponiendo una continuidad del esquema compositivo empleado en el enigma de Pedro Cerone de 1613, basado en la de Ghiselin Dancherts. De igual manera, las obras con programas icónico-musicales circulares representadas por George Crumb son muestra de la continuidad de los esquemas compositivos representados en los enigmas musicales de la Roma postridentina, por ejemplo, a su vez estos provenientes de otrora tradición visual, la del *Ars subtilior* y la concepción emblemática. Por su parte, la música de Ligeti que presenta una personal manifestación acústica del sonido en una revolucionaria obra orquestal –también en *Apparitions*, de 1958-1959– no formula su programa visual desde una tradición cultural visual codificada, sino que la visualidad de este surge a través del material creado en el propio proceso compositivo, más concretamente regido bajo la técnica compositiva que emplea el autor y que más adelante se argumentará, un discurso musical que enuncia a través de su estructura formal –revestimiento (*verba*)– un su significado –contenido (*res*). Constantin

[571] MARTÍN PRADA, Juan. «La enseñanza del arte en el campo interdisciplinar de los Estudios Visuales», en BREA, José Luis (ed.), 2023, pp. 131-141, p. 131.
[572] GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2009, p. 33.

Floros, en su estudio sobre la música de Ligeti, hace referencia a la «imagen sonora citoscópica» como un topos musical específico que se muestra de forma recurrente en la escritura del compositor, un fenómeno percibido por el oído pero que el propio autor califica de imagen al referirse a la cualidad mental de la misma tras la evocación de su contenido imaginado. *«Cytoscopic»* es un término empleado por Ligeti en sus notas y apuntes, según Floros, sobre el libreto de *Le Grand Macabre*, escritas por Michael Meschke:

> *The 'cystoscopic' sound image is actually a kind of topos with Ligeti, occurring repeatedly in his works, e.g., in Atmosphères (mm. 32-39), in the first movement of the Concerto for Violoncello (mm. 49-54), in the second movement of the Concerto for Piano (stridente, mm. 42 ff.) and in the fourth movement of the Concerto for Violin (mm. 88-98). 'Cystoscopic' sounds also determine several passages in Le Grand Macabre. In the second scene (ll. 187-189), they illustrate the perception of a 'strange light refraction', and later (l. 273) the words 'Das All ist menschenleer' (The universe is void of humans or deserted). Typically, the catchword cistoscop crops up several times in Ligeti's notes to Michael Meschke's libretto.*[573]

El propio autor da fe de la importancia de uno de los elementos más presentes en la conceptualización musical de los compositores posmodernos, el sentido de espacialidad, sensibilidad que comparte con los artistas plásticos. En una entrevista con Clytus Gottwald Ligeti utiliza el ejemplo de la *Sinfonía N.º 1* de Mahler para explicar cómo el sonido se convierte en espacio de asociación, concepción que él tiene presente en sus obras [Fig. 72].[574] El compositor explica a Gottward la verticalidad sonora mediante la duplicación de octavas múltiples reflejando la espacialidad en la obra y su significación:

> *Zu Beginn des Satzes wird ein Ton in viele Oktaven zerlegt, von der größten Tiefe bis zur extremsten Höhe. Solch ein stehender Ton evoziert Raum. Die Tatsache, daß dieser stehende Ton über viele Register*

[573] *«Atmosphères* (compases 32-39), en el primer movimiento del *Concierto para violonchelo* (compases 49-54), en el segundo movimiento del *Concierto para piano* (estridente, compases 42 en adelante) y en el cuarto movimiento del *Concierto para violín* (compases 88-98). Los sonidos 'cistoscópicos' también determinan varios pasajes en *Le Grand Macabre*. En la segunda escena (líneas 187-189), ilustran la percepción de una 'extraña refracción de la luz', y más tarde (línea 273) las palabras 'Das All ist menschenleer' (El universo está vacío de humanos o desierto). Típicamente, la palabra clave *cistoscop* aparece varias veces en las notas de Ligeti al libreto de Michael Meschke». Trad. de la autora. FLOROS, Constantin. *György Ligeti. Beyond Avant-garde and Postmodernism*. Translate by Ernest Bernhardt-Kabisch. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2014, p. 51.

[574] Este ejemplo de *Lontano* está expuesto por Burde para ejemplifica el *«Aura romantischen Klangs durch mehrfache Oktavverdoppelung (H)»* «Aura de sonido romántico a través de duplicación de octavas múltiples (H)» a través del análisis que hace Ligeti de la música de Mahler. Trad. de la autora. BURDE, Wolfgang, 1993, p. 162.

verteilt erscheint, ruft die Assoziation eines riesigen leeren Raumes hervor. Es gibt keine Gestalten, der Raum ist vollkommen unbevölkert.[575]

La función armónica tradicional se disuelve en favor de un solo tono en expansión vertical mediante múltiples registros definiendo una presencia sonora que se hace visible. Su función es, por tanto, espacial, debido a que existe una organización progresiva donde el sonido es habitador de una dimensión vacía y estática, pero también expresiva. Dicho espacio se transforma en una metáfora visual equiparándose a una arquitectura efímera donde prevalece la construcción y deconstrucción de la música notada en la que se distribuyen las alturas dentro del ambiente gráfico desde donde surge la visualidad, una música ahora contemplativa, casi palpable por su textualidad también visiva y, con su avance, caduca.



Figura 72. György Ligeti, *Lontano*, cc. 54-59, 1967. Mainz, B. Schott's Söhne, ED 6303.

[575] «Al comienzo del movimiento, un sonido se descompone en muchas octavas, desde la mayor profundidad hasta la altura más extrema. Un sonido sostenido así evoca el espacio. El hecho de que este sonido sostenido aparezca distribuido en muchos registros provoca la asociación con un inmenso espacio vacío. No hay figuras, el espacio está completamente despoblado». Trad. de la autora. BURDE, Wolfgang, 1993, p. 162.

En el artículo sobre comentarios de Ligeti a Gottward, *Gustav Mahler und die musikalische Utopie: II. Collage*,[576] el compositor resalta el equilibrio que aportan diversos elementos musicales en las composiciones de Mahler, tales como: las citas, la toma prestada de música existente, y la conceptualización del *collage*. De tal manera, Ligeti señala significativamente la historicidad de los materiales y las formas musicales. El término *collage* se refiere a componer con materiales ya formados o conocidos que se transforman en un nuevo contexto:[577]

> *Ligeti tried to conceptualize collage in music by drawing inspiration from that term as it functioned in fine art. They found its origin in the 1910's cubists' practice or Duchamp's collage works. The first collage works of fine art are found in the works of Georges Braque and Pablo Picasso, specifically their cut-and-paste paper works known as papier collé. The purpose of this technique was to emphasize the structural outline of picture or the effect of color. After World War I, the technique was extended by the Dadaists, who used strings, hair, and cans for the contrast effect against canvas. Their aim was to prompt a viewer's chain reaction by bringing a heterogeneity of materials and perspective into an artwork. An extension of this trend during the interwar period was photomontage, which emerged as an important tool of social satire. Then 1960s Pop Art adopted the montage and collage techniques using mass media.*[578]

Según afirma Ligeti, Mahler alcanza la sonoridad heterogénea mediante la instrumentación y la orquestación, particularmente a través de una manera peculiar de exploración tímbrica de los instrumentos. Para Ligeti, el uso de la orquesta para concluir el significado sonoro es relevante e inspirador. Según el autor, el *collage* musical representa precisamente esa heterogeneidad caracterizada por la aparición y desaparición abrupta,

---

576 GOTTWALD, Clytus. «Gustav Mahler und die musikalische Utopie: II. Collage», *Neue Zeitschrift für Musik*, 135, Nº. 5, pp. 288-291, 1974.

577 CHO, You-Kyung. «Reading Mahler: György Ligeti's Music Criticism in the 1970s», *Lietuvos muzikologija*, t.20, 2019, pp. 46-61, p. 53.

578 «Ligeti intentó conceptualizar el *collage* en la música tomando inspiración del término tal como funcionaba en las artes visuales. Encontraron su origen en la práctica de los cubistas de la década de 1910 o en las obras de collage de Duchamp. Las primeras obras de collage en las artes visuales se encuentran en los trabajos de Georges Braque y Pablo Picasso, específicamente en sus obras de recorte y pegado conocidas como *papier collé*. El propósito de esta técnica era enfatizar el contorno estructural de la imagen o el efecto del color. Después de la Primera Guerra Mundial, la técnica fue ampliada por los dadaístas, quienes utilizaron cuerdas, cabello y latas para generar un efecto de contraste sobre el lienzo. Su objetivo era provocar una reacción en cadena en el espectador al introducir una heterogeneidad de materiales y perspectivas en una obra. Una extensión de esta tendencia durante el período de entreguerras fue el fotomontaje, que emergió como una herramienta importante de sátira social. Luego, en los años 60, el Pop Art adoptó las técnicas de montaje y collage utilizando los medios de comunicación masivos». Trad. de la autora. CHO, You-Kyung, 2019, p. 53.

incluso irónica, de los materiales sonoros, lo cual contribuye a enfatizar un carácter discontinuo de la sonoridad.[579]

Ligeti propone la progresión narrativa de su música como una extensión habitable de la experiencia sensorial, morada de las masas de color sonoro, de las que se hablará en adelante, que progresan difuminadas en el avatar del tiempo en forma de *clusters* perceptibles sonora y visualmente.

Como afirma Hans Vogt, «Ligeti tiene, por tanto, una marcada inclinación pictórica»,[580] predisposición que entronca con la tradición cultural convencionalizada de la artisticidad del siglo XX ligada al sentido que impone el artista al espacio, por ejemplo, el que aplicaba a sus lienzos Jackson Pollock o Mark Rothko, en el caso de Ligeti, un espacio sonoro que da importancia a la monumentalidad del conjunto, no a los eventos motívicos. Adorno afirma: «La música pictórica que, casi siempre, pierde la fuerza de la organización temporal, renuncia por ello al principio sintetizador que le confiere el espacio y sólo el espacio».[581]

La construcción y deconstrucción de la música notada como imaginario icónico de arquitecturas efímeras propone en la música nuevos paisajes sonoros entendidos estos como el conjunto de sonidos y manifestaciones visuales que forman parte de una misma experiencia sensorial y que se diferencian, por tanto, del convencional concepto generalizado de paisaje sonoro definido principalmente por Murray Schafer:

> Mediante el término paisaje sonoro nos referimos a cualquier campo de estudio acústico. Un paisaje sonoro puede ser ya una composición musical, ya un programa de radio, ya un entorno acústico. De la misma manera que podemos estudiar las características de un determinado paisaje, podemos aislar un entorno acústico como un campo de estudio. Sin embargo, resulta menos fácil formular una impresión exacta de un paisaje sonoro que de un paisaje visual. [582]

El paisaje sonoro que propone la música de Ligeti se entiende desde la manifestación de la visualidad de la música, desde la imagen insinuada y subjetiva, la traída a la memoria por un espectador libre hacedor de significados, teniendo en cuenta el evento sonoro como el que sugiere la formulación gráfica de la forma. Se trataría de una especie de patrón

---

579 CHO, You-Kyung, 2019, p. 54.
580 *«Ligeti ist demnach in ausgeprägter Weise malerisch veranlagt».* Trad. de la autora. VOGT, Hans, 1975, p. 294.
581 ADORNO, Theodor W. *Sobre la música.* Barcelona: Paidós, 2000, p. 42.
582 SCHAFER, R. Murray. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio, 2013, p. 24.

recurrente de las previas experiencias visuales, una «imagen esquema»,[583] es decir una estructura cognitiva dinámica y preconceptual que permite dar forma a conceptos complejos.[584] El compositor emplea a menudo las metáforas espaciales y visuales para describir su obra a través de procesos cognitivos, por ejemplo, en alusión a la red, en relación con el sueño que tuvo sobre el tejido de la araña,[585] e incluso la metáfora del laberinto, la tela o la superficie. La teoría de la metáfora cognitiva ha sido objeto de interés en la música de algunos de los compositores del siglo XX. Como afirma Schreiber: *«The composer refers to his tendency to combine three kinds of experience: visual, tactile and acoustic. It also affects his reflections on the subject of the interpenetration of the arts in the twentieth century»*.[586]

Es, por tanto, esta experiencia visual en la obra de Ligeti una percepción multidisciplinar aunada por diferentes artes, música e imagen principalmente y, en ocasiones, texto, alojadas sobre un soporte documental como puede ser la partitura entendida como espacio expresivo donde se formula la técnica compositiva a través del signo gráfico en virtud de un significado auditivo, pero dentro de los parámetros de lo visual, dado que puede ser entendida desde estos, una imagen mental evocada cognitivamente y declara percepción. En este discurso los sonidos transcritos se insinúan como edificios sonoros asentados en la gran

---

583 JOHNSON, Mark. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

584 *«An image schema is a dynamic cognitive construct that functions somewhat like the abstract structure of an image and thereby connects together a vast range of different experiences that manifest this same recurring structure. Image schemata are by no means exclusively visual the idea of an image is simply a way of capturing the organization inferred from patterns in behavior and concept formation»* «Un esquema de imagen es una construcción cognitiva dinámica que funciona de manera similar a la estructura abstracta de una imagen y, de ese modo, conecta una amplia variedad de experiencias distintas que manifiestan esta misma estructura recurrente. Los esquemas de imagen no son en absoluto exclusivamente visuales: la idea de 'imagen' es simplemente una forma de captar la organización inferida a partir de patrones en el comportamiento y la formación de conceptos». Trad. de la autora. ZBIKOWSKI, Lawrence M. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 2002, pp. 68-69.

585 *«Ligeti attributed the initial motivation for such a piece of static music to a childhood nightmare related to his arachnophobia. In his commentary on Apparitions, specifically, he recounted the dream in detail. He dreamt that he was unable to reach his bed because of a giant web, 'finely spun but dense and extremely tangled,' and as the dream continued, insects that were stuck in the web struggled to free themselves, and the entire web began to vibrate and quake, shifting internally, knotting in some places and tearing in others. Ligeti concluded the account of his dream by saying, 'These transformations were irreversible; no earlier state could ever recur. There was something inexpressibly sad about this process: the hopelessness of elapsing time and of the irretrievable past'»* «Ligeti atribuía la motivación inicial para componer una música estática a una pesadilla de la infancia relacionada con su aracnofobia. En su comentario sobre *Apparitions*, en particular, relató el sueño con detalle. Soñó que no podía llegar a su cama debido a una telaraña gigante, 'finamente hilada pero densa y extremadamente enmarañada', y, a medida que el sueño avanzaba, los insectos atrapados en la red luchaban por liberarse, y toda la telaraña comenzaba a vibrar y temblar, desplazándose internamente, anudándose en algunas partes y rasgándose en otras. Ligeti concluyó el relato de su sueño diciendo: 'Estas transformaciones eran irreversibles; ningún estado anterior podía volver jamás. Había algo inexpresablemente triste en este proceso: la desesperanza del tiempo que transcurre y del pasado irrecuperable'». Trad. de la autora. LEVY, Benjamin R., 2017, pp. 85-86.

586 «El compositor se refiere a su tendencia a combinar tres tipos de experiencia: visual, táctil y acústica. Esto también influye en sus reflexiones sobre el tema de la interpenetración de las artes en el siglo XX». Trad. de la autora. SCHREIBER, Ewa. «The structure of thought. On the writings of György Ligeti», *Trio* 1-2, 2019, pp. 18-43, p. 36.

extensión del soporte. Tanto el sonido como el paisaje *imago*-sonoro creado en la partitura visual se torna efímero al desaparecer tras su interpretación. Transita entonces desde paisaje sonoro a pasaje sonoro debido a su caducidad.

10.2. Sobre la obra y su procedimiento técnico

Atmosphères für grosses Orchester ohne Schlagzeug [Fig. 73] es una composición para gran orquesta de György Ligeti (1923-2006) escrita en 1961 y encargada por Donaueschingen Festival, en Baden-Baden, que obtuvo gran éxito y posicionó al autor como líder de la vanguardia europea junto a otros autores musicales.

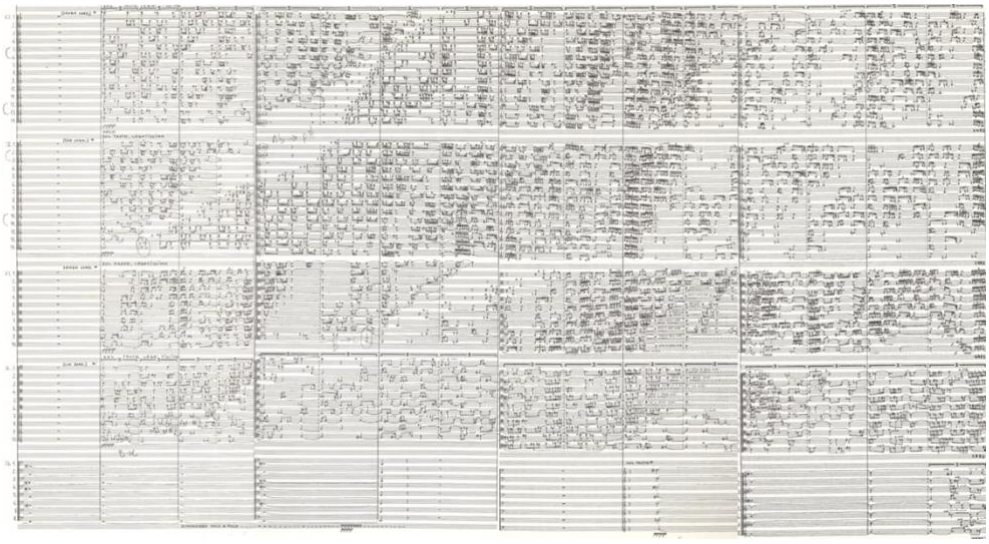


Figura 73. György Ligeti, *Atmosphères*, cc. 43-51, 1961. Mainz: Schott Music, UE 11418.

La pieza fue editada en Viena por Universal Edition dos años después de que fuese estrenada, en 1961. La edición contiene instrucciones para su interpretación específica tanto en alemán como en inglés. La obra está expresamente dedicada al compositor y escritor húngaro Mátyás Seibers:

> *Ligetyi felt obliged to Seibers, in part because he had championed him and helped him at a time of indigence after the emigration. The dedication prompted Harald Kaufmann, who in 1962 broadcast a lecture about the piece on West German Radio Cologne, to engage in some speculations. Supported by conversations with Ligeti, he proposed the tesis that Atmosphères should be regarded as a secret réquiem.*[587]

[587] «Ligeti se sentía en deuda con Seibers, en parte porque éste lo había apoyado y promovido en una época de indigencia, tras su emigración. Esta dedicatoria llevó a Harald Kaufmann –quien en 1962 ofreció una

Como afirmó el autor, cuando se interpretaron las piezas orquestales *Apparittions* (1958-1959) en Colonia en 1960 y *Atmosphères* los oyentes creyeron que se trataba de una manipulación electrónica del sonido orquestal. Ligeti relata lo siguiente:

> *Als meine Orchesterstücke Apparitions 1960 in Köln und Atmosphères 1961 in Donaueschingen aufgeführt wurden, meinten viele Zuhörer, der Orchesterklang sei elektronisch manipuliert, zumindest aber erklänge versteckt aus Lautspre-chern ein elektronisch hergestelltes Tonband. Apparitions und Atmosphères sind jedoch reine Instrumentalmusik, selbst verfremdete Instrumentaleffekte gibr es darin kaum. Der scheinbar 'elektronische' Gesamtklang beruht auf der Anwendung von Bewegungsfarbe: Diese Technik habe ich nach den Erfahrungen mit ecktronischer Musik auf das Orchester übertragen. Durch das Unrungen mon Verwischungsgrenze entstehen illusionäre Mustertransformationen und Hangfarben, die sich wesentich von den Klangfarben der üblichen Instrmentalkombinationen unterscheiden.*[588]

Sendas obras son un estudio sobre la continuidad y variación gradual de la textura y el timbre.[589] En *Atmosphères* el compositor hace uso de su técnica refinada compositiva que le distinguiría y que él denominó micropolifonía, con un enfoque experimental sobre el timbre y la disposición de masas sonoras. La primera ejemplificación de micropolifonía en la obra de Ligeti se encuentra en el segundo movimiento de *Apparitions* en la sección intitulada *Wild* (cc. 25-37) difundida a través de una textura de cuerdas de cuarenta y ocho voces organizadas en catorce violines primeros, catorce segundos violines, diez violas y diez violonchelos. Se configura a través de un canon en espejo: los violines se estructuran en un canon a veintiocho voces, y las violas y violonchelos forman un canon en espejo invertido de veinte voces, con el movimiento contrario de la línea melódica.[590]

---

conferencia sobre la obra en la Radio de Alemania Occidental en Colonia– a formular algunas especulaciones. Basado en conversaciones con el propio Ligeti, propuso la tesis de que *Atmosphères* debía interpretarse como un réquiem secreto». Trad. de la autora. FLOROS, Constantin. *György Ligeti. Beyond Avant-garde and Postmodernism*. Translate by Ernest Bernhardt-Kabisch. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2014, pp. 88-89.

588 «Cuando mis obras orquestales *Apparitions* (1960, en Colonia) y *Atmosphères* (1961, en Donaueschingen) fueron interpretadas, muchos oyentes pensaron que el sonido orquestal había sido manipulado electrónicamente o que, al menos, se escuchaba oculto en una cinta de sonido electrónico desde altavoces. Sin embargo, *Apparitions* y *Atmosphères* son música puramente instrumental; incluso los efectos instrumentales alterados son en ellas escasos. El aparentemente 'electrónico' sonido global se basa en la aplicación del color de movimiento (*Bewegungsfarbe*): esta técnica la he transferido a la orquesta a partir de mis experiencias con la música electrónica. A través del desplazamiento del límite de difuminación surgen transformaciones ilusorias de patrones y colores de sonido (*Klangfarben*), que se diferencian esencialmente de los timbres de las combinaciones instrumentales habituales». Trad. de la autora. LIGETI, György. *Gesammelte Schriften*. Band 1. Editado por Monika Lichtenfeld. Mainz: Schott Music; Basel: Paul Sacher Stiftung, 2007, pp. 252-253.

589 LEVY, Benjamin R. *Metamorphosis in Music. The compositions of György Ligeti in the 1950' and 1960s*. Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 113.

590 FLOROS, Constantin, 2014, p. 91.

La estética de compositores tempranos como Debussy, Stravinski o Varèse en cuanto al uso de masas audibles y tímbrica innovadora influenciará en compositores como Ligeti o Penderecki:

> *The same chemistry has worked for later generations, who have responded as often to their modernist predecessors as to the older classical heritage. The sound-masses of Edgard Varese derive in part from the static or slowly changing blocks of sound in much of Debussy and in Stravinsky's Rite of Spring, but in works like Integrates (1925) and Arcana (1927) he attains a monumentality wholly unlike his models. Since World War II, composers for orchestra such as Gyorgy Ligeti (as in Atmosphères, 1961) and Krzysztof Penderecki (as in Threnody for the Victims of Hiroshima, 1960) have blended orchestral effects inspired by electronic music with the tradition of novel timbres built upon the pioneering work of the early modernists.*[591]

Según explica Ligeti, el sonido se basa en el uso del color del movimiento. Dicha técnica la trasladó a la orquesta basándose en su experiencia con la música electrónica –*Artikulation*, vista en el capítulo anterior de esta tesis, fue su último trabajo en el medio electrónico–. Al traspasar el umbral de la difuminación, acontecen transformaciones ilusorias de patrones y timbres que difieren.[592]

El programa visual de *Atmosphères* en el espacio físico se construye a través de la técnica del compositor representada mediante la grafía convencional de notación de cuyo resultado el propio autor advierte observando la propia partitura: *«Das Ergebnis war eine riesengroße, kompliziert ausschauende Partitur»*.[593] Ligeti resalta que, aunque pareciese mejor para esta música haber empleado un sistema notacional basado en nuevas grafías, al considerar las posibilidades de la orquesta del XX como aparato para la consecución de su sonoridad y su coherencia interna, decidió proceder con la practicidad económica que le sugería el signo gráfico tradicional: *«Die traditionelle Notation, an sich nur adäquat für die tonale Musik, kann, wenn*

---

591 «La misma química ha funcionado para generaciones posteriores, que han respondido con la misma frecuencia a sus predecesores modernistas como al legado clásico más antiguo. Las masas sonoras de Edgard Varèse derivan en parte de los bloques de sonido estáticos o de cambio lento presentes en gran parte de Debussy y en la *Consagración de la Primavera* de Stravinski, pero en obras como *Integrates* (1925) y *Arcana* (1927), Varèse alcanza una monumentalidad totalmente distinta de la de sus modelos. Desde la Segunda Guerra Mundial, compositores orquestales como György Ligeti (*Atmosphères*, 1961) y Krzysztof Penderecki (*Threnody for the Victims of Hiroshima*, 1960) han combinado efectos orquestales inspirados en la música electrónica con la tradición de los timbres novedosos, construida sobre la obra pionera de los primeros modernistas». Trad. de la autora. PEYSER, Joan. *Orchestra. Origins and Transformations*. New York: Charles Scrinber's Sons, 1986, p. 423.

592 LIGETI, György, Band 1, 2007, p. 253.

593 «El resultado fue una partitura enorme y de aspecto complejo». Trad. de la autora. LIGETI, György, Band 1, 2007, p. 182.

mit »List« verwendet, für nichttonale und ganz neue Texte verwendet werden».[594] El compositor señala que para obtener una diferenciación interna, como el movimiento interior, inserto en complejos estáticos, la notación convencional es preferible para un gran conjunto.[595] El proceso de composición en Ligeti transitaba por tres estadios de creación: descripciones verbales de las diferentes progresiones de la partitura; diseños gráficos de la partitura [Fig. 74] que subrayan la relevancia de la visualidad como componente fundamental en el proceso de creación musical; y el traslado a la partitura en sí misma.[596]

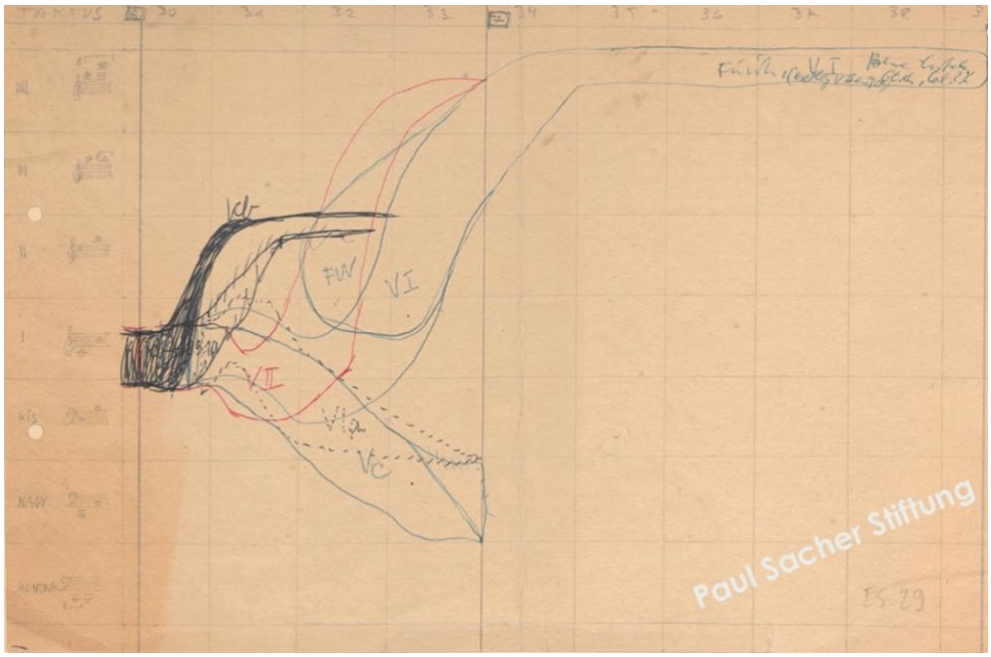


Figura 74. György Ligeti, boceto de *Atmosphères*, 1961. Basel, György Ligeti Collection of the Paul Sacher Foundation.

La micropolifonía de Ligeti consiste en que múltiples voces canónicas crean una textura homogénea, una masa sonora que se mueve a diferentes tiempos y ritmos en transformación paulatina generando densos *clusters* que interpretados por la visualidad de la música se perciben en compactos notacionales negros que crecen y decrecen en grosor definiendo diferentes perfiles que conforman una figuración que evoca movimiento. El compositor explicó lo siguiente en cuanto a la micropolifonía:

[594] «La notación tradicional, que en sí misma solo es adecuada para la música tonal, puede –si se utiliza con astucia– aplicarse también a textos no tonales e incluso totalmente nuevos». Trad. de la autora. LIGETI, György, Band 1, 2007, p. 183.
[595] LIGETI, György, Band 1, 2007, p. 183.
[596] LEVY, Benjamin R., 2017, pp. 114-115.

> *Dem Übereinanderschichten einer großen Anzahl einzelner Ton- und Klangfolgen hatten mich zu Vorstellungen von musikalischen Netzen und Geweben, zu einer Art von komplexer Polyphonie geführt. Ich nannte diese Kompositionsart Mikropolyphonie«, da einzelne rhythmische Vorgänge im polyphonen Netz in Bereiche unterhalb der Verwischungsgrenze tauchen. Das Gewebe ist so dicht, daß die einzelnen Stimmen als solche nicht mehr wahrnehmbar sind, nur das ganze Gewebe ist als übergeordnete Gestalt erfaßbar.*[597]

Para llegar a construir esa polifonía compleja, Ligeti escribe líneas musicales bajo reglas estrictas basadas en la tradicional técnica del canon de superposiciones internas cuyo contrapunto es inaudible, solo se percibe el tejido en su conjunto tanto visual como sonoro en parte debido a la dinámica en pianísimo (*pppp*), o también a través de una plantilla pensada sin instrumentación percutida: *«the passage achieves the global effect of a cluster being gradually compressed from three-and-a-half octaves to the space of a minor third».*[598] Para Floros, las relaciones rítmicas que rigen la línea melódica están básicamente alteradas en la música de Ligeti, por tanto, ninguna voz es semejante a otra en aspecto rítmico, lo cual impide que el transcurso canónico se pueda reconocer audiblemente.[599] El proceso tradicional en el que se basa la música de *Atmosphères*, es decir, la precisión en la estructura contrapuntística sujeta a la estricta imitación canónica es, paradigmáticamente, la que le confiere el carácter de modernidad. Al respecto Clemens Kühn apunta: «La música de Ligeti está, técnica y conceptualmente, enraizada en lo tradicional; sin el contrapunto antiguo, sin las partituras de Wagner, de Debussy, de Strauss o de Schoenberg, apenas hubiera sido escrita».[600] La técnica canónica consiste en la imitación de un tema musical en diferentes voces con un ligero retraso en sus entradas. Se remonta a los orígenes de la polifonía; es el caso del *organum* de la escuela de Notre Dame, presentado en el capítulo anterior de esta tesis, como el *organum quadruplum Viderunt omnes* de Perotin en el que se llevan a cabo procedimientos imitativos. La precocidad del sistema rotativo asoma tempranamente en la rota *Sumer is icumen in* a seis voces del siglo XIII que expone la factura imitativa del procedimiento canónico perfectamente concluida.[601]

---

[597] «La superposición de un gran número de secuencias individuales de tonos y sonidos me llevó a concebir ideas de redes y tejidos musicales, una especie de polifonía compleja. Llamé a este tipo de composición 'micropolifonía', ya que los procesos rítmicos individuales dentro de la red polifónica descienden a regiones por debajo del umbral de distinción auditiva. El tejido es tan denso, que las voces individuales ya no pueden percibirse como tales; solo el tejido en su conjunto puede ser captado como una forma global superior». Trad. de la autora. LIGETI, György, Band 1, 2007, p. 253.

[598] GRIFFITHS, Paul. «György Ligeti, Atmosphères», *American Symphony Orchestra*, 1 de junio de 2008. > https://americansymphony.org/concert-notes/atmosphres-1961/. <

[599] FLOROS, Constantin, 2014, p. 90.

[600] KÜHN, Clemens, 2003, p. 346.

[601] CALÉS OTERO, Francisco. *Tratado de contrapunto II. Teoría general*. Madrid: Música Didáctica, 2000, p. 9.

El procedimiento de la imitación habita tanto en la música profana como en la polifonía sacra con una gran eclosión en los siglos XV y XVI empleado tanto en misas, canciones, motetes, madrigales, etc. Conviven con ellos otras manifestaciones polifónicas como la *caccia* del *Ars nova* italiano, la rota o la fuga. Los polifonistas franco-flamencos e ingleses descubren variadas maneras mucho más complejas de imitar agotando todas las posibilidades ofrecidas por el canon;[602] la imitación lleva emparejada la idea de transformación temática o variación sobre el tema dado, de ahí nacen conceptos como «inversión, retrogresión, aumentación, disminución, cada uno de los cuales constituye, de consuno, un óptimo procedimiento retórico y una excelente posibilidad imitativa».[603] En el contexto flamenco va a haber un gusto por los cánones enigmáticos en los que se escribían acertijos verbales para obtener la resolución total de las voces, tal es el caso del *Agnus Dei II* de la *Missa L'homme armé* de Dufay, con la indicación o instrucción: *«Cancer eat plenus sed redeat medius».* Como señala Rocco Rossi, hubo un empleo masivo de cánones enigmáticos que reflejaban un gran virtuosismo compositivo y que nunca desaparecieron como técnica de expresión musical, tal y como demuestra la *Ofrenda musical* BWV de Bach.[604] Wuidar afirma que tras la tradición franco-flamenca la producción canónica se traslada a Roma hasta el siglo XVII yendo más allá de las revoluciones estilísticas de Pierluigi Palestrina. Roma se reconoce como sede de escritura musical académica.[605] Las posibilidades de expresión que posibilita el canon sumado al gusto por los acertijos y el áurea emblemática se reflejan en el exquisito repertorio polifónico de la imitación contrapuntística que se inserta como técnica predilecta en circuitos italianos como el relacionado con la música postridentina de la escuela romana de la Capilla Julia de san Pedro. Esta manifestación se dará en los programas icónico-visuales de la música e incluso pictórico-visuales sugiriendo el binomio visualidad musical-canon. Wuidar propone un renacer del arte canónico durante la *seconda pratica*.[606] Las dialécticas contrapuntísticas del canon siguen sugiriendo la inspiración de compositores durante el devenir histórico como, por ejemplo, los cuartetos de cuerda de Béla Bartók e incluso arquitecturas dodecafónicas de Schoenberg, Berg o Webern. Una tipología singular de canon fue utilizada por Olivier Messiaen: «Se trata del canon rítmico que como sostiene el compositor mismo en su tratado *Technique de mon langage musical* puede existir independientemente del canon melódico».[607] En

[602] COLOMBO, Sarah. *El canon. La historia y el desarrollo de un enigma*. Traducción de Juan Blas Pedro Picone. Italia: Buseto Palizzolo, 2011, p. 27.
[603] CALÉS OTERO, Francisco, 2000, p. 10.
[604] ROCCO ROSSI, Francesco, 2020, p. 83.
[605] WUIDAR, Laurence, 2008, p. 18.
[606] WUIDAR, Laurence, 2008, p. 22.
[607] COLOMBO, Sarah, 2011, p. 59.

Messiaen, particularmente influenciado por Debussy, su peculiaridad discurre sobre la concepción rítmica que luego heredará Boulez, inserta en un lenguaje polirrítmico y polimodal. Algunos autores, en cierta manera, fueron conciliadores de la tendencia tradicional de la técnica serial de Webern. Stockhausen, Bruno Maderna, Luigi Nono se preocuparon por la riqueza de timbres y su variedad, así como la complejidad rítmica. Ligeti con su música de textura rechaza la estricta ordenación del serialismo integral discurriendo hacia la organización, como se ha expuesto, a través de masas sonoras estructuradas por enormes *clusters* que se cimientan, como se viene diciendo, en una tradicional técnica compositiva imitativa aplicada diferente, dado que ahora no son audibles las entradas de los distintos *comites,* pero sí visibles, por las cuales se construye una figuración visual sobre el espacio o soporte de la partitura que traslada a la visualidad la perceptibilidad de una estructura figura escalonada con sensación de avance en la misma. Esta imitación canónica, a diferencia de la tradicional, se produce por la consecución gráfica de microintervalos temporales desplegados en capas por las familias instrumentales y los *divisi* generando variaciones tímbricas ininterrumpidas y procesos sonoros muy paulatinos en los que el autor se desprende de rítmicas y determinadas alturas que puedan exceder las unas de las otras propiciando así la neutralidad de alturas. La micropolifonía de Ligeti hundía sus raíces en grandes obras canónicas del pasado. Son muchas las piezas que se han basado en esta técnica construyendo una arquitectura a varias voces, como, por ejemplo, la composición a cuarenta voces *Missa sopra ecco sì beato giorno* de Alessandro Striggio, músico al servicio de los Médicis; *Spem in alium* de Thomas Tallis inaugurada para el cuarenta cumpleaños de Isabel I. Así como piezas canónicas de autores nombrados en esta tesis, en el contexto de la Roma tridentina como Romano Micheli, por ejemplo, con el *Sanctus* del frontispicio de *Musurgia universalis* presentada anteriormente en este capítulo de estudios, un canon a treinta y seis voces; o Pier Francesco Valentini Romano con *Dialogus Annuntiationis B.M.Virginis,* tratado en el capítulo anterior de esta tesis doctoral, un canon a veinte voces, entre otros muchos más que realizó el italiano. El propio Ligeti reconoce a la micropolifonía como base de su obra en predecesoras que pudieron, en cierto modo, inspirarle como la pieza orquestal *Farben* de Schoenberg, de las cinco piezas orquestales Op. 16, incluso antes el preludio de *El oro del Rin* de Wagner, así como en *Feuerzauber* y *Waldweben*.[608]

En Ligeti, las técnicas del pasado se enfocan adaptadas a las posibilidades que ofrece la orquesta del siglo XX a través de una gigantesca plantilla inteligentemente elegida que

[608] VOGT, Hans, 1975, p. 294.

interacciona con el lenguaje musical específico que define al autor. La partitura orquestal de *Atmosphères* está constituida por cuatro flautas, cuatro clarinetes, cuatro oboes, tres fagots, contrafagot, seis trompas, cuatro trompetas, cuatro trombones, tuba, piano, catorce primeros violines, catorce segundos violines, diez violas, diez violonchelos y ocho contrabajos. Como se ha señalado, la configuración del lenguaje orquestal y su configuración deviene necesario para conseguir el tejido denso sonoro y visual, creando planos tímbricos, por ejemplo, a través de indicaciones de *sul tasto* y *sul ponticello* en las cuerdas –entre muchísimos recursos más–, empleando los procedimientos técnicos de la nombrada micropolifonía, los *clusters* y la neutralización de alturas que dan como resultado la música textural de la obra perceptible desde la visualidad.

Por otra parte, la formulación de indicaciones para la ejecución de la obra inscritas en la misma pieza o edición musical comparte cierta sensibilidad compositiva con la estética del *Ars subtilior* y, en consecuencia, con la de los cánones emblemáticos del círculo de la Roma postridentina, además, también, entronca con ellos el empleo de la técnica del canon como la predilecta para ejemplificar el más sutil dominio de la composición.

10.3. La técnica del color del movimiento de las masas o *Bewegungsfarbe*

La ancha factura orquestal que expone Ligeti y las instrucciones claras y concisas que da para la interpretación refiere a una búsqueda total de homogeneidad en los timbres, con grandes *divisi* en las cuerdas y sordinas como herramienta estratégica compositiva imprescindible para obtener el resultado compacto y equilibrado de la obra que está buscando. Remite, a la vez, a un intento de neutralizar las alturas y en donde a todo pesar se quiere evitar que determinadas alturas se excedan del conjunto. Esta tendencia estilística en la que Ligeti es el máximo exponente, contemporánea al serialismo integral, caracteriza a la música de texturas y la micropolifonía constituida por grandes masas sonoras generadas por grandes *clusters*, donde no es posible identificar las alturas dentro de lo perceptiblemente audible, pero también visible, un gran enjambre de sonido materializado en un programa visual. Es apreciable, entonces, el conjunto, la presencia compacta musical y no la serie individual. Su técnica compositiva es la que produce una sorprendente figuración perceptible desde la visualidad traspasada al dominio de la imagen gráfica. Como se dijo en el anterior apartado, el propio compositor en su proceso de creación sentía la necesidad de crear gráficos visuales para la previa ejecución musical sobre la definitiva partitura.

Ligeti emplea la técnica del color del movimiento de masas homogéneas en desplazamientos lentos o *Bewegungsfarbe* trasferida a la orquesta desde su experiencia con la música electrónica, consiguiendo una transformación clara del timbre y la textura concluyendo en un efecto sonoro totalmente novedoso que cambiará el panorama musical e influirá en autores, e incluso mucho en la estética del sonido cinematográfico y experimental.[609] Ligeti rechazó las etiquetas de *Klangfarbenmelodie* and *Klangfarbenmusik* para estas piezas por detener el énfasis en el timbre en vez de en la alteración de texturas y patrones microscópicos.[610]

El *cluster* se organiza progresivamente de tal manera que la música adquiere una singularidad formal que la caracteriza constituyéndose como una arquitectura efímera claramente visible, manifestándose así la visualidad de la música sugiriendo formas interpretadas subjetivamente. Las partituras de Ligeti se conforman como caligramas, composiciones visuales y verbales –en cuanto a texto musical o código notacional–, movimientos de color que pueden ser tanto oídos como vistos para entender su significado. Para conseguir dicho diseño, Ligeti emplea, como se ha dicho, la técnica del canon con distancia micropolitonal de gran refinamiento, una micro distancia entre una voz y otra que, en lugar de disponer de un período para la entrada de la voz canónica, usa un compás de media semicorchea de manera que las voces se sitúan cercanas generando un *cluster* que progresa hasta alcanzar un clímax que luego irá menguando de manera progresiva. Ligeti afirma sobre el canon:

> *Da in Atmosphères beide Kanons, das heißt der Kanon und sein Spiegel, einzeln schon sehr komplex sind und in ihrer Kombination Stimmführungsrichtungen nach oben beziehungsweise nach unten einander im Höreindruck aufheben, ist der gesamte Tonraum gesättigt. Durch die Bewegung der Einzelstimmen und durch ihre Verwebung entsteht die Illusion von Stillstand, im Inneren des Gewebes jedoch erfolgt eine stetige Texturveränderung. In seiner Gesamtheit ist das Gewebe statisch oder höchstens in der Veränderung der äußeren Kontur durch Verschiebung der oberen und unteren Tonhöhengrenze beweglich. Statt Bewegung als rhythmischen Prozeß erleben wir Mustertransformationen innerhalb des Gewebes als klangfarbliche Prozesse.*[611]

[609] Stanley Kubrick en *2001: A Space Odyssey*, de 1968, hará uso de obras de Ligeti como *Atmosphères*, *Lux Aeterna* o *Requiem* que contribuyeron a crear la peculiar atmósfera de la película.
[610] LEVY, Benjamin R., 2017, p. 87.
[611] «En *Atmosphères*, dado que ambos cánones, es decir, el canon y su espejo, ya son muy complejos individualmente y en su combinación las direcciones melódicas (ascendente y descendente) se cancelan en la percepción auditiva, el espacio sonoro queda saturado. A través del movimiento de las voces individuales y su entrelazado, se genera la ilusión de inmovilidad; sin embargo, en el interior de la textura ocurre un cambio

Es a través de la estrategia compositiva de la verticalidad de alturas y la horizontalidad de las masas sonoras como se construye un diseño auditivo-icónico con toda la gran plantilla instrumental desplegada. Además del canon, en *Atmosphères* hay sonoridades que provienen del entrelazamiento de voces instrumentales individuales que conforman el gran tejido, del entrelazamiento de los colores tímbricos de los grupos que avanzan entrelazados configurando una gran densidad difuminada.[612] No se incide en cuestiones rítmicas ni de metro. Como señala Ligeti, el tejido micropolifónico se multiplica en color, las partes individuales contienen su propio color instrumental y sus combinaciones un timbre compuesto. A esto se le añadía el color del movimiento o la difuminación resultante de la densidad de la trama:[613]

> *Läßt sich Bewegungsfarbe mit einer einzigen Instrumentalstimme nicht erzeugen, wohl aber mit einer größeren Anzahl von Stimmen durch sehr kleine Verschiebungen zwischen den Einsätzen der Töne in den verschiedenen überlagerten Stimmen. […] Ohne daß es damals bewußt gewesen wäre, gab es Verwischung und Bewe-gungsfarbe schon in einigen 'rauschenden' Orchesterstücken in der hochromantischen Periode des 19. Jahrhunderts. Im 'Feuerzauber' am Schluß von Wagners Die Walküre etwa gibt es folgenden Flimmereffekt […].*[614]

La imagen de la música es clara, por ejemplo, desde el compás 34 al 37 [Fig. 75] donde se puede apreciar el clímax. El pasaje asciende a través de un *crescendo* (compás 34) en los *piccolos* a distancia de medio tono en tesitura aguda. Los oboes le siguen en *pianissimo* (*pppp*) consiguiendo la neutralización de alturas, al igual que los otros instrumentos.

constante. En su conjunto, la estructura es estática o, a lo sumo, móvil en la variación del contorno exterior debido al desplazamiento del límite superior e inferior del rango tonal. En lugar de experimentar el movimiento como un proceso rítmico, vivimos las transformaciones de los patrones dentro de la textura como procesos de color tímbrico». Trad. de la autora. LIGETI, György, Band 1, 2007, p. 260.

612 LIGETI, György, Band 2, 2007, p. 182.

613 LIGETI, György, Band 1, 2007, p. 253.

614 «El color de movimiento (*Bewegungsfarbe)* no puede generarse con una sola voz instrumental, pero sí con un mayor número de voces mediante desplazamientos muy pequeños entre las entradas de los sonidos en las diferentes voces superpuestas. […] Aunque en aquel entonces no fuera consciente, ya existían la difuminación (*Verwischung*) y el color de movimiento en algunas piezas orquestales 'susurrantes' de la alta época romántica del siglo XIX. En el 'Fuego mágico' al final de *La Walkiria* de Wagner, por ejemplo, se produce el siguiente efecto de parpadeo (*Flimmereffekt*)». Trad. de la autora. LIGETI, György, Band 1, 2007, p. 253.



Figura 75. György Ligeti, *Atmosphères*, cc. 34-37, *piccolos* y oboes, 1961. Mainz: Schott Music, UE 11418.

Finalmente, este pasaje culmina en un giro de gran intensidad expresiva que se manifiesta, en el compás 39 [Fig. 76], mediante la actuación de las flautas *piccolo* en un *fortissimo*, concurriendo un carácter agudo y penetrante a la textura orquestal. Esta irrupción sonora prepara el desenlace en el compás 40, donde se ocasiona un *cluster* de máxima densidad dinámica (*ffff*) en el registro grave, marcado con las indicaciones *tutta la forza* y *tenuto*. Queda así demostrada la voluntad de Ligeti de concentrar en un punto un clímax sonoro absoluto que refuerza un carácter conclusivo ejecutado por la plena potencia de los intérpretes.



Figura 76. György Ligeti, *Atmosphères*, cc. 38-40, 1961. Mainz: Schott Music, UE 11418.

10.4. Otras manifestaciones de arquitecturas efímeras musicales: Iannis Xenakis y Morton Feldman

Iannis Xenakis se ocupó de la música estocástica. Trabajó con el arquitecto Le Corbusier imbuido por las correspondencias entre arquitectura y música. Sendos artistas diseñaron el Pabellón Philips [Fig. 77a] para la Exposición Universal de Bruselas de 1958. Las ideas de Xenakis para este pabellón fueron plasmadas previamente en su obra *Metastaseis* [Fig. 77b] (1953-1954) basada en la música de texturas en la que cada uno de los eventos sonoros avanza distribuido por los distintos grupos instrumentales orquestales. No obstante, dichas masas no están basadas en la aleatoriedad, sino que se configuran a través de cálculos matemáticos y procedimientos logísticos numéricos en los que el autor fundamenta su obra junto al lenguaje arquitectónico y físico.

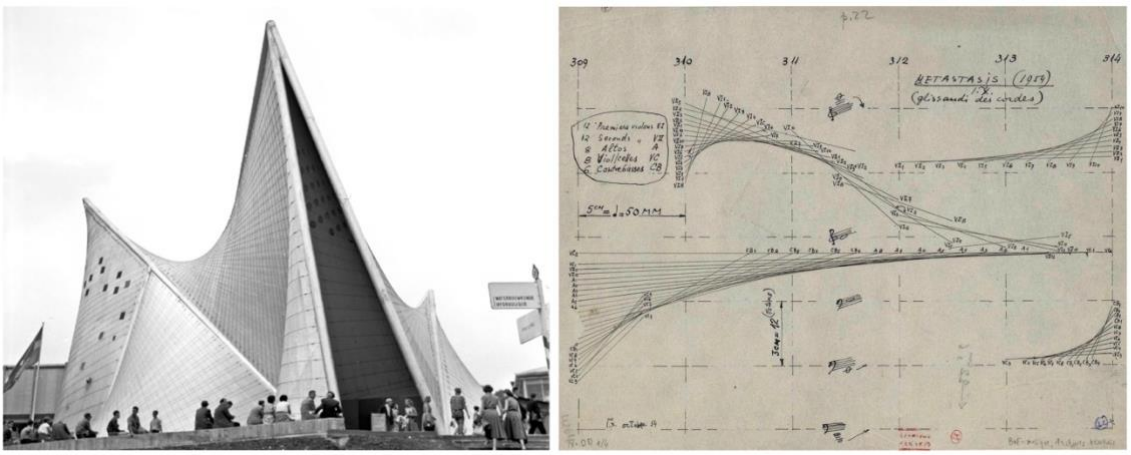


Figura 77. A) Le Corbusier, Pabellón Phillips, 1958. Wikimedia Commons; b) Iannis Xenakis, gráfico de *Metastaseis*, 1953. Archive Iannis Xenakis, OM 1/4 p. 28, Coll. Famille IX DR.

Sus conceptos compositivos condujeron a partir de 1960 hacia el constructivismo musical y contrastaron con las tendencias neorrománticas presentes todavía en algunos compositores polacos.[615] Las líneas de *Metastaseis* dibujan los *glissandi* ascendentes y descendentes en las masas orquestales cuyos gradientes se calculan individualmente, entre otros recursos musicales que él denominó nubes o galaxias:

[615] LEEUW, Ton de. *Music of the Twentieth Century. A Study of Its Elements and Structure*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, p. 35.

> Aquí la nota individual es solamente una más dentro de una colección de notas que interactúan de forma compleja cada una de ellas con poco peso o importancia por sí mismas (en este sentido puede decirse que son indeterminadas). Sin embargo, la estructura general está cuidadosamente calculada para producir un resultado definitivo y predecible.[616]

En el gráfico de *Metastaseis*, con diferente visualización a la edición con grafía notacional convencional, composición para orquesta de la obra, Xenakis anota los tonos en el eje vertical y el tiempo en el horizontal:

> La mitad inferior del gráfico representa a las cuerdas graves atacando juntas un *cluster* cromático y curvándose después hacia arriba, cuando los tonos más graves del *cluster* ascienden en rápidos *glissandi* y los más agudos se desplazan progresivamente de manera más lenta. Un compás después, las cuerdas superiores entran en otro *cluster*, y ascienden y descienden después con su propio esquema. Hacia el final de pasaje, grupos de cuerdas entran en la misma nota uno después del otro y cada uno asciende sucesivamente en un glissando más rápido hasta que todas terminan juntas en un *cluster* cromático.[617]

En el caso contrario, una música que fue empleada para emular la arquitectura fue la de Morton Feldman. Perteneciente a la conocida como escuela de Nueva York junto a Earle Brown y Christian Wolff formada entorno a la figura de John Cage, Feldman siempre prefirió una aleatoriedad controlada. Desde un principio mantuvo contacto con pintores[618] como Pollock o Rauschenberg que conoció gracias a Cage, y más tarde a Philip Guston, un buen amigo de Feldman, y otro gran compañero intelectual decisivo en su obra, Mark Rothko.[619]

Feldman se caracteriza por crear una música de texturas por capas superpuestas. Se trata de una composición por bloques de sonido que se van desplazando durante toda la obra predominando la horizontalidad, y así se manifiestan en la visualidad de la música. Feldman se preocupó por la «escala» de sus obras trazando una correspondencia con la preocupación de Rothko para encontrar la espacialidad adecuada para sus grandes lienzos:

---

[616] MORGAN, Robert P., 1999, p. 413.
[617] BURKHOLDER, J. Peter; GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude V, 2011, p. 1100.
[618] «Él proclamaba haber tenido más influencia de los pintores que de los músicos, si se exceptúa su admiración por Webern». MARCO, Tomás, 2002, p. 362.
[619] LENZI, Marco. *L'estetica musicale do Morton Feldman*. Milán: Le Sfere, 2009, p. 18.

For Feldman, Rothko's preoccupation with scale was the source of his success in producing a holistic effect; what under- pins the unity of these paintings was, for him, 'Rothko's finding that particular scale which suspends all proportions in equilibrium'. By implication, Feldman was, at that time, seeking that particular scale that would suspend the musical proportions of his own works in a holistic balance, creating what he described in the same essay as 'the contradiction in not having the sum of the parts equal the whole'.[620]

Feldman demuestra la importancia que otorgaba a la concepción artística de la obra de su amigo Rothko, especialmente en lo que respecta al empleo de la «escala». Mediante sus reflexiones y escritos, Feldman describe con detalle esta experiencia conceptual sobre el trabajo de su amigo, y así lo relata:

> Me encontraba una vez en el estudio de Rothko mientras su asistente tensaba la parte superior de un lienzo. Rothko, parado a cierta distancia, decidía si acortar la superficie unos centímetros o si agrandarla un poco. Esta cuestión de la escala, para mí, impide que los conceptos de simetría y asimetría afecten la eventual longitud de mi música. En tanto compositor no puedo escapar a la contradicción de que la suma de las partes no sea igual a la totalidad. La escala de lo que en realidad está siendo representado, ya se trate de la totalidad o de la parte, es en sí misma un fenómeno.[621]

El compositor se refiere a «escala» como ámbito de trabajo y proporción perceptiva en la manipulación del soporte, del lienzo en el caso de su colega. Por tanto, la relevancia estriba en los elementos que se insertan en ese espacio, bien sonoros, bien pictóricos. De nuevo, se muestra el espacio como lugar común de la manifestación de la expresión de la música de la vanguardia, que, en parte, se convierte en el elemento justificativo transitorio en la manifestación de la visualidad de la música, en analogía a la expresada en las artes pictóricas, como mundos recíprocos y, realmente, interrelacionados. De hecho, Rothko se desliga de la

[620] «Para Feldman, la preocupación de Rothko por la 'escala' era la clave de su éxito al producir un efecto holístico; lo que sustentaba la unidad de esas pinturas era, para él, 'el hallazgo por parte de Rothko de esa escala particular que suspende todas las proporciones en equilibrio'. Implícitamente, Feldman buscaba, en ese momento, esa misma 'escala' que suspendiera las proporciones musicales de sus propias obras en un equilibrio holístico, creando lo que describió en el mismo ensayo como 'la contradicción de que la suma de las partes no sea igual al todo'». Trad. de la autora. CLINE, David. *Graph Music of Morton Feldman*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016, p. 161.

[621] FELDMAN, Morton. *Pensamientos verticales*. Prólogo de Pablo Gianera. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2012, p. 172.

narración activa y enérgica de *«Jack the Dripper»*[622] («Jack el goteador») encontrando su propio estilo en una esteticidad contraria a la de Pollock:

> Luego Rothko descubrió, más aún, que la superficie no tenía que ser necesariamente activada por la vitalidad rítmica de un Pollock para ser mantenida viva; la superficie podía existir, por ponerlo de algún modo, como un extraño y extensísimo reloj de sol monolítico sobre el que el mundo exterior reflejaría aún otro sentido, aún otra respiración.[623]

El lenguaje de Rothko hacia la asimilación del automatismo y la abstracción con sus pinturas de campos de color [Fig. 78a] asemejadas a bloques rectangulares sobre colores monocromos subyace pronto influyente en la obra de Feldman [Fig. 78b], de manera que ambos desarrollarán composiciones visualmente formuladas a través de formas geométricas cuadradas claramente perceptibles, simples y dominadoras de la extensión donde se erigen, un puro ejercicio de abstracción.

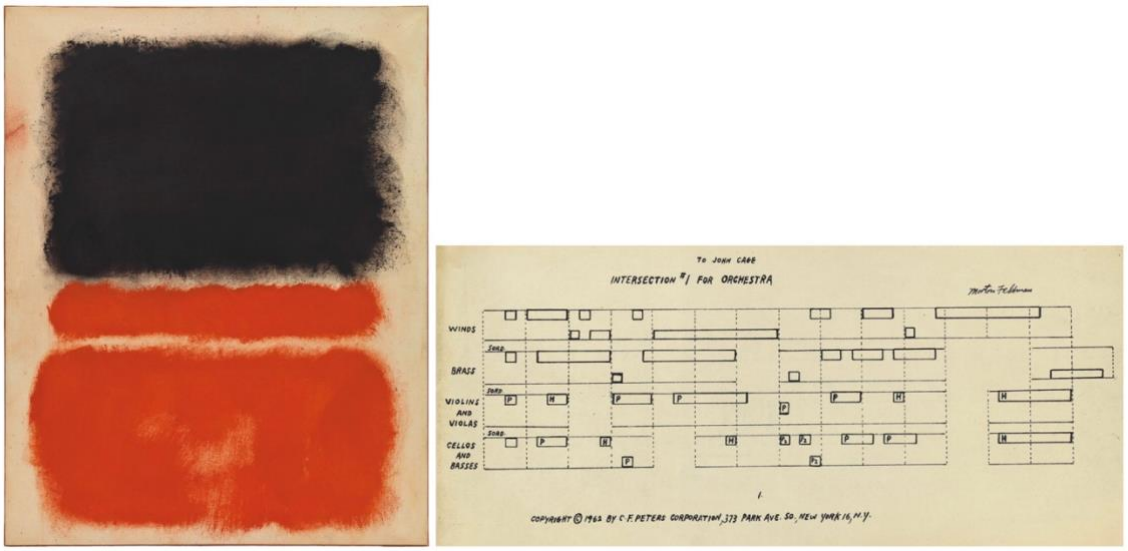


Figura 78. A) Mark Rothko, *Untitled (Red)*, 1968. Venecia, Peggy Guggenheim Collection, 2012.92; b) Morton Feldman, *Intersection I*, 1962. C. F. Peters, EP6907.

En colación a esta idea de bloques, el reconocido arquitecto americano y profesor universitario Steven Holl emuló y reconoció la inspiración de su obra en la música de Feldman creando paisajes arquitectónicos basados en la construcción musical pura como en

[622] Tras su muerte en 1956, la revista *Time* denominó así al artista neoyorkino. ANFAM, David. *El expresionismo abstracto*. Barcelona: Destino, 2002, p. 9.
[623] FELDMAN, Morton, 2012, p. 111.

el Lewis Arts Complex [Fig. 79a] de la Universidad de Princeton, Nueva Jersey, inspirado en *Projection 2*, obra de Feldman para flauta, trompeta, piano, violín y violonchelo [Fig. 79b].

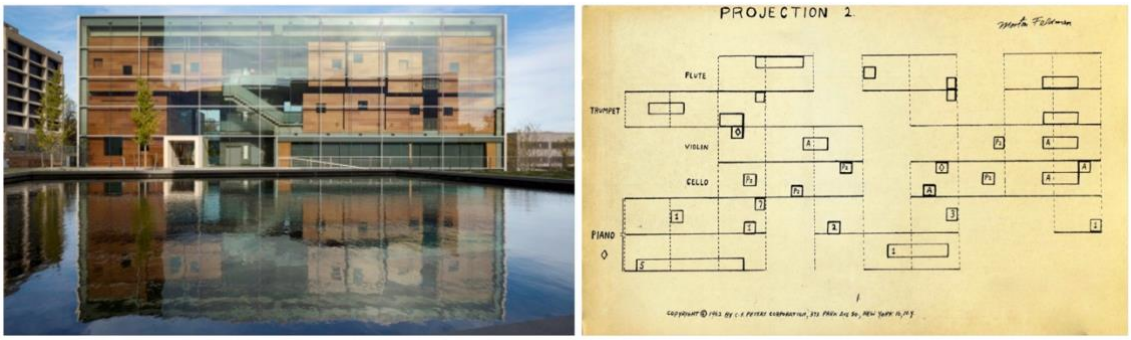


Figura 79. A) Steve Holl. Lewis Arts Complez, 2017. Fotografía de Paul Warchol; b) Morton Feldman, *Projection 2*, 1951. Edition Peters, EP6940.

Feldman proyecta sonidos con una focalización temporal. Los cuadrados de la icnografía musical indican notas agudas, medias y graves, insertos a la vez en cuadrados más grandes. Las alturas no son concretas, la altura absoluta la decide el intérprete, de nuevo actor principal en la significación final de la obra. Las duraciones se extraen en relación con el espacio entre cuadrados:

> *Ogni casella delimitata da linee tratteggiate è in linea di massima equivalente a quattro impulsi inseriti in un metro di circa 72 battiti al minuto primo. Sono del tutto assenti segni di espressione, e di dinamica. Altri segni sono relativi a tre tipi di produzione timbrica: (forma romboidale) indica i suoni armonici, A l'uso dell'arco, P il pizzicato.*[624]

Como se apuntó, el intérprete adquiría connotaciones de co-autoría puesto que la lectura de la música de Feldman podía ser interpretada con cierta libertad. De hecho, David Tudor en 1962 produjo una versión en notación convencional de *Intersections* proponiendo una notación más legible, componiendo y plasmando su propio material de ejecución.[625]

El propio Holl diseñó unos tapices basados en la música de Feldman para el Lewis Art Complex de la dicha Universidad de Princeton abierta a los estudiantes en 2017,

[624] «Cada recuadro delimitado por líneas discontinuas es, en líneas generales, equivalente a cuatro pulsos insertados en un compás de aproximadamente 72 pulsaciones por minuto. Están completamente ausentes los signos de expresión y dinámica. Otros signos se refieren a tres tipos de producción tímbrica: la forma romboidal indica los sonidos armónicos, A el uso del arco, P el pizzicato». Trad. de la autora. MOLININI, Domenico, 2015, p. 399.
[625] VERGO, Peter, 2010, p. 343.

conocidos como *Morton Feldman Carpet* conformantes de la serie *Woven Watercolors*, sitos en el área Music Building o Effron Music Building, un espacio reservado a la enseñanza y práctica de la interpretación musical.

Otra obra relevante en la que se establecen asociaciones entre el arte del sonido y la arquitectura es *Rothko Chapel* de Morton Feldman con la capilla Rothko de Houston, fundada por John y Dominique de Menil, realizada a partir de un diseño de Mark Rothko que influye, como se ha denotado, notablemente en el compositor. Se trata de un espacio de planta octogonal en el que se ubican en su interior catorce lienzos de Rothko encargados por los Menil en 1964.

> *La pittura di Rothko si presenta indubbiamente come una delle espressioni più alte e intense dell'intera vicenda dell'astrattismo. Le sue enormi tele, veri e propri pannelli murali permeati di una luce soffusa, cancellano quelle ultime tracce della impari lotta tra il pittore e il quadro ancora presenti nella pittura di Guston.*[626]

El autor afirma que la elección de los instrumentos en *Rothko Chapel* fue condicionada por el propio espacio de la capilla, así como por los propios lienzos de su amigo: «El ritmo de las pinturas produce una continuidad sin fisuras. […] visualicé una procesión inmóvil, como los frisos en los templos griegos».[627]

Tras una enfermedad del pintor, muerto en 1970, la capilla se inauguró un año después. Los Menil encargaron a Feldman la composición de *Rothko Chapel* estrenada en el mismo recinto para la que fue creada. Evitando en cualquier caso la aleatoriedad, a modo de introducir correspondencias con la unidad de los cuadros (abstracción americana), el compositor quiso reflejar cierto estatismo y abstracción con la asociación de fragmentos musicales. La intención era, sin duda, crear un solo paisaje *imago*-sonoro que funcionara como una única experiencia estética fusionada, una obra de arte total en la que la dimensión visual y sonora encontraran un lugar común donde se ubicara el espectador libre de proponer cualquier significado, sintiendo el poder retórico de la interdisciplinariedad de las artes.

---

[626] «La pintura de Rothko se presenta, sin duda, como una de las expresiones más elevadas e intensas de toda la trayectoria del arte abstracto. Sus enormes lienzos, auténticos paneles murales impregnados de una luz tenue, eliminan los últimos rastros de la desigual lucha entre el pintor y el cuadro que aún estaban presentes en la pintura de Guston». Trad. de la autora. LENZI, Marco, 2009, p. 174.
[627] FELDMAN, Morton, 2012, p. 158.

CONCLUSIONES

Una vez recorrido el camino ofrecido por las relaciones entre música e imagen encontrando las conexiones entre las distintas artes manifestadas en un mismo programa visual, es momento de retomar los objetivos planteados al inicio de esta investigación para formular las conclusiones a las que se ha llegado.

En sus inicios, en la introducción, esta tesis doctoral demuestra cómo la Emblemática se convierte en un fenómeno sociocultural que revoluciona los estándares de representación comunicativa mediante la aportación de una construcción formal muy singular en su programa visual basado, principalmente, en un cuerpo tripartito constituido de un áurea hermética que la dota de idiosincrasia. Se pudo comprobar que su modelo de trasmisión se basaba en una *dispositio* vertebrada por la sutileza de la persuasión en la que distintas artes aunadas por la retórica compartían un espacio común para trasmitir un mismo mensaje.

Desde su fundación, dicha estructura se perpetúa en distintos momentos históricos, tal y como se demuestra durante el desarrollo discursivo de la tesis. La Emblemática abarcó diferentes temáticas, entre ellas, como se ha podido comprobar, acogió a la música como una de las principales armas de comunicación cultural, trasmisora de conocimientos y valores, basándose en la interdisciplinariedad como discurso por excelencia heredado del pasado griego, un pretérito resurgido en la era del quinientos en la que la idea de futuro era volver la vista al pasado sustentándose en el nuevo prisma que aportaba la ciencia moderna. Junto al saber rescatado de los volúmenes antiguos, aquella reinterpretada sabiduría arcana, releída en los textos de la antigüedad clásica, empezaba a ser traducida incluso a lenguas vernáculas, y a poder ser difundida gracias a la imprenta, motor de revolución de los estándares de aprendizaje.

Se concluye de lo anterior que la Emblemática, que debía su existir a ese cambio de paradigma que reorganiza los patrones del pensamiento moderno, propone nuevas formas de lectura y procesamiento de la información procurando, además, una codificación icónico-cultural de lo representado en ella. Pero, como se evidencia en los prolegómenos de esta tesis, la maga de la persuasión retórica ataviada con un peculiar *corpus* aparece como lo hacen algunas de las cosas relevantes en historia, por fortuita casualidad, cuando sus páginas se editaron en los talleres de Steyner con una excelente conjunción formal. En definitiva, se trata de una fórmula basada en tácticas visuales de distribución espacial de las que se concluye que una imagen con un lema y un epigrama explicativo junto a una imagen funcionaban como una de las mayores armas culturales jamás vistas hasta ese momento. De lo dicho, se

desprende que la cognición humana pudo guardar en su memoria cultural esta disposición formal reconociéndola como una estrategia de representación, una audacia visual prodigiosa para así perpetuarla. En conclusión, y anticipando temas explorados en secciones posteriores, se argumenta que el resurgimiento del espíritu emblemático ocurrió precisamente en el momento en que un nuevo cambio de paradigma –impulsado por desarrollos revolucionarios en la comunicación y el consumo, particularmente a través de avances en las técnicas de impresión y estampado– reorientó el discurso hacia lo visual y, una vez más, reformuló las estrategias retóricas de persuasión de las masas. Se trata, por tanto, del segundo renacer de la protagonista de la cultura de la persuasión, reconocida en las formas de la publicidad surgida de la emergente burguesía en la era decimonónica. De lo expuesto se deduce que, tras su extinción por agotamiento en el siglo XVIII, la Emblemática, no había hecho más que pervivir en la memoria humana con la astucia de una fuerza creadora conjurada bajo una fuerte reformulación. Se puede, por tanto, referir dos despertares de la Emblemática en los que esta conquista la hegemonía de representación como la mayor arma de comunicación verbo-visual, dos grandes impulsos surgidos en dos momentos separados en la historia en los que prevalece lo visual: por un lado, el emergido de los avances técnicos en la impresión libraría a mitad del siglo XV; y, por otra parte, el emprendido hacia la mitad del siglo XIX en respuesta a las crecientes aspiraciones consumistas de la sociedad de masas. Con lo cual, la formulación *pictura-motto*-epigrama que se identifica como sustrato emblemático transita a imagen-eslogan-texto informativo. Lo expuesto demuestra que la Emblemática es uno de los más grandes legados de la Historia del Arte a la Historia de la humanidad.

Como se demostró, la estructura de la Emblemática evolucionó hasta convertirse en un hábito visual que moldeó significativamente la dinámica de las reuniones sociales humanísticas, ejerciendo una fuerte influencia en los patrones establecidos e incorporando sutilmente un mensaje educativo y moral. Por tanto, la Emblemática se creó para ser vista y mirada, y formó parte de una actividad cotidiana de encuentro cultural. Como resultado, se mostró en la tesis cómo aquel cambio de paradigma ante la pericia de Gutenberg que daba primacía a la visión y a la visualidad inició una primera época basada, en cierta manera, en un patrón de consumo alrededor del saber propulsado por la incipiente tecnología del progreso a través de la imprenta, dando fe de lo que se ha identificado como un primer giro visual.

A partir del análisis precedente en los inicios de esta tesis, que exponían las confluencias que determinaban la Emblemática como un fenómeno sociocultural que influyó profundamente en los círculos intelectuales humanistas, se desprende que, tal y como se proponía, se pueda referir a una Historia cultural de la visualidad de la Emblemática.

No obstante, tal y como se ha podido comprobar, la música *per se* proporciona un relato consolidado en relación con la Emblemática como uno de los ejemplos que la posicionan como paradigmática expresión perpetuada en el tiempo. De acuerdo con lo estudiado, se advierte la continuidad del sustrato emblemático en las estructuras comunicativas musicales incluso entrada la posmodernidad, tal y como se irá concluyendo en adelante. Es decir, la Emblemática en relación con el arte del sonido es muestra de la pervivencia del sueño emblemático, del prodigio del patrón formal triádico –cuatripartito para lo musical propiamente dicho–, y todo lo que este implica.

La música representada en los emblemas de Alciato, tal y como se muestra en el capítulo «Las vías de creación de la visualidad de la música», emerge natural en los programas visuales participando en un lugar común con las distintas artes. Con esto se demuestra uno de los objetivos primordiales e iniciales de la tesis –incidiendo en el mismo seguidamente durante todo el discurso doctoral–, y es el que concluye que, efectivamente, las maneras de habitar la música en la literatura emblemática, y en el arte en general, son antagónicas a las de su propia naturaleza auditiva constitutiva debido a que adopta los sistemas de representación de la imagen gráfica. En suma, se evidencian casos específicos cómo en los libros de emblemática se hace uso de la imagen de la música a través de la representación gráfica de los instrumentos musicales. Por ejemplo, Alciato escoge un laúd renacentista para alegorizar la política del buen gobierno, asumiendo la manifestación de la visualidad de la música. En este sentido, tal y como se ha podido comprobar, se definen los fundamentos de la visualidad de la música como un ámbito propio de investigación, motivo por el cual se propone el inicio de los Estudios de la visualidad de la Música. Se concluye que la visualidad de la música es la manifestación visual del arte del sonido que puede ser interpretada en virtud de la Historia cultural.

En el apartado introductorio, se establece una distinción entre los conceptos de visión y visualidad ya que esta implica una construcción cultural, una interpretación que puede ser revelada a través de la aplicación de una metodología concreta, fundamentada y consolidada. Tal y como se ha podido constatar, la música visual es también productora de significado cultural y capaz de trasladar su propio mensaje mediante sus propios códigos. Con lo expuesto se demuestra que los Estudios de la visualidad de la Música pueden estar fundamentados, en una parte, en los Estudios visuales. En definitiva, se abre una perspectiva que deja a un lado la denominación del objeto de estudio como «imagen artística musical» preferiblemente aludiendo a este como «fuente musical» desprendiendo al objeto de toda

intencionalidad estética como valor hegemónico para llevar a cabo un análisis interpretativo. Por tanto, la Emblemática tiene desde un inicio una intencionalidad didáctica y no estética. De lo dicho se concluye que los Estudios de la visualidad de la Música pueden abarcar todo tipo de fuentes musicales, no solamente las fuentes históricas. De este modo, se considera no sólo a aquella manifestación del arte del sonido con cualidad artística sino a aquella que es documento, vestigio o huella. El análisis de dichas fuentes se hará en virtud de la Historia cultural. Se ha considerado aportar una infografía conceptual-visual que resume las líneas de interacción de los Estudios de la visualidad de la música junto a otras disciplinas y sus aportes explícitos resumidos en dicha infografía.

Aunque esta tesis no contempla un estudio de objetos sin cualidad artística debido a que supondría una larga extensión de esta, sugiere de esta manera un futuro camino abierto para la investigación en ese campo bien definido.

En suma, se demuestra en la introducción, concretamente en el apartado dedicado a la metodología, cómo se puede, además, adecuar la metodología de análisis iconográfico e iconológico del que se vale la Historia del Arte para el análisis de las imágenes de la música demostrando, de tal manera, el alcance metodológico, e incorporándola como metodología de los Estudios de la visualidad de la Música. Como consecuencia de esta adecuación, se han taxonomizado las fuentes musicales en diferentes tipologías concluyendo con las siguientes: programas visuales icónico-musicales; programas visuales pictórico-musicales; programas visuales que tratan sobre música; arqueemblemas; fuentes musicales con imagen gráfica; sustratos emblemáticos, emblemas que tratan sobre música y emblemas musicales. Como se evidencia, fundamentalmente, los principios básicos se resumen en las tres primeras.

A través de ejemplos concretos se ha demostrado cómo se llevaría a cabo el proceso analítico-sintético para la interpretación de la fuente musical. Se precisa la incorporación de una tabla explicativa con el resumen de dicho procedimiento. Con la tipología de dos fuentes musicales con imagen gráfica, *Quel fronte signorille in paradise* de Guillaume Dufay y el motete *Garrit gallus - In nova fert*, atribuido a Philippe de Vitry, del *Roman de Fauvel,* se demuestra la adaptación a partir de los distintos puntos. Por un lado, el análisis sintético que refiere a la identificación del autor y la obra, localización geográfica y temporal; seguido del análisis experimental, en el que se tratan los materiales del documento o soporte, procedimiento técnico; por último, el análisis estilístico musical que abarca cuestiones en torno al estilo musical por medio de su código musical, singularidades musicales textuales y cualidades expresivas. Sobre las singularidades formales se extrae que existen particularidades formales musicales que renuevan el código artístico a través de la manifestación de las células mínimas

del signo notacional que afectan a la estructura. Con el uso de notación de color en el tenor en el *Roman de Fauvel,* es decir, patrones isorrítmicos estructurados a través del *color* y la *talea*, se puede concluir que retóricamente transgrede los modelos de notación anunciando aspectos que le confieren modernidad a la música del motete que transita estilísticamente del *Ars vetus* al *Ars nova*.

Para adaptar el método a este tipo de fuentes ha sido preciso incorporar los factores extramusicales referidos a los elementos gráficos que no pertenecen al contexto de la notación musical, pero que se encuentran en el programa visual. Se especifica, por tanto, que en la obra de Dufay el factor extramusical sería el dibujo de una rémora que cuelga haciendo de palo de la virgulilla de la letra capital. Así, también, se incide en el juego icónico del *rebus* que escribe el nombre del compositor.

Las cualidades expresivas sirven como puente entre esta fase y la siguiente y comunican la forma con el significado. Se concluye de ellas que, al tratarse de un análisis del signo gráfico, se puede hablar de recursos musicales compositivos como gestos musicales o expresiones. De esta manera, se discierne entre gesto musical y gesto icónico musical. Por tanto, se explica, por una parte, que los primeros atañen a las operaciones estructurales de la música que en puntos concretos de la obra rompen la linealidad del discurso y distinguen la declamación. Mientras que, por otro lado, el gesto icónico musical, por tanto, se fundamenta en la mímesis, es decir, se imita mediante la forma aquello que se representa, y es, tal y como se evidencia, un recurso retórico verbo-musical-visual. Se concluye, por un lado, que el gesto en general está constituido de una estructura formal, es decir, está contenido formalmente en el cuerpo de la música, inscrito en ella, revestido por su signo gráfico, con lo cual pertenece no sólo al campo de la percepción audible y sensorial sino también al ámbito de la visualidad. Por otra parte, se prueba que sendas tipologías de gestos pueden adscribirse a periodos concretos histórico-culturales y manifestarse en un estilo concreto y, sobre todo, y significativamente, se constata que los gestos se codifican culturalmente, de ahí su pervivencia en el tiempo. En virtud de estos argumentos se ponen de manifiesto ejemplos de épocas concretas como son el bajo lamentoso o los madrigales de Monteverdi, y exactamente se reflexiona sobre el *Piangn'e e sospira* del *IV Libro de madrigales*.

En la fase de aproximación al significado de la obra, abordando las cualidades expresivas y significantes, tal y como se comprueba, al tratarse de la tipología fuentes musicales con imagen gráfica no se puede aplicar un análisis iconográfico-iconológico pues no contiene una imagen gráfica que se establezca predominantemente en el discurso del programa visual. No obstante, se deduce que una posible bifurcación del análisis podría

determinar asuntos y tipos a través de los temas expuestos en la literatura que participase en la obra musical (en el caso de que la hubiese). Se deja abierta así la posibilidad de que futuros estudios puedan desarrollar esta cuestión. Por tanto, tal y como se ha podido exponer a raíz de los ejemplos mostrados se aborda la relación de la obra con su contexto y con el ámbito conceptual e imaginario.

En el apartado dedicado a la metodología, sobre la iconología musical, antes de abordar otros elementos de la metodología, de acuerdo con lo estudiado, se constata que existe un tipo de manifestación de la visualidad de la música alrededor de los programas visuales que tratan sobre música o hacen uso de esta para la configuración del contenido, generalmente formulados sobre un soporte físico, bien un lienzo, papel, o sobre muro, etcétera. La principal diferencia con las otras fuentes taxomizadas en este estudio es el tipo de discurso que los caracteriza. En los programas icónico-musicales, los programas pictórico-musicales o las fuentes musicales con imagen gráfica se construyen, por lo general, con un discurso verbo-visual-musical en cuanto a su parte denotativa. Por tanto, el mismo programa visual incorpora los tres códigos que identifican cada arte: el textual o verbal; el de la imagen gráfica; y la grafía de notación musical. De tal manera, se evidencia que en los programas visuales que tratan sobre música o hacen uso de ella en la *dispositio*, la construcción de su programa visual incide en la denotación visual en relación con la imagen de sus componentes (verbo-visual si incorporara texto). Como resultado, aunque esté implícita la música en el desarrollo del contenido formal e intrínseco, esta, comúnmente, suele expresarse desde los dominios de la imagen gráfica sin que intervenga el código notacional que caracteriza a la música. A partir del análisis precedente se constata que tanto los programas visuales que tratan sobre música como los programas visuales pictórico-musicales se constituyen con una fuerte impronta del dominio de la imagen gráfica. Con esto se concluye que al ser dos manifestaciones de la visualidad de la música que no se diferencian demasiado en cuanto a su carácter formal pueden ser trabajadas desde una aplicación metodológica similar. En suma, se expone consecuentemente que los programas visuales que tratan sobre música son casi siempre organográficos, es decir representan instrumentos musicales. Por tanto, se diferencian así de los programas pictórico-musicales caracterizados por la denotativa grafía de notación, que, además, pueden contener la representación de instrumentos musicales, dado que esta cualidad no altera su carácter (verbo)-visual-musical.

En el apartado dedicado a la precisión terminológica de la iconología musical se propone la conjunción interdisciplinar para enriquecer el alcance de la investigación, de manera que se hace uso del enfoque metodológico-musicológico o análisis iconológico

musical. Se concluye, entonces, que hay que diferenciar entre, por una parte, el objeto de estudio, por ejemplo, un interés promovido por una disciplina concreta, a saber, una partitura pintada en el lienzo; y, por otro lado, el tema o asunto que gobierna la obra y su significado. Se plantea una práctica interdisciplinar conjugada entre la Historia del Arte, la Musicología y la Organología. Se propone que, siguiendo el método iconográfico e iconológico como fundamento de acción, se integre en la distinción de fases una diferenciación entre, por una parte, un análisis organográfico incluido en el análisis iconográfico general de la obra, y, por otro lado, un análisis organológico devenido de su precedente e insertado en el análisis iconológico, es decir, en la fase de aproximación al significado de la obra. En resumen, considerando la Musicología y la Organografía, se trataría de insertar esta aplicación al proceso general del método iconográfico e iconológico que emplea la Historia del Arte para el análisis e interpretación de las imágenes, con tal de obtener análisis específicos sobre el componente musical representado en la obra integrándolo, sin perder de vista el contenido temático o asunto principal de esta. Se ha visto precisa la inclusión de una síntesis visual de la metodología de aplicación a la fuente musical visual representada en la figura conceptual.

Para llegar a estas conclusiones sobre la inserción del enfoque de la ciencia organológica en el método general, se ponen ejemplos como el del tipo iconográfico del rey David intérprete, determinando que los instrumentos son atributos capaces de definir el tipo iconográfico, además de constituirse, muchas veces, como artificios retóricos que significan al personaje que lo porta con una alusión metafórica. Como consecuencia de lo anterior, se determina que ciertos rasgos físicos de los instrumentos evidencian el estilo o código de la propia obra donde se representan. Para ello, se ponen ejemplos como el violín del *Descanso* de Caravaggio o *El maestro* de Luis de Milán. Se constata una correspondencia entre los cambios que acaecen en los desarrollos culturales y científicos, así como en las preferencias estéticas y tendencias sociales, y las modificaciones sustanciales en la morfología de los instrumentos, lo cual pone de manifiesto dicha evolución. Dichos atributos se concretan en los que se ha propuesto denominar tipos organográficos. Los análisis de diferentes atributos instrumentales prueban que cuando el instrumento categoriza al tipo iconográfico el instrumento está vinculado a una fuente literaria en la que se narra la implicación del personaje con el atributo musical que lo define. Se especifica en este sentido que el tipo iconográfico de Orfeo intérprete rodeado de animales está fundamentado en el relato de Filóstrato el Joven. Lo expuesto se verifica a través de varios ejemplos, de nuevo, del rey David tañedor y también penitente, y de santa Cecilia intérprete y la representación de la mártir romana en éxtasis de Rafaello Sanzio, cotejando las posibilidades interpretativas de

sus tipos organográficos en relación con el tipo general con tal de ejemplificar el enfoque organográfico metodológico. Tras el análisis de Orfeo-Milán del frontispicio de *El maestro* se concluye que el tipo organográfico asociado a Orfeo y definitorio de su tipo significa a Luis de Milán otorgándole metafóricamente sus cualidades magas. Por tanto, se concluye que es habitual traspasar la significación conceptual entre distintos personajes representados, uno que se representa en la ilustración y otro que se intuye debido a la codificación cultural que arrastra. En suma, la clásica lira que acompaña el relato visual del tracio se ha tornado en *El maestro* un instrumento que denota la modernidad y un estilo, y responde a la tradición cultural renacentista formulando en manos del músico una vihuela de mano, instrumento frecuentemente empleado en el contexto cortesano donde Milán se desempeñó como un distinguido instrumentista. Tras lo analizado, se prueba, por tanto, la variación del tipo organográfico ya que, si lo habitual era encontrar una lira en las manos de Orfeo, ahora se muestra el instrumento de moda en las manos del valenciano. Se coteja este ejemplo con otros en los que ocurre lo mismo, por ejemplo, el grabado *Orpheus and Eurydice* de Agostino Carracci representa una *viola da braccio* tendida en el suelo, tipo organográfico característico de la tradición visual artística para la visualidad del tracio a partir del siglo XVI en Europa con foco italiano, junto a otros instrumentos como la *lira da braccio* o la viola da gamba. *Orfeo y Eurídice* de Marcantonio Raimondi representa una *viola da braccio*; u *Orfeo encanta a los animales con su música* de Antonio Tempesta formula un cordófono de similares características.

En conclusión, esto pone en relación el tipo organográfico con la tradición cultural convencionalizada. Es decir, se establecen relaciones entre el instrumento y la convencionalidad de su empleo vinculada con el momento histórico donde cumple con una funcionalidad o uso. En el análisis organológico se concluye que, en ocasiones, y siguiendo con el ejemplo de Orfeo, no sólo se transfieren los esquemas compositivos sino el tema de encuadre, es decir, similitudes referidas a la interpretación cultural. Aunque esto pueda atañer a un cambio físico en el instrumento la significación es la misma, por lo general, alegorías identificativas, por ejemplo, de poder político, durante un período en el que el arte sirve como respuesta a la agitación social.

Por consiguiente, tal y como se ha podido constatar tras el cotejo de los diferentes ejemplos, se estaría ante una continuidad y variación de los tipos organográficos en los que, por tanto, hay que tener en cuenta el anacronismo pues se puede representar un instrumento fuera del marco de la época. Aun así, se concluye que, por lo general, los programas visuales del arte son escenario para la exposición de los avances y modas de los tipos organográficos en los nuevos periodos. No obstante, tal y como se ha podido comprobar, en contra de lo

último expuesto, el frontispicio de *Harmonie universelle* de Marin Mersenne muestra el tipo iconográfico de Orfeo rodeado de animales tañendo su convencional lira formulada a través de modelos de la antigüedad clásica. De igual manera, el programa de *Orfeo y Eurídice* de Peter Paul Rubens muestra al tracio con el tipo organográfico tradicional de la época que lo vio nacer. En este caso de acuciada convencionalidad en la formulación del tipo organográfico, se infiere que la propuesta visual está fuertemente inserta en la tradición cultural. En cualquier caso, tal y como se ha demostrado, para concurrir en el significado general de estas formulaciones de Orfeo, anacrónicas o no en sus tipologías, lo relevante es representar el tipo organográfico de un cordófono. Como se prueba en otros apartados de esta tesis, existen ciertos *leitmotivs* musico-visuales-retóricos, recursos persuasivos de contenido o asunto musical codificados en la tradición cultural que contienen su propio significado. Se expone el ejemplo de la cuerda rota sobre el tipo organográfico de un cordófono. En la cultura retórico-musical esta distensión del orden es equivalente a la destemplanza social, política, religiosa o personal.

Se concluye este apartado sobre el enfoque metodológico organográfico y organológico adaptado al método iconográfico e iconológico que todos los aspectos culturales de los instrumentos musicales implícitos en la visualidad de la música son interpretados en virtud de la Historia cultural. En consecuencia, en el análisis organológico se determina qué función realiza el instrumento en la obra analizada y en qué términos contribuye a la significación de esta. Por tanto, la tarea implica interpretar el papel que jugó la música en la creación en cuestión, identificar el momento musical específico que se representa y examinar sus conexiones con el contexto sociocultural circundante. De todo esto se extrae la siguiente constatación: la representación de instrumentos musicales en determinados contextos acerca al investigador a comprender el comportamiento social, las características de la sociedad en la que está representada la música, a entender la mirada de la época alrededor del arte del sonido. En suma, no se puede considerar el análisis de un tipo organográfico y su consiguiente análisis organológico como un elemento aislado a través de una única metodología, o como si solamente se analizara el contenido musical de una obra, pues, tal y como se ha podido exponer, se trata de la interpretación del asunto musical inserto en la creación artística en una obra en general, una manifestación de la visualidad de la música que, por lo general, comparte un espacio común junto a otras artes.

En relación con este apartado metodológico, en cuanto a la observación de la Emblemática en relación con el arte del sonido se advierte que esta se manifiesta en su devenir histórico de dos maneras según su contenido primario. Como resultado, se puede

demostrar que debido a esa bifurcación es posible hacer una clasificación que permite una adaptación analítica de la fuente. De tal manera, se propone que los programas de la Emblemática que no alteran su construcción formal característica: *pictura*-lema y epigrama que incluyen la música como un elemento representado con una imagen gráfica se les denomine Emblemática que trata sobre música. Como ejemplo, se reseña el emblema *«Interna suavissima»* del jesuita Juan de Borja. Por otro lado, se puede reconocer a la Emblemática musical como aquella identificada por la adhesión de otro elemento a su parte constitucional, el código notacional, con lo cual su discurso se adscribe con carácter verbo-visual-musical, constituida, entonces, por una estructura cuatripartita, a saber: imagen-*motto*-*subscriptio*-figuras de notación musical. El emblema *«Praestolari cum silentio»* de Juan de Borja se identifica como ejemplo clarividente de esta tipología. Esta clasificación se ha reforzado en un esquema que demuestra las características que definen a las dos clasificaciones de la Emblemática alrededor del arte del sonido.

Tal y como se ha podido comprobar, esta singular manera de manifestación de la visualidad de la música con la inclusión de grafía de notación tiene un momento culminante en la articulación visual de ideas durante los siglos XVI-XVII en las manifestaciones de los denominados enigmas musical, cánones enigmáticos del círculo de la roma postridentina, con algunas manifestaciones antes, que en esta tesis se proponen denominar cánones emblemáticos. Estos, como se demuestra en el capítulo «Las vías de creación de la visualidad de la música», se fundamentan sobre dos precedentes, por un lado, a partir de los programas visuales del *Ars subtilior* y, por otra parte, teniendo a la vista la recién inaugurada Emblemática que hacía un uso peculiar del arte del sonido para sus propósitos comunicativos. De acuerdo con lo estudiado, ambas manifestaciones en correspondencia de espíritu formulan similares disposiciones formales constitutivas, así como están auspiciadas por la conjunción retórica de distintas artes veladas en un juego hermético y arcano dispuesto a ser revelado.

Pero para llegar hasta aquí, a este momento tan singular de la manifestación de la visualidad de la música, este arte ha evolucionado a través de una experiencia interdisciplinar desde tiempos antiguos. Es por esto por lo que el capítulo «Las vías de creación de la visualidad de la música» demuestra que las maneras de habitar el arte del sonido en los dominios de la imagen desde los iniciales siglos están en relación con la historia cultural de la notación musical, por la sencilla razón, como se evidencia, de que la necesidad de sostener la memoria sobre algo inscrito implica de por sí trasladar un mensaje al dominio visual. De todo esto se desprende relevante que esa implicación se realizó por una pura necesidad de

traslación del objeto sonado a la representación sobre soporte, debido a que el desarrollo de la propia música, su paulatina complejidad, lo hacía preciso.

Los primeros signos gráficos de notación musical que se conservan datan de alrededor del siglo IX. Con el estudio de estos se demuestra que existe una dialéctica entre la imagen, la palabra, el color y la música. Se prueba que la música tenía la necesidad de ser vista en los procesos de interpretación, de hecho, se significan diferentes autoridades que verifican la importancia del sentido de la vista en los procesos reflexivos. De entre ellas se destaca a Cicerón o santo Tomás de Aquino. Este último consagra a la vista como un sentido espiritual subrayándola por encima de los otros. También se prueba en palabras de autores musicales como Johannes Tinctoris en su *Liber de arte contrapuncti* la exaltación de la música desde la experiencia visual.

Tras analizar las primeras grafías en tinta negra conocidas como neumas-acentos en campo abierto, análogas al signo gráfico, se revela significativamente que se trata de recursos mnemotécnicos que permiten obtener indicaciones para recordar el canto ya conocido de antemano. En relación con lo estudiado, se señala representativo que el signo gráfico, la primitiva imagen de la música sobre soporte, se revela en un marco interdisciplinar donde en un mismo programa visual se conjuga grafía musical, imagen y texto literario. Tal es el caso demostrado con los ejemplos ilustrados del Antifonario visigótico de León del siglo X donde se representaba la Epifanía, o el tropario de Saint-Martial del siglo XI con la ilustración del ángel Gabriel.

En el recorrido de la génesis notacional se presenta un conjunto de tratados musicales que definen sustancialmente la visualidad de la música sobre soporte en el siglo IX. Tras el análisis de las ejemplificaciones visuales que los *Enchiriadis* dan entre sus folios se identifica a dichas muestras como unas de las más representativas de la música visual propedéutica, pues se trata de ejemplos prácticos, ejercicios de entonación del repertorio coetáneo, por ejemplo, *Tu patris sempiternus es Filius* o *Rex caeli*. En el proceso de enseñanza entre maestro y discípulo se señala, en suma, cómo la visualidad a través de *descriptiones* era esencial para entender la lección musical, pues, además de emplear recursos icónicos recurrentes o diagramas geométricos se hacía uso del color como estrategia retórica para la visualidad de la música, tintas rojas, verdes, azules, o amarillos identificables en los manuscritos medievales.

Por primera vez, tal y como se ha podido comprobar, se formulaba diastemáticamente el texto de la música simulando representadas las cuerdas de un instrumento, desprendiendo de aquí la conclusión de que esto era algo apreciable solo desde la visualidad. Al igual, se demuestra que esta perceptibilidad de la música también se había

identificado en la obra de referencia de Boecio *De institutione musica* en la que las cuerdas de una *chiara* griega representaban la altura del sonido otorgando espacialidad tonal a la música perceptiblemente visible, en relación vertical a través de la figura retórica del símil. Además, como se ha probado, el propio tratado declaraba la importancia de la percepción visual equiparándola al nivel auditivo. De acuerdo con lo estudiado en los tratados *Enchiriadis* se concluye que las *descriptiones* o imágenes propedéuticas eran lugares para la memoria, asientos mnemotécnico-musicales o *loci*-musicales. En vista de lo anterior, se puede hacer una asociación con una obra de mitad del siglo XX, *Artikulation* de Ligeti, que revela una analogía perceptual en la que se muestra cómo el color era también un elemento determinante en el proceso de significación de la obra, las masas de colores son el material de un pseudo-lenguaje que organiza la trama musical.

Como inicial peculiaridad, por consiguiente, se demuestra en el relato ofrecido en este primer capítulo que el color fue una constante retórica en el discurso visual de la música en sus orígenes. De igual modo, se concluye con el análisis de los orígenes del pentagrama musical en el que dos líneas de color hacían distinguir visualmente la entonación, a saber, la letra «C» para el do medio sobre una línea de tinta amarilla o verde, y la letra «F» para el fa, una quinta inferior sobre una línea de tinta de color rojo, colocadas encima de los semitonos de la escala.

En el apartado dedicado a la música de Notre Dame, tras un análisis de la notación, del repertorio y de la propia constitución de la música, de las características de la música y la notación, se concluye que existe una analogía entre las novedades estructurales de la música modal, las de los modos rítmicos, y las de la arquitectura gótica. De tal manera, se concluye que la verticalidad y la sinuosidad de las líneas ornamentales se fundamenta como el presupuesto de construcción común entre ambas sensibilidades. Para evidenciar lo anteriormente expuesto, se pone de ejemplo las alturas arquitectónicas formuladas en el *Album de dessins et croquis* de Villard de Honnecourt en comparación con un *organum quadruplum* del *Magnus liber organi*. En virtud de los argumentos, se puede concluir la persistencia de la presencialidad de la interdisciplinariedad mediante el análisis de un programa visual, en concreto una fuente musical con imagen gráfica del *Magnus liber*.

Como consecuencia de lo anterior, se advierte en el discurrir de la notación musical y su avance que persiste el empleo del color para significar algo unido al avance notacional. Tal y como se ha podido comprobar, el *Roman de Fauvel* es una clara muestra de la apreciación de singularidades formales y cualidades expresivas que retóricamente transfieren significados. De esta manera, con las notas rojas en el tenor, construcciones de *talea* y *color* del motete

Garrit gallus-In nova fert, se puede concluir que aportan modernidad dejando asomar los inminentes inicios del *Ars nova* francés. Se denota, a partir de aquí, tal y como se ejemplificó a través de fuentes primarias de compositores de la época como las expuestas por Johannes de Garlandia, Johannes de Muris o Marcheto de Padua, cómo el *color* es relevante para los procesos y la organización de la composición, para indicar visualmente patrones de repetición recurrentes en la estructuración de la obra.

Como se demuestra en el análisis del periodo notacional acaecido entre finales del siglo XIV y principios del XV, el *Ars subtilior* es una de las más grandes expresiones y de mayor esplendor de la visualidad de la música. En virtud de todas las fuentes musicales trabajadas en este apartado se concluyen diversas cosas. La gran cantidad de fuentes musicales se conforman dentro de la tipología de programas icónico-musicales donde su grafía notacional o se torna icónica o bien adopta las formas de la imagen gráfica. A partir de este análisis precedente se desprende que estas muestras musicales pueden ser consideradas como arqueemblemas musicales debido a que su discurso musical anticipa la construcción formal de los cánones emblemáticos asentados en el espíritu hermético y formal de la Emblemática que se distinguen por su iconicidad musical, sus indicaciones de interpretación –no todos las tienen– y, por lo general, su epigrama conformado en el texto propio de la canción. A partir de este análisis inicial, y observando dichas manifestaciones de la música se determina que hay un cambio sustancial en estas manifestaciones de la música con respecto a otros programas visuales de esta como *Scientia artis musice* de Hélie Salomon, ya que, a partir de este momento, hay un rompimiento de la funcionalidad, ya que pasan de ser programas didácticos de la música a ser partituras de composiciones, piezas creadas como ofrecimiento o regalo. Prueba de ello, como se ha demostrado, es que *En la maison Dedalus* tiene una intencionalidad totalmente artística, aunque se representa en un tratado musical donde se discute la teoría de la música inaugurando la tendencia de los siglos venideros XVI y, sobre todo, el siglo XVII.

Se advierten de nuevo las grafías coloreadas denotando cambios en mensura o valores de las notas como se pueden observar en las composiciones del manuscrito Chantilly en los temas de Baude Cordier, *Tout par compas suy composé* y *Belle, bone, sage*. En suma, en *En la maison Dedalus* el empleo del color como se ha constatado se aplica en un elemento extramusical pero significativo, el círculo rojo de la partitura circular que marca el centro del laberinto simbólico. Sobre *La harpe de melodie* se llega a la conclusión de que se trata de una alegoría de la Armonía tras el análisis de su manifestación formal y su texto poético a modo de epigrama. Además, en la plasmación de esta obra se emplea el recurso retórico formal del afinador

formulado en los tipos iconográficos del rey David como alegoría de la templanza en el buen gobierno. A partir de lo anterior se deduce, tras el análisis de otros programas visuales coetáneos como el de *Regia carmina*, *Las siete Artes Liberales*, fundamentadas en *De nuptis Philologiae et Mercurii* de Martianus Capella, que es común establecer analogías connotativas entre el gobierno y la armonía a través de la manifestación de la música en su expresión visual. Este programa pictórico-musical, de acuerdo con lo estudiado ajeno al estilo *Ars subtilior* se puede concluir de él, aparte de lo dicho, que resume muy bien el carácter interdisciplinar de las formulaciones en donde en un mismo programa visual se representa imagen, palabra y grafía de notación –en este caso mensural negra o cuadrada–. Además, *Las siete Artes Liberales* de *Regia carmina* construyen su discurso con epigramas explicativos a la manera que harán los emblemas. Concluimos con este programa visual un dato relevante que indica que la música se manifiesta no con carácter propedéutico, sino que se trata de una composición que, como se hipotetiza, con probabilidad, fuese compuesta en honor a Roberto de Anjou según apela el texto de la música al regio, funcionalidad que compartiría con las obras expuestas del *Ars subtilior*. Se deduce de ese texto la invocación al Espíritu Santo pidiéndole que la sabiduría y la prudencia llegue a sus súbditos y los instruya siguiendo la voluntad del rey para el buen gobierno; es, por tanto, la Armonía de *Las siete Artes Liberarles* una alegoría del buen gobierno.

De acuerdo con lo estudiado en relación con esta asociación entre la Armonía y el adecuado gobierno se puede afirmar que este empleo de la retórica de la imagen de la música es reformulado por la Emblemática, tal y como se demuestra en la exposición del emblema de Alciato *Foedera* dedicada al duque de Milán y la muestra de la continuidad y variaciones del esquema compositivo del mismo emblema. Así mismo, se observa que el arpa es una metáfora en la Emblemática, como se puede ven en distintos emblemas como *Musicam diis curae ese* de Alciato; *In sibilo aurae tenius* de Claude Paradin; *Vita et harmonia ex contrariis* de Juan de Borja; en *In temperata disonat* de Francisco de Zárraga o en *Maiora minoribus consonant* de Saavedra Fajardo. Se puede concluir que los tipos organográficos de la familia de los cordófonos se emplean en la Emblemática como codificadores culturales del repertorio icónico con significados concretos relacionados con la armonía, la concordia, la distensión, la templanza, etc., ya sea en el ambiente, religioso, soberano o personal.

Se destaca que a las instrucciones enigmáticas inscritas en la configuración formal de los programas visuales se las denomine «canon», tal y como se demuestra del texto extraído de Hermann Finck en su *Ad musicam* de 1550 en relación con esto. Se puede concluir que otra de las partituras más representativas del *Ars subtilior*, al igual que *La harpe de melodie,* compuesta por Baude Cordier, *Tout par compas suy composé*, contiene instrucciones en este

sentido para la *resolutio* musical. Para leer la música el programa visual debe de ir rotándose. De lo anterior, se desprende que hay una implicación directa con el espectador o intérprete sugestionándole a realizar una acción de participación o interactiva con el objeto creado, por tanto, se puede concluir que se está, salvando ciertas distancias, ante una primera manifestación de arte inmersivo quedando implicados diferentes sentidos, el oído, el tacto y la vista. De acuerdo con lo estudiado, se demuestra que otras obras expuestas como la ya mencionada *En la maison Dedalus, Mundo et musice et totus concentus* de Ramos de Pareja o *Quattro venti e le parole di Ezechiel* de Ludovico Zacconi formulan sus esquemas compositivos en forma de círculo. A partir de estos referentes, en suma, de la obra *Eleven Echoes of Autumn* de George Crumb de 1966 se puede afirmar que el tema de encuadre de *Tout par compas suy composé* es retomado de nuevo por uno de los compositores más reconocidos del siglo XX afamado por sus icnografías musicales en una conjunción de sustrato emblemático que contiene lema, canon-epigrama instructivo y partitura icónica en forma circular.

Con relación a la iconicidad circular de las partituras, se verifica que es en definitiva un esquema compositivo con continuidad en la historia de la visualidad de la música. Tal es así que, a partir del análisis del texto ya citado *De nuptis Philologiae et Mercurii* de Martino Capela, se concluye con una posible explicación a la concreción de la partitura circular para este tipo de representaciones de la visualidad de la música. El texto demuestra la correspondencia entre lo narrado y la formulación de las partituras circulares. En el capítulo IX en el que hace su aparición la alegoría de la Armonía esta porta un escudo redondo con círculos a modo de lira, es decir que estos contienen distintas cuerdas que en su giro concéntrico hacen sonar la armonía, de igual manera los pentagramas de los cánones circulares distribuyen su constitución en las líneas donde se escribe la música. Por tanto, se puede deducir que esto último está en relación con los orígenes del pentagrama y la notación diastemática semejada a las cuerdas del instrumento en la tratadística medieval musical de, por ejemplo, los *Enchiriadis* o en *De institutione musica* de Boecio.

En relación con lo desarrollado, sobre el *Ars subtilior* se puede afirmar, tras un estudio tipológico, que las representaciones tan características de la visualidad de la música en este momento de la historia de la música comparten un mismo espíritu de concepción creadora de carácter individualista y artístico conceptualizadas como ofrendas o regalos. Estas dieron visualidad al arte del sonido, pero no tuvieron continuidad en la formulación de la música al menos durante más de un siglo. Aunque no se ha podido determinar el origen concreto de tan características representaciones, todo parece apuntar a un ámbito geográfico francés o italiano. De acuerdo con lo estudiado, en el siglo XVII en el círculo italiano hay una gran

tendencia a representar la imagen de la música a través de programas icónico-visuales circulares –y con otros esquemas compositivos– por lo que se desprende que haya una conexión entre estas y el origen italiano de las formulaciones visuales de la música en el *Ars subtilior*.

En el devenir histórico de la notación musical, y una vez inaugurada la era de la imprenta, se han mostrado varios análisis de programas icónico-musicales para demostrar que a partir de la primera década del siglo XVI comienzan de nuevo a representarse cánones circulares como, por ejemplo: *Salve radix vanos porducens* de 1516; *Honi soit qui mal y pensé* datado hacia 1540, este, en virtud de los argumentos expuestos, coincidía con la tradición cultural codificada en la Emblemática que representaba la virtud de la Prudencia en la personificación de Belerofonte cazando a la bestia Quimera; *Ecce quam bonum* fechado en 1548; el mostrado en *Diphona amoena et florida* de 1549; o *Sequuntur bicina sacra* del tratado *Compendium musicae* de Adam Gumpelzhaimer. Tal y como se ha podido explicar, inicialmente estas ilustraciones eran xilografías. Además de esto, se concluye que desde el nacimiento de la imprenta hay una tendencia en representar en los programas visuales de la música grafía de notación no necesariamente icónica en: íncipits musicales, o arranques de las piezas. Como consecuencia de estos análisis de la visualidad de la música, sobre *Musarum sioniar[um] motectae et psalmi latini* se determina que se trata de un programa pictórico-musical. Este sigue la tradición cultural convencionalizada de época barroca que alude al espíritu del Eclesiastés representado a través de un escenario teatral, un *teatrum mundi* musical. En este se está manifestando la codificación en la tradición cultural del tipo organográfico del órgano como artificio retórico por excelencia para significar la concordia, templanza o armonía, asunto que la Emblemática no pasaría por alto. A partir de este análisis precedente, se concluye que, efectivamente, la persuasión en la representación de la visualidad del arte del sonido sigue haciendo uso del instrumento rey en las portadas de la literatura musical sobre todo en las impresiones italianas del siglo XVI, en las marcas tipográficas de afamados editores, a la par del empleo que estaba haciendo la Emblemática de este. De este modo, se demuestra esto dicho con el análisis del caso del impresor veneciano Ricardo Amadino, activo desde 1572 a 1621, quien eligió la imagen del órgano como logo representativo junto a la formulación inscrita de un lema emblemático: *Magis corde quam organo*, así lo muestra, por ejemplo, en *Missae tres octonis vocibus liber primus D. Io. Matthaeo Asula veron* impresa en 1588.

En conclusión, la mayoría de estas formulaciones de la música impresas incluyen en sus programas musicales notación musical, ya que los frontispicios de Amadino muestran íncipits de cantos, sobre todo el *Laudate Deum* en notación mensural blanca. De tal manera,

se manifiesta la tradición de representar la imagen de la música, como se está diciendo, con partituras que finalmente mostrarán las tendencias compositivas alrededor del canon emblemático auspiciado por la retórica verbo-visual-musical. Esto lo demuestra el colofón mostrado de Amadino de Adriano Banchieri de 1605 que bajo la *imago* emblemática del órgano imprime un canon *tres in unum* aludiendo al dogma de la Trinidad y que, como se explica, variará ligeramente en la edición de 1611.

A partir de otros ejemplos, se hace más evidente la referencia en la música al concepto trinitario como con el *Agnus Dei II* de la *Missa L'homme armé super voces musicales* de Josquin des Prez. Como se pone de manifiesto, esta obra tuvo una excelente difusión en una era gobernada por el gusto por lo misterioso y arcano sobre verdades reveladas en la música, llegando incluso a manifestarse a través de la visualidad de la música en un canon en forma de triángulo en la obra de Dosso Dossi conocida como *Alegoría de la* Música, de 1522. A partir del análisis de esta obra, que no solo contiene dibujado un canon triangular sino otro circular, inscritos ambos sobre bloques cuadrados de piedra en significación de sabiduría, se puede obtener otra apreciación. Tras observar las variadas consideraciones sobre la obra y las relaciones de los posibles manuscritos en los que pudo basarse el autor para escribir la música, se puede concluir que el pintor no sólo tuvo presente, como indican los estudios generales, una fuente musical para la copia de la partitura, sino que tuvo en cuenta la convencionalidad de la época en representar la manifestación de la visualidad de la música a través de la iconicidad de esta. Suponer en qué programas icónico-musicales se basó Dosso Dossi para esto roza los límites de la inestabilidad. Futuros estudios pueden dar nueva luz a la investigación.

Los conocidos como *beeldmotetten*, originarios de Amberes, tienen una gran reiteración como formulaciones de la visualidad de la música. El estudio de la continuidad del esquema compositivo de diversos frontispicios de libros de música del siglo XVI y XVII que contienen ejemplos al estilo *beelmotet*, estos son: *Liber quindecim missarum* de Andrea Antico; *Liber Primus* de Palestrina; *Missa liber primus* de Francisco Romano, ha permitido comprender que dichas muestras compartían el mismo sentido de ofrecimiento que se daba a las partituras del *Ars subtilior*, es decir, eran manifestaciones visuales de la música entendidas como obsequios o regalos. Los frontispicios de estos libros musicales representan un acto de pleitesía, el regalo de la música de un compositor escrita en un volumen totalmente legible a un Papa en significado de alabanza. Con los hallazgos rastreados se concluye que la primera formulación de este esquema compositivo en la que un músico ante una autoridad se arrodilla para entregarle su música se encuentra en la *Stèle de Djedkhonsouioufânkh* del arte egipcio. En el

Medioevo se formula con más concreción en *Scientia artis musice* de Hélie Salomon de 1274 donde se puede observar cómo, con probabilidad Salomon, le entrega postrado ante el Papa Gregorio I su tratado musical en un libro con música escrita.

El apartado dedicado a los cánones emblemáticos en el contexto de la Roma postridentina revela la tradición construida en torno a la cultura del enigma, a través de la expresión visual-musical que en esta tesis se ha designado como «canon emblemático». Esta denominación se debe, en parte, a la influencia que ejerce sobre ella la literatura emblemática. El programa pictórico-musical *Dialogus Annuntiationis B.M.Virginis* de Romano Micheli, publicado en 1625, constata que este tipo de composiciones de compleja técnica contrapuntística se asientan en la *prima pratica* contra la música considerada indecorosa de la *seconda pratica*. A partir del análisis del programa visual de Micheli basado en el tipo iconográfico de la Anunciación que representa a la paloma inserta en un canon icónico se constata una anterior representación del Espíritu Santo formulado con grafía icónica de notación también redondeada en la obra del español Fernando de las Infantas, *Sacrarum varii styli cantionum, tituli Spiritus Sancti. Liber primus cum quatuor vocibus*, de 1578. Tal y como se ha demostrado cotejando las diferentes portadas de sus obras, dicho frontispicio fue relevante para el cordobés asentado en Italia ya que se repite ilustrando diferentes portadas de sus obras. En conclusión, se entiende, entonces, como una marca emblemática que lo representa con su *pictura*, su música con el mensaje epigramático del texto del canto, y su propio lema *Non liber a musis, non hic ab Apolline*… el cual aboga una crítica hacia el paganismo debido a la devoción cristiana del autor.

Como se ha podido observar por la alusión del tratadista de la época Pedro Cerone al autor de *Sacrarum varii* existe una conexión entre ellos, con lo que se demuestra que ambos presentan en sus obras cánones emblemáticos influenciados por la tradición italiana epocal. En virtud de estos argumentos se concluye que los compositores españoles o relacionados con España que en sus movilidades artísticas y geográficas estuvieron emparentados de alguna manera con la Italia de después de la Contrarreforma manifiestan o importan a la Península Ibérica la tradición icónica-musical de los cánones emblemáticos. La expansión de la Emblemática juega un papel crucial, como se ha considerado desde el principio de la tesis, para comprender su impacto influyente en diversas propuestas de arte sonoro. La aportación de dos documentos de albaranes de barcos españoles, el *navío de Nuestra Señora de Guadalupe* y la *flota de Juan de la Cueva*, demuestran la gran difusión que tuvo la Emblemática a través de la exportación de libros de emblemas a la Nueva España empleada como herramienta de comunicación transformadora de carácteres.

Tras el análisis del emblema musical de Cerone *Sancta Maria Mater Dei* se ha hipotetizado una posible relación con la Italia tridentina por diversos motivos. En primer lugar, el mismo Cerone declara que aporta en su tratado enigmas musicales frecuentes en su época –pero en Italia, se podría añadir–. Seguidamente, se tiene en cuenta la procedencia del compositor italiano observando también que las instrucciones para el contrapunto son bajo los presupuestos de uno de los grandes polifonistas de Roma, Maria Nanino. Por otra parte, se formula en el emblema de Cerone un programa icónico-musical, un canon emblemático cuyo esquema compositivo con una grafía icónica en forma cuadrangular será empleado también por Pier Francesco Valentini Romano del círculo tridentino en su obra icónico-musical *Gaude Virgo*.

Como se propuso al inicio de esta investigación, es imperativo relacionar estas manifestaciones de la visualidad de la música con los programas visuales de la segunda mitad del siglo XX debido a la pervivencia, en principio, de los esquemas compositivos. A la luz de lo observado, la obra de Tom Phillips *Six of Hearts: Songs for Mary Wiegold. Opus 16* muestra el mismo esquema compositivo que el emblema de Cerone definiendo a la obra formalmente mediante una grafía icónica notacional en forma rectangular heredada de su pasado emblemático.

En cuanto a la aproximación a la era posmoderna en el recorrido notacional que define las vías de creación de la visualidad de la música se concluye, tal y como se justifica y analiza, que en esta se produce lo que se ha identificado como el giro pictorial de la música en el que la orientación discursiva del pensamiento moderno se dirige a la concepción visual del arte del sonido. Como consecuencia de esto, se identifica en los programas visuales de la música de este periodo un sustrato emblemático heredado de los cánones enigmáticos, estos a su vez reposados en la tradición emblemática y subtilísima. Se puede observar que en esta etapa las partituras actúan como representaciones visuales transgrediendo las prácticas de la notación musical convencional. Se concluye que no se trata de un dominio del mundo icónico sobre la música sino de un posicionamiento hegemónico de poder, un lugar común para todas las artes en un mundo dominado por la imagen en el que el espectador toma posesión de las narrativas alrededor de la obra de arte. Como muestra de los indicios de esta sintomatología se pone de manifiesto cómo en la crisis de la tonalidad tras la I Guerra Mundial los artistas toman vías hacia sistemas de escritura musical aperturistas. Análogamente, ante un mundo devastado por la guerra, la música siente la necesidad de romper toda hegemonía que la jerarquice e instaura nuevos modos de composición donde cada nota sea igual de relevante que la otra. Basándose en lo explicado previamente, se

presentan programas visuales que ilustran dicha expresión como los bocetos de la serie dodecafónica de Arnold Schoenberg de la *Suite Op. 26* cuyo planteamiento visual propone nuevos argumentos con las permutaciones posibles de los doce tonos en los que el autor distingue con colores el material a emplear en la obra. A partir de este análisis se desprende que hay una reminiscencia en los principios formulados hacia la retórica empleada desde tiempos antiguos en los programas visuales de la música en cuanto al uso del color como elemento persuasivo, además de hacer empleo del arte de la memoria marcando los *loci*-musicales en tintes de colores como asientos mnemotécnicos del arte del sonido.

Como se ha indicado al inicio, ha sido necesario exponer ejemplos de la manifestación visual de la música a partir de la mitad del siglo XX para poder centrar la atención en los cambios más significativos en cuanto a grafías o notaciones que intervengan en el cambio sustancial de los programas visuales. En conclusión, se destacan dos tendencias. Por un lado, una se centra en cambios en el sonido, desde dinámicas hasta timbres desembocando en nuevas formas para el código notacional. Por otra parte, se aboga por la incertidumbre y la improvisación, en implicaciones azarosas para la composición formulando nuevas representaciones para las partituras.

Tal y como se argumenta en la introducción de esta tesis, a estas comúnmente conocidas como partituras gráficas se las propone denominar icnografías musicales para diferenciar en ellas el desequilibrio existente entre las cualidades expresivas y las significantes, propio en las obras artísticas desde la modernidad. Se concluye que estas verifican el giro pictorial de la música. Tal y como se ha podido evidenciar, tras el recorrido por los periodos anteriores donde la cualidad icónica de la música ha sido más relevante, y tras los análisis realizados a diferentes programas icónico-musicales, sobre todo del *Ars subtilior*, se demuestra que la música visual de las icnografías musicales continúa formulando principios del arte más sutil, no sólo se representan los mismos esquemas compositivos e incluso temas de encuadre sino que también se siguen anotando las instrucciones para la *resolutio* de la obra musical e incluso algunas icnografías pronuncian lemas junto a epigramas, y además, comparten otras características de conceptualización tales como: la predisposición del compositor identificándose con carácter individualista, reivindicando su posición como artista que es capaz de someter a reformulación lo más sagrado en la música, su código notacional. Por consiguiente, todas estas características expuestas son comunes tanto en el *Ars subtilior*, en la era del canon emblemático –aunque con puntualizaciones no tan despuntantes como su precedente–, como en las icnografías musicales posmodernas.

De lo dicho se interpreta que los compositores dirigen la mirada hacia el pasado para construir su presente musical, como se ha ido demostrando a lo largo de esta tesis bajo el lema común emblemático. En este sentido, la necesidad de encontrar enfoques en esta dirección se demuestra mediante análisis comparativos, por ejemplo, con la obra de John Cage *4'33" (In Proportional Notation)* de 1952/1953 en la que el silencio es el protagonista tanto en la manifestación de la música perceptiva audible como en la visual de la partitura en blanco. Como se puede observar en la ejemplificación que se hizo al inicio de esta tesis donde se presentaba el emblema musical de Juan de Borja *Praestolari cum silentio*, y luego se destacó en el emblema de Isabela del Este, la idea de silencio ya había sido formulada en la visualidad de la música, por tanto, por la Emblemática musical. De lo visto anteriormente se comprende que John Cage pudo poner la mirada a obras del pasado. Por consiguiente, se encuentra una reminiscencia a la representación de la música en el Medioevo. De acuerdo con lo estudiado en la tesis, la tratadística medieval emplea, por lo general, esquemas diagramáticos para expresar las didácticas de la música. De tal manera, *Fontana Mix* de1958 formula hojas de transparencias sobre una cuadrícula numerada con líneas curvas indicando desplazamientos musicales marcados, también a través de puntos, inspirado en los modelos de diagramas medievales como el propuesto en *Composite manuscript: Macrobius, Plinius, Nonius Marcellus: excerpts, Latin* del siglo IX.

La manifestación de la música con la tendencia a representar programas icónico-musicales o pictórico-musicales o icnografías tendrá continuidad durante el siglo XXI. No obstante, por motivos de extensión esa línea de estudio queda abierta para otras investigaciones futuras. Esto, por tanto, da muestra de los diversos aspectos derivados del tema investigado que podrían analizarse desde esta u otras perspectivas atendiendo a las necesidades y características epocales concluyendo en nuevos significados y funciones de la visualidad de la música.

El capítulo dedicado a los «Estudios de la visualidad de la música» demuestra la aplicación de los preceptos propuestos en los capítulos anteriores en cuanto a las tipologías de fuentes visuales de la música, la aplicación del método iconográfico e iconológico, así como el enfoque metodológico organográfico e iconológico, y las terminologías aportadas necesarias para la sistematización y el análisis de la fuente musical. De tal manera, también, se evidencian exégesis y aportaciones relativas a cada estudio.

Descanso durante la huida a Egipto de Michelangelo Meresi da Caravaggio constata la tipología de un programa pictórico-musical en el que se formula el tipo iconográfico de la huida a Egipto. En este se incorpora como contenido musical un ángel tañedor de cordófono

que lee la *particella* del motete *Quam pulchra es et quam decora*, texto tomado del *Cantar de los cantares*, con música del flamenco Noël Bauldewijn. Tal y como se ha comprobado, con respecto al contenido musical, la música representada fue copiada con gran precisión y, sobre todo, de acuerdo con lo estudiado, con un gran sentido de legibilidad para ser reconocida tras su lectura compartiendo el espíritu del *beelmotet*. Como se ha expuesto no se escribe la literatura del canto, solo dos letras capitulares de dos íncipits del *superius*, con lo cual solo se puede leer el código musical. Como se constata siguiendo diversos estudios, el *Descanso* emplea el tipo iconográfico conceptual mariano de la Virgen de la humildad, la idea de que María cantaba el canto de Sion en su viaje a Egipto, es decir el canto de su virginidad.

A partir de un análisis precedente se concluye que la obra de Caravaggio sugiere la alegoría de la Prudencia con trasfondo cristiano aludiendo a las tres dimensiones que dicha Virtud pone en práctica, con reminiscencia al género de la *vanitas*. Para fundamentar esto se exponen las perspectivas de varias autoridades entre ellas Séneca en *De quatuor virtutibus cardinalibus* con relación a los estados del tiempo; o Panofsky, quien amplía la interpretación de la Prudencia relacionando la Memoria con el pasado; la Inteligencia con el presente; y la Previsión con el futuro. Las ideas de estos autores revelan cómo se manifiestan los tres rostros de esta virtud en los tres personajes de la obra de Caravaggio examinada, es decir: el ángel músico en representación del pasado, a saber, la Memoria; san José como el presente y la Inteligencia; y María y el Niño como la Previsión y el futuro de salvación al que implora llegar todo cristiano. En relación con lo desarrollado se expone una conexión con la alegoría de la Historia de Cesare Ripa. Según lo planteado en el análisis de la obra, no hay evidencia de una conexión explícita entre Caravaggio y este compendio alegórico; no obstante, se percibe en ambos una afinidad espiritual evidente. Ripa afirma que la Historia es la Memoria del pasado, esta debe mostrarse como un personaje alado vestido de blanco y con un libro es su mano izquierda donde escribe el pasado. Con lo dicho, se encuentra una correspondencia con el ángel violinista de Caravaggio que interpreta el mensaje veterotestamentario y que sustenta José. Este sostiene el libro en significación de sabiduría según la tradición codificada en los tipos iconográficos de José, sin embargo, se evidencia que Caravaggio da un paso más allá y muestra al santo como tenante sin significarlo como persona docta pues ya no es él quien lee el libro. En la alegoría de Ripa, quien sostiene el libro a la Historia es Saturno quien reconoce este estudio con san José en representación de tenante de la Memoria, el ángel, escrita en el libro de música en alusión al pasado interpretada por el tañedor, la ley de Dios proclamada en el *Cantar de los cantares*. San José, de esta manera, se somete al designio divino. Como se argumenta, de acuerdo con *Imagini degli Dei delli Antichi*

de Vincenzo Cartari, Platón asocia a Crono, el dios del tiempo, con la Inteligencia, por tanto, el presente está representado por José/Saturno. En suma, se reconoce, además, una metáfora fundamentada en la obra de Cartari en la que se especifica que los pies unidos del dios mitológico representan la unión de los tiempos; así aparecen en el san José de Caravaggio. De acuerdo con lo estudiado, *Mithologiae* de Natale Conti semeja la virtud de la madurez a la sabiduría de haber llevado una vida ejemplar a través de la Prudencia, al despertar del engaño del mundo. Así mismo, la obra especifica que Saturno vomita la piedra que Rea le había enviado haciéndola pasar por su hijo. Con lo cual, se concluye que esta puede ser la piedra que se muestra retóricamente entre el ángel músico y san José.

Sobre la formulación de san José, se demuestra que Caravaggio pudo inspirarse en el esquema compositivo del libro de emblemas *Emblemata* de Sambucus, concretamente en *Consilium* donde se representa a un hombre mayor sedente, descalzo, con barba y túnica sosteniendo el libro de la ley. En virtud de los argumentos, en relación con la música se concluye que el eje discursivo de la retórica visual se fundamenta en el *leitmotiv* musico-visual de la cuerda rota del violín, un artificio y recurso persuasivo codificado en la tradición cultural propia del Barroco para el ámbito conceptual del género de la *vanitas*, muy empleado en la Emblemática, como se ha podido comprobar desde su obra fundacional a través de diversos ejemplos expuestos. Como se ha demostrado, la triádica disposición de los personajes se corresponde con la disposición de la *musica theoretica/naturalis*, es decir, la humana en representación de José y el asno y la mundana, la de Dios, en asociación con María y el Niño; y la *musica artificialis*, a saber, la *musica instrumentalis* tañida por el ángel reflejando la tradición cultural con relación al momento musical de la época.

El estudio de los lienzos-bocaporte del órgano mayor y menor de la catedral de Valencia es el resultado de una recuperación patrimonial realizada durante el desarrollo de esta tesis doctoral. Como se ha evidenciado, los lienzos-bocaporte de los antiguos órganos históricos de la catedral de Valencia que se creían perdidos tras el desmontaje de estos finalizada la Guerra Civil fueron hallados tras el cotejo de fuentes documentales pertenecientes a la catedral: el del órgano mayor que dedica su cadereta a la *Tota pulchra*, y el del órgano menor que la consagra al tipo de santa Cecilia intérprete. En este apartado se demuestra la importancia que tenía el instrumento rey en la liturgia cristiana evidenciando que puede ser considerado como un mueble litúrgico más dentro del recinto sagrado. Además, se significa que los tipos organográficos de los órganos monumentales son espacios de representación para los tipos iconográficos de la tradición cristiana representados en las puertas de estos, por tanto, son elementos que constituyen el discurso visual que conforma

el programa teológico cristiano de la iglesia donde se encuentra. De acuerdo con lo estudiado, un tipo iconográfico habitual en los órganos monumentales es el de la Anunciación, codificado a partir del siglo XV en la tradición cultural. Para sostener dicha afirmación se aportan ejemplos de muestras conservadas que contienen la Anunciación en diferentes geografías de España, como, por ejemplo, el órgano monumental de caja renacentista de la catedral de Tarragona o el órgano mayor de la iglesia de Santa María de la Consolación en Garrovillas de Alconétar, Cáceres, Extremadura. De fuera de España se menciona el órgano de Sion en Suiza en Notre Dame de Valere; en Austria, el órgano de la Hofkirche de Innsbruck.

El proceso por el cual ha sido posible reconstruir hipotéticamente el tipo organográfico del órgano gótico de la iglesia-parroquial de san Nicolás de Bari y san Pedro mártir de València no ha sido otro que analizar las tipologías organográficas y con ellas las convencionalidades en las disposiciones iconográficas en el cuerpo de los órganos históricos. A partir de esta reconstrucción se deja abierta la posibilidad futura de hallar nuevos documentos que conlleven a más conclusiones. En suma, se aporta el documento de archivo y su transcripción, del que dio noticia Sanchis Sivera, del contrato a Pere Cabanes, en 1477, para las pinturas del órgano de dicha iglesia parroquial, a partir del cual se ha hecho la reconstrucción supuesta del tipo organográfico con la distribución del programa visual.

A lo largo de este apartado se ha tenido en cuenta la formulación visual artística como un recurso para reconstruir el pasado y poder proponer un relato justificado en la tradición cultural convencionalizada, así mismo basado en datos objetivos. En este sentido, se ha hipotetizado justificadamente que las puertas pintadas por Yáñez de la Almedina en la reforma renacentista del órgano mayor de la catedral de Valencia puedan ser las conservadas en el Museo del Patriarca de Valencia, las cuales formulan el tipo iconográfico de la Anunciación y coinciden en datación y otros asuntos. Se deja abierta la posibilidad de que futuros estudios puedan esclarecer cuestiones en torno a esto.

Como se ha podido observar, el lienzo-bocaporte de santa Cecilia cumple con la tipología de programa pictórico-musical. Es, por tanto, la formulación de este tipo iconográfico en el órgano menor de cadereta una representación devenida del contexto de la segunda mitad del siglo XVI en el que ciertos acontecimientos promovidos por el papado propiciaron la difusión de la imagen de la santa. Se propone, en consecuencia, además de una exégesis del lienzo, una identificación de los tipos organográficos que se ilustran en la pintura recuperada puestos en relación con su contexto, así como una aproximación a la música notada en el libro que sostiene uno de los ángeles.

En conclusión, para comprender la tipología del órgano monumental y su trasfondo retórico-visual se ha visto necesario exponer dos infografías sobre la representación de los programas visuales de los órganos históricos de la catedral de Valencia antes de su desmontaje tras la Guerra Civil.

En el apartado dedicado a los programas visuales que tratan sobre música representados en piedra, se estudia la puerta gótica de los apóstoles de la catedral de Valencia incidiendo en la representación de los ángeles músicos con María en el tímpano. Con la investigación de esta obra se ha demostrado la importancia del análisis de los tipos organográficos tanto para especificar características técnicas suscritas a un estilo, como para la determinación significativa de estos en el contexto social y cultural de la Valencia medieval. Se ha visto necesario aportar un esquema que sintetice la distribución de estos tipos en el tímpano representado en una infografía. A partir del análisis precedente de estas tipologías, se concluye que todos los instrumentos mostrados pertenecen a la tradición cultural convencionalizada de época medieval. Son, por tanto, instrumentos empleados tanto en actos litúrgicos como profanos, constatando con esto la delgada línea que existía entre ambas manifestaciones. Tal y como se ha podido evidenciar uno de los tipos organográficos del tímpano destaca por su peculiaridad ya que se trata de una hibridación entre una cítola y cetra, por lo que se concluye que pueda tratarse de una variedad regional valenciana. No obstante, y como se pone de manifiesto en el estudio, se especifica la necesidad de una aproximación física al conjunto instrumental para poder aportar datos más precisos, debido a que la altura a la que se sitúa el conjunto escultural y sus posiciones impide en gran parte una observación más minuciosa. Se deja abierta así la puerta a futuros estudios que puedan dar más luz.

Se ha demostrado cómo la modificación de la estructura original de la portada en 1599 que suprimía el parteluz y la imagen pétrea de la Virgen y el Niño alteraba el esquema compositivo de la obra sugiriendo una reinterpretación de la disposición del programa visual. De esta ordenación se puede concluir que debido a la falta de documentación no se puede afirmar cómo fue la disposición original de los personajes en el tímpano, no obstante, basándose en los datos existentes se hipotetiza que los personajes pudiesen guardar una ubicación original diferente a la establecida en 1599. Tras los estudios realizados, se aporta el documento de archivo hallado durante la fase heurística de esta tesis doctoral donde se refiere a la supresión de dicho mainel donde se erigía María Madre de Dios como puerta del cielo en el umbral que separaba la Jerusalén terrestre de la celestial. En resumen, se trata de una remodelación que atiende tanto al espíritu contrarreformista en manos del Patriarca Ribera

como a una necesidad de ensanchamiento para dejar pasar la comitiva procesional que traía a la Catedral los restos del mártir romano san Mauro.

El estudio del emblema musical del tratado instrumental de Luis Venegas de Henestrosa es un claro ejemplo de programa pictórico-musical sobre papel, además de cumplir con la tipología establecida en esta tesis como representativo de Emblema musical, es decir con un *corpus* cuatripartito y un carácter verbo-visual-musical. Tal y como se expone, se trata del primer emblema musical de España que se conserva, teniendo en cuenta como punto de referencia fundacional el *Emblematum liber* de Alciato con el que queda inaugurado el género de la Emblemática. De lo expuesto se deduce que se está ante un ejemplo pionero de estas peculiares manifestaciones de la visualidad de la música por la pronta representación de este en un tratado instrumental. A partir de análisis precedentes determinados en el capítulo de «Las vías de creación…», más concretamente los estudios sobre «Los cánones emblemáticos en torno a la Roma postridentina», se llega a la conclusión de la posible relación entre el creador del emblema y la cultura italiana, bien por un viaje de movilidad artística, o bien por el acceso a una biblioteca del saber, tal vez, como se expone, la de su mentor Juan Pardo Tavera. Como se hipotetiza debido al poder de difusión demostrado de la literatura de Alciato, pudiese ser que esta contuviese algún volumen sobre Emblemática –acababa de ver la luz la *editio princeps* del milanés y *Los libros de emblemas*… de Daza Pinziano– y algún ejemplar que ilustrara algún tipo de manifestación visual de la música icónica.

Como se expone, el emblema de Venegas de Henestrosa proclama, tal y como corresponde a la época, el mensaje retórico de la *vanitas* a través de la interdisciplinaridad de las artes que formulan las tres facultades del tiempo de la Prudencia repartidas en los distintos personajes y textos del programa visual. El estudio concluye con la aportación de la genealogía de Luis Venegas de Henestrosa tras la investigación de fuentes de archivo –tal y como se ha considerado recoger en una síntesis visual infográfica– y, por tanto, esclarece perspectivas que justifican la relación del tratadista con el cardenal Juan Pardo Tavera a quien puede estar dedicado el emblema musical, tal y como se ha podido argumentar según conclusiones de esta tesis por las cuales se identifican este tipo de manifestaciones de la visualidad de la música como regalos u ofrendas, conforme se denotó en los programas visuales del *Ars subtilior* o en los de la Italia postridentina del siglo XVI y XVII.

El estudio dedicado al frontispicio de *Musurgia universalis* de Athanasius Kircher es muestra de la tipología de programa pictórico-musical de sustrato emblemático con la formulación en su parte constitutiva musical de una partitura totalmente legible del *Sanctus*, *sanctus*, *sanctus*, cumpliendo con esta característica con los *beeldmotetten*, pero al estilo de los

cánones efectuados por uno de los autores señalados en el apartado sobre cánones y la Roma postridentina, Romano Micheli. Se concluye del programa visual una directa relación con el movimiento cultural emprendido en época humanista relacionado con el platonismo, el hermetismo y la cábala, fundamentado todo en la religión cristiana. Tal y como se ha expuesto, la manifestación de cada elemento de la ilustración gira en torno a la deidad de Hermes Trismegisto, y su saber formulado en los *Corpus hermeticum*. Aunque la visión evidencie a los personajes mostrados en el frontispicio, a través de la visualidad reconocemos no solo a los representados. De hecho, tal y como se expone, se encuentra una dualidad en las figuraciones que hacen oscilar, como se prueba, entre un paisaje cristiano y otro alquímico a través de los binomios: Dios/Hermes; Orfeo/Leopoldo Guillermo archiduque de Austria; Pitágoras/Vulcano. Ello significa que las escenas variopintas, que en principio parecen no tener conexión entre ellas, formulan el mensaje del Uno en Todo de concepción hermética. Conforme se ha evidenciado, se encripta en un mensaje velado un paralelismo entre estas escenas y la idea del buen pastor que propone a Cristo con tal cualidad junto a una buena porción de alquimia, es decir, se representa la armonía de la materia a partir de los cuatro elementos perceptibles en el frontispicio. La retórica visual de la música subyace en el sustrato emblemático no sólo en el canto entonado por las huestes angélicas reminiscentes a Pseudo Dionisio, sino que la retórica de la mirada dirigida conduce al espectador a seguir la señalización de la personificación femenina de la alegoría de la Música que ocupa su espacio en el registro inferior a la derecha en la lámina relacionada directamente, como se ha podido evidenciar, en la codificación cultural emblemática, más concretamente en la tradición visual comenzada por Alciato que introduce instrumentos de cuerda en significación de la armonía precisa en las virtudes de los soberanos, esta vez en guiño a quien dedica el jesuita alemán el frontispicio, Leopoldo Guillermo de Habsburgo.

El estudio dedicado al álbum ilustrado *La tentación de san Antonio* de Henri Rivière es un claro ejemplo del segundo amanecer de la Emblemática, el resurgir del sustrato emblemático en los albores de la segunda revolución técnica para los procesos de impresión y estampación. De esta manera, en el mundo de la nueva cultura visual en el que el cartel se proclamó como excelente arma de comunicación verbo-visual consecuente del cambio de paradigma, los modelos de impresión, tal y como se ha señalado a partir de un análisis contextual, se rigen bajo el discurso formal y persuasivo de la Emblemática pronunciándose como sustratos emblemáticos. En resumen, la fórmula emblemática *pictura*-lema-epigrama adopta el sistema de conjunción publicitaria: imagen-eslogan-texto de información, ideal para la identificación de la emergente cultura de masas que busca encontrar emociones en lo

representado y sentirse identificada. Al mismo tiempo, los avances se introducen en relación con el mundo de la música. Esta se proclamará como la gran compañera placentera de esta sociedad en profundo cambio, de tal manera, la producción artística de los creadores de este periodo girará en torno a esta temática. En definitiva, se comprueba cómo la tradición de interpretar música en contextos reducidos o privados estimula la creación de reducciones a piano de obras consagradas o, también, la composición de piezas para dichos encuentros que ponen banda sonora a los espectáculos, teatros, bailes, cabarés, etcétera. En este sentido, se consolida una demanda de las ediciones musicales en las que el ilustrador diseña las portadas que le sirven tanto de sustento económico como de espacio de manifestación personal artística. Una vez más, se reconoce en estas ilustraciones programas visuales multidisciplinares que integran como se constata imagen, palabra y código musical en estado dialéctico. En resumen, serán estas conjunciones emblemáticas las antecesoras de las actuales portadas de discos.

El estudio de uno de los álbumes ilustrados por Henri Rivière para la producción dramático-musical de *La tentación de san Antonio* representada en el Chat Noir, basada en la obra de Gustave Flaubert, demuestra la concepción de representación basada en la formulación emblemática. De tal manera, con similar esquema compositivo que el empleado en la Emblemática musical de *Atalanta fugiens* de Michael Maier de 1618, *La tentación* de Rivière plantea una construcción interdisciplinar de sustrato emblemático basado en: lema, epigrama, imagen y grafía de notación, en la que en un mismo programa visual de formato genuinamente apaisado se formulan a través del artificio retórico de varias artes en estado dialéctico para la conjunción de un significado común. En ambos programas, a través de lo representado, se proclama un mensaje velado con una dualidad, lo tradicional y lo basado en la contemporaneidad, a saber, en el caso de *Atalanta*, las formulaciones están basadas en la visualidad artística mientras que proclaman significativamente la ciencia alquímica que llegó a ser perseguida, aunque aceptada a la vez. Así mismo, en *La tentación* con la formulación de un texto tradicional hagiográfico se discurren las atractivas novedades de la vida moderna.

En lo que se refiere en sí al álbum de Rivière en relación con el recibimiento de este en la época, se ha evidenciado la aceptación y admiración que suscitó el álbum llamando bastante la atención, según se ha aportado a través de notas de prensa coetáneas. En conclusión, este buen recibimiento conecta con la idea principal expuesta en esta tesis sobre la formulación excepcional de la Emblemática, sobre el prodigio del constructo emblemático guardado en la cognición humana y que los programas visuales de la modernidad hicieron resurgir de la memoria cultural, como es el caso de *La tentación* de Rivière.

Consecuentemente, a través del análisis de *La tentación* se han ido presentando ejemplos de algunos programas visuales basados en la concepción formal del resurgir emblemático, que, aunque no se ha podido profundizar en ellos, quedan abiertos a futuras investigaciones sobre sustrato emblemático.

Los estudios presentados en el apartado dedicado a los programas icónico-musicales o icnografías musicales demuestran la continuidad del portentoso sustrato emblemático, sobre todo el de los cánones emblemáticos, que se manifestó en la música de mediados del siglo XX en adelante, en los cuales se evoca la manifestación visual del arte del sonido sobre la partitura invadiendo los dominios de la imagen gráfica. Como se evidencia con distintas comparaciones hechas a lo largo de la tesis, estos programas visuales son consecuencia del denominado giro pictorial de la música en el que el pensamiento moderno se reorienta hacia la concepción visual del arte del sonido, momento en el que, además, hay un desequilibrio entre las cualidades expresivas y las significantes dando rienda suelta a los significados *flou* o desenfocados, en los que el espectador puede tomar otro camino diferente al marcado por el compositor visualizando la obra desde su propia perceptibilidad subjetiva.

La icnografía musical con la que se inicia el estudio es *Refrain* de Karlheinz Stockhausen, partitura que muestra el interés común de las distintas artes de vanguardia en la experimentación, en este caso alrededor de la movilidad. Como se constata, hay una correspondencia de actitudes y significados entre el cinetismo azarosos de la obra de Stockhausen y la dinámica de las piezas móviles de Alexander Calder como en *Snake and the Cross*, de 1936. De esto se concluye la unión de sensibilidades entre las distintas artes. En resumen, las dos dan una gran relevancia a la espacialidad para la expresión de la obra y producen incertidumbre en sus resultados: *Refrain* resulta de cambios de timbre, de altura, de ritmo que el ejecutor produce con una alea controlada; en Calder es la naturaleza la que interfiere en su alterable resultado.

Como se demuestra, la iconicidad de la partitura, *Refrain*, diseñada mediante diversos sistemas que generan dos grandes semicírculos está reservada para piano, celesta y vibráfono. De acuerdo con lo estudiado, esta configuración hunde sus raíces en los programas icónico-musicales del siglo XVI y XVII, a su vez deudores de los arqueemblemas del *Ars subtilior* en los que la codificación cultural del círculo queda de manifiesto. Tal y como se comprueba, esta no es una cuestión sólo estética, sino que, en suma, con la incorporación de una pieza móvil que gira sobre el eje central de la partitura, elemento formal que le confiere singularidad estilística, se provoca que la música varie según esta pieza se coloque; con esto se aporta un gran grado de indeterminación en la obra. Se concluye de la adición a la hora de la ejecución

de esta pieza significativa que Stockhausen, al igual que otros compositores que siguen la tendencia artística del momento, sitúa a un nuevo actor en el vertiginoso escenario de las cualidades expresivas y significantes, es decir, al intérprete al que le confiere la privilegiada posición de decidir el resultado auditivo final de la pieza, a través de la mutación de posibilidades distributivas de la pieza móvil de plástico que actúa como un estribillo (*Refrain*) que varía de una versión a otra. Por tanto, se constatan tres actores en escena en la construcción de diferentes significados en las icnografías musicales marcadas por la indeterminación y la aleatoriedad controlada, estos son: el compositor, el intérprete y el receptor. Se deduce de esto, y atendiendo a la realidad contextual del momento tras la II Guerra Mundial, la necesidad en los compositores de afirmar su independencia desligándose de los sistemas tradicionales establecidos en tiempos pasados. Para esta consecución una gran aportación que hizo de esta música idiosincrática fue la creación de nuevas grafías icónico notacionales que daban personalidad a las obras e identificación al autor, en lo que se viene reconociendo como programas icónico-musicales o pictórico-musicales de vanguardia, icnografías musicales, en general. Como se ha podido probar, una vez más, estas sensibilidades ya habían aparecido otrora en los compositores del *Ars subtilior*.

Por tanto, vuelve a manifestarse el espíritu pasado, además, se desprende en la obra una reminiscencia en el uso la retórica visual de la música a través del color. Por ello, Stockhausen incide en las instrucciones dadas para la interpretación de la obra que las grafías coloreadas de tinta roja indican momentos de cambio en la ejecución, a través de chasquidos de lengua u otras emisiones sonoras de los instrumentos para bloques de madera, crótalos y cencerros, etcétera. Por consiguiente, esta concepción de otorgar singularidad y significados concretos mediante el color a través de la visualidad remite a la música medieval y al uso de la coloración señalando puntos relevantes de cambio en la partitura reconocidos a través de la lectura de esta.

Al mismo tiempo, en el estudio de *Refrain* con relación a la iconicidad circular se introduce una aproximación a la icnografía musical *Agnus Dei [SYMBOL], Capricorn* de George Crumb fundamentada en la tradición cultural visual. Se concluye a través de esta investigación la continuidad en los esquemas compositivos formulados a través del círculo representado en los programas visuales del *Ars subtilior* en obras como *En la maison Dedalus*, o de Baude Cordier, *Tout par compas suy composé*. Tal y como se ha podido evidenciar, existe una correspondencia de elementos comunes entre el crismón y la representación de *Agnus Dei* ya que ambos formulan las Personas trinitarias.

El apartado que trata el imaginario icónico de Sylvano Bussotti y de Earle Brown continúa fundamentando en la herencia de un pasado visual las ideas de los compositores de vanguardia.

La Passion selon Sade de Sylvano Bussotti es una relevante muestra de los programas icónico-musicales y pictórico-musicales como icnografías musicales. Como se ha podido comprobar, alguno de sus programas visuales se asemeja a la formulación de las miniaturas de los manuscritos medievales y su disposición espacial. En suma, la iconicidad de la partitura está presente como característica en muchas de las láminas de *La Passion*, pero, además, se puede evidenciar una deuda con el Neoplasticismo de las obras de Theo van Doesburg en varias confluencias formales, destacando la inclusión de la línea diagonal que en Bussotti es una grafía icónica notacional que infiere cambios y dinamismo en la ejecución, intensidad o expresividad del sonido y que le caracteriza igual que a Doesburg. Por todo ello, se concluye la importancia dada, de nuevo, al espacio recurrente para la expresión de la visualidad. En vista de lo anterior, se comprende la obra indeterminada de Earle Brown *December 1952* cuyo programa visual se basa en la abstracción lineal para la concepción de la música entendiendo, de nuevo, la extensión espacial relevante para la composición. Tras el análisis de la obra se concluye que existió en el imaginario icónico del autor, una regresión a la tendencia de la abstracción lineal neoplasticista, además de un fundamento en las estéticas de las icnografías arquitectónicas que habían bebido de esta corriente pictórica.

El estudio dedicado a *Atmospherès* de György Ligeti demuestra las conexiones entre el *Ars subtilior* en relación con la formulación de instrucciones para la interpretación y en el uso de la técnica del canon para la consecución de una música dotada de iconicidad. La técnica del color del movimiento de masas homogéneas en desplazamientos lentos o *Bewegungsfarbe* creadas a través de la micropolifonía y otros recursos compositivos infiere, por tanto, en la iconicidad perceptible en la visualidad de la gran partitura orquestal identificativa de la música de texturas. Tras el análisis de la pieza se ha mostrado cómo la espacialidad es un elemento relevante en la conceptualización de la obra que se corresponde con una sensibilidad común en el arte en general de este periodo, tal y como se ha pronunciado con ejemplos concretos como el de Jackson Pollock. Como resultado, dicho espacio se transforma en la metáfora visual de una arquitectura efímera del imaginario icónico del compositor que se construye y deconstruye vertical y horizontalmente a través de la música notada, elemento que esta tesis pone de argumento principal para la construcción de la visualidad de la música. Otra vez más, se está ante una experiencia de percepción multidisciplinar de edificios sonoros. Dichos paisajes sonoros icónicos y caducos tras su interpretación encuentran continuidad en otros

ejemplos mostrados como los de la obra de Iannis Xenakis con *Metastaseis* en correspondencia con la de Le Corbusier en el Pabellón Phillips; o la música de Morton Feldman caracterizada por las capas de texturas superpuestas semejadas en obras arquitectónicas como las del arquitecto Steven Holl para el Lewis Arts Complex. En resumen, se encuentra una serie de correspondencias entre la visualidad de la música de Feldman con obras como *Projection 2* o *Intersection I* y la abstracción pictórica de autores de vanguardia como fue Mark Rothko. Esto demuestra la intencionalidad de los compositores de esta época en desdibujar las barreras entre las distintas artes creando un lugar común, un relevante espacio de representación para la expansión de la interdisciplinaridad, fundamento relevante que venía aplicándose como se vio en el capítulo «Las vías de creación…» para la configuración de la visualidad de la música.

El último apartado de la tesis está dedicado a un glosario terminológico donde se definen distintas terminologías propuestas a lo largo del discurso de la tesis doctoral. Con esto se demuestra que se agiliza, de tal manera, el análisis de las fuentes musicales si se aporta una taxonomización de estas pudiendo establecer grupos con categorías comunes, así como se optimizan esfuerzos siguiendo pasos concretos. En suma, esta distinción de fuentes procura la aplicación de una concreta metodología a estas manifestaciones según sus necesidades definiendo el qué se va a estudiar y cómo se va a hacer empleando términos que definen exactamente al sujeto musical. Por tanto, se permite una adecuada difusión del conocimiento para que otros investigadores puedan proseguir sobre diferentes líneas de estudio propuestas en este trabajo desde cualquier disciplina académica, ya que si estas fuentes sistematizadas se caracterizan por ser un ejemplo de manifestación interdisciplinar es de recibo que acojan para sus análisis ciencias de índole diversa en virtud de la Historia cultural.

CONCLUSIONS

Having looked closely at the relationships between music and image, finding the connections between the different arts expressed in a single visual programme, it is time to return to the goals put forward at the outset of this study to explain the conclusions reached.

At the beginning, in the Introduction, this doctoral thesis demonstrates how Emblematics have become a sociocultural phenomenon, revolutionising the standards of communicative representation by providing a very unique formal construction in their visual programme, based mainly on a three-sided body made up of a hermetic aura that lends them idiosyncrasy. It has been found that Emblematics' model for transmission was based on a *dispositio* given structure by the subtlety of persuasion in which different arts, united by rhetoric, shared a common space to transmit the same message.

Since Emblematics were founded with the publication of the first book of emblems, this structure has been perpetuated at different historical moments, as demonstrated during the discursive development of this thesis. Emblematics covered different themes. As has been seen, these included welcoming music as one of the main weapons for cultural communication, a transmitter of knowledge and values based on interdisciplinarity as a discourse *par excellence* inherited from the Greek past, a bygone era that resurfaced in the 1500s in which the idea of the future was to look back to the past backed by the new prism provided by modern science. Together with the knowledge salvaged from ancient tomes, the reinterpreted arcane wisdom read again in the texts of classical antiquity was beginning to be translated even into vernacular languages, and it was possible to disseminate it thanks to the printing press, the driving force behind the revolution in learning standards.

The conclusion drawn from the above is that Emblematics, which owed their existence to the paradigm shift that reorganised the patterns of modern thought, propose new ways of interpreting and processing information, while also seeking an iconic and cultural codification of what is represented in them. However, as is evident in the preface to this thesis, the magician of rhetorical persuasion dressed up in a peculiar *corpus* appears as some of the relevant things in history do, by chance, when its pages were written in Steyner's workshops with an excellent formal conjunction. To sum up, it is a formula based on visual strategies of spatial layout, from which one concludes that an image with a motto and else an explanatory epigram alongside an image served as one of the greatest cultural weapons ever seen up to that time. From what has been said, it follows that human cognition was able to store this formal layout in its cultural memory, recognising it as a strategy for

representation, using prodigious visual audacity to perpetuate it. In conclusion, and anticipating themes explored in subsequent sections, it is argued that the revival of the emblematic spirit occurred precisely at the moment when a new paradigm shift—driven by revolutionary developments in communication and consumption, particularly through advances in printing and stamping techniques—reoriented discourse toward the visual and once again reshaped the rhetorical strategies of mass persuasion. Hence, we are dealing with the second rebirth of the protagonist of the culture of persuasion, recognised in the forms of advertising that emerged from the new bourgeoisie in the nineteenth century. It can be deduced from the above that, subsequent to its extinction due to exhaustion in the 18th century, Emblematics, had in fact survived in human memory with the cunning of a creative force conjured up under a powerful reformulation. One can therefore identify two awakenings of Emblematics in which it achieved representational hegemony as the greatest weapon of verbal-visual communication; two great drives that surfaced at separate moments in history in which visuals prevailed: on the one hand, the drive that emerged from technical advances in printing in the mid-15th century; and on the other, the one that began around the mid-19th in response to the burgeoning consumer aspirations of mass society. In doing so, the *picture-motto-epigram* identified as the emblematic formal layout transitioned to an image-slogan-informative text. The above demonstrates that Emblematics are one of the greatest legacies from the History of Art to the History of Humanity.

As demonstrated, the structure of Emblematics evolved into a visual habit that significantly shaped the dynamics of humanistic social gatherings, exerting a strong influence on established patterns and subtly embedding an educational and moral message. Hence, Emblematics were created to be seen and looked at, and were part of an everyday activity of cultural encounters. As a result, this thesis has shown how that paradigm shift with Gutenberg's invention, which prioritised vision and visuality, initiated an early era based in a certain way on a pattern of consumption around knowledge propelled by the incipient technology of progress via the printing press, attesting to what has been identified as an early visual turn.

From the analysis at the beginning of this thesis, which showed the confluences defining Emblematics as a sociocultural phenomenon that profoundly influenced humanist intellectual circles, it can be deduced that, as was proposed, one can talk of a Cultural History of the visuality of Emblematics.

Nevertheless, as has been seen, music *per se* provides a consolidated discourse in relation to Emblematics as one of the examples that make them a paradigmatic expression perpetuated

over time. According to this study, the continuity of the emblematic formal layout in musical communication structures can be perceived even well into postmodernity, as will be concluded below. In other words, Emblematics in relation to the art of sound is an example of the survival of the emblematic dream, of the prodigy of the triadic formal pattern (quadripartite for the musical sphere itself) and all that this implies.

Music is depicted within the emblematic imagery of Alciato, as shown in the chapter «The ways of creating the visuality of music», emerges naturally in the visual programmes participating in a common place with the different arts. This demonstrates one of the primary and initial aims of this thesis, which is subsequently emphasised throughout the doctoral discourse. It is the one that concludes that the ways music inhabits emblematic literature and art in general are indeed antagonistic to those of its own constitutive auditory nature, because it adopts the representation systems of the graphic image. In short, specific cases show how the image of music is used in books of emblematic literature via graphic representations of musical instruments. For example, Alciato chose a Renaissance lute to allegorise the politics of good government, assuming a manifestation of the visuality of music. In this sense, as has been observed, the foundations of the visuality of music are defined as a distinct field of research, which is why an initiation in the Studies on the Visuality of Music is being proposed. It is concluded that the visuality of music is the visual manifestation of the art of sound, which can be interpreted by virtue of cultural history.

The introductory section establishes a distinction between the concepts of vision and visuality, since the latter implies a cultural construction, an interpretation that can be revealed by applying a concrete, well-founded and consolidated method. As has been shown, visual music also acts as a producer of cultural meaning, and is capable of conveying its own message through its own codes. The above demonstrates that Studies on the Visuality of Music can be based partly on Visual Studies. In short, a perspective opens up that leaves aside the designation of the object of study as a «musical artistic image», preferably referring to it as a «musical source», detaching the object from any aesthetic intentionality as a hegemonic value in order to carry out an interpretive analysis. Thus, Emblematics has, from its inception, a didactic rather than an aesthetic purpose.

From what has been said, it follows that Studies on the Visuality of Music can encompass all types of musical sources, not just historical ones. Hence, not only is that manifestation of sound art considered to have an artistic quality, but also that which is a document, vestige or trace; the analysis of the sources is carried out in light of Cultural History. A conceptual-visual infographic has been considered, summarising the lines of

interaction between Studies on the Visuality of Music and other disciplines, and their explicit contributions summed up in an infographic.

Although this thesis is not intended to be a study of objects with no artistic quality, since that would make it very long, it does thus suggest an open path for future research in this well-defined field.

In short, the Introduction and specifically the Methodology demonstrate how one can also adapt the methodology of iconographic and iconological analysis used by the History of Art in order to analyse images, thereby showing the methodological scope and introducing it as a methodology for Studies on the Visuality of Music. As a result of this adaptation, musical sources have been classified into different types, concluding with the following: iconic-musical visual programmes; pictorial-musical visual programmes; visual programmes dealing with music; pre-emblems; musical sources with graphic images; emblematic formal layouts; emblems dealing with music; and musical emblems. It is clear that the basic principles are essentially summarised in the first three in that list.

By using concrete examples, it has been demonstrated how the analytical-synthetic process would be carried out to interpret the musical source. It is necessary to include an explanatory table with a summary of said procedure. Using the typology of two musical sources with a graphic image, *Quel fronte signorille in paradise* by Guillaume Dufay and the motet *Garrit gallus - In nova fert* attributed to Philippe de Vitry from the *Roman de Fauvel*, an adaptation is demonstrated from the different points: firstly, a synthetic analysis to identify the creator and the work, and the place in time and geographically; followed by an experimental analysis, which deals with the materials of the document or medium, and the technical procedure; and finally, a musical stylistic analysis covers questions about musical style through its musical code, textual musical peculiarities, and expressive qualities. As for formal peculiarities, the conclusion is that there are musical formal particularities that renew the artistic code by means of the manifestation of minimal cells of the notational sign that affect the structure. With the use of colour notation in the tenor in the *Roman de Fauvel* (that is, isorhythmic patterns structured via the *color* and the *talea*), it can be concluded that rhetorically it transgresses the notational models, announcing aspects that confer modernity on the music of the motet that stylistically shifts from the *Ars vetus* to the *Ars nova*.

In order to adapt the method to these types of sources, it was necessary to introduce extra-musical factors referring to graphic elements that do not belong to the context of musical notation, but which are found in the visual programme. It is therefore noted that in Dufay's work the extra-musical factor would be the drawing of a hanging remora, which acts

as a line to connect the tail of the capital letter Q. Thus, it connects with the iconic play with the *rebus* writing the name of the composer.

Expressive qualities serve as a bridge between this phase and the next and communicate form with meaning. It is concluded that since this is an analysis of graphic signs, we can talk of compositional musical resources as musical gestures or expressions. In this way, a distinction is made between musical gesture and an iconic musical gesture. Therefore, on the one hand it is explained that the former concerns the structural operations of the music which at specific points in the work break the linearity of the discourse and distinguish the declamation; while on the other, the iconic musical gesture is thus based on mimesis, in other words, it uses form to imitate what is being represented, and it is clearly a verbal-musical-visual rhetorical resource. It is concluded, on the one hand, that gestures in general are made up of a formal structure; in other words, they are formally contained in the body of the music, inscribed within it, covered by its graphic sign, which means that they belong not only to the field of audible and sensory perception, but also to the realm of visuality. On the other hand, it has been shown that both types of gestures can be ascribed to specific historical and cultural periods and manifested in a specific style; and, above all and significantly, it has been noted that gestures are culturally codified, hence their survival over time. By virtue of these arguments, examples from specific periods have been given, such as the lamenting bass or Monteverdi's madrigals, and precisely a reflection is made on *Piangn'e e sospira* from *Book 4* of *Madrigals*.

In the phase of approximation to the meaning of the work, addressing the expressive and signifying qualities, as has been verified, when dealing with the type of musical sources with graphic images, an iconographic-iconological analysis cannot be used as it does not contain a graphic image that is predominantly established in the visual programme discourse. However, it follows that a possible split in the analysis could determine subjects and types via the themes presented in the literature that participated in the musical work (if there were any). This leaves open the possibility that future studies may develop this question. Hence, as has been shown from the examples given, the relationship is addressed between the work and its context, and with the conceptual and imaginary sphere.

In the Methodology section on musical iconology, before addressing other elements of the methodology, according to what has been studied it is noted that there is a type of manifestation of the visuality of music around visual programmes that deal with music or make use of it to arrange the content, generally formulated upon a physical medium, whether it be a canvas, paper, on a wall, etc. The essential variation with the other sources categorised

in this study is the type of discourse that characterises them. In iconic-musical programmes, pictorial-musical programmes or musical sources with graphic images, they are generally constructed with a verbal-visual-musical discourse in terms of their denotative part. Therefore, the same visual programme incorporates the three codes that identify each art: the textual or verbal one; the graphic image one; and musical graphic notation one. Thus, it is evident that in visual programmes dealing with music or making use of it in the structure, the construction of its visual programme affects the visual denotation in relation to the image of its components (verbal-visual if it includes text). As a result, although music is implicit in the development of the formal and intrinsic content, it is usually expressed through the domains of the graphic image without intervention from the notational code that characterises music. From the preceding analysis, it is clear that both the visual programmes dealing with music and the pictorial-musical visual programmes are heavily influenced by the domain of the graphic image. Hence, it is concluded that since these are two manifestations of the visuality of music that do not differ much in terms of their formal nature, they can be worked on using a similar methodological application. To sum up, it is consequently stated that visual programmes dealing with music are almost always organographic; that is, they represent musical instruments. Therefore, they are differentiated from pictorial-musical programmes characterised by the denotative graphic notation, which, in addition, may contain the representation of musical instruments since this quality does not alter their (verbal)-visual-musical nature.

The section devoted to terminological precision in musical iconology advocates for interdisciplinary convergence as a means to broaden the scope of research, thereby employing a methodological-musicological approach or musical iconological analysis. It is thus concluded that we must differentiate between the object of study—for example, an interest fostered by a specific discipline such as a musical score painted on canvas—and the theme or subject matter governing the work and its meaning.

By virtue of the line of argument that proposes an interdisciplinary practice combining Art History, Musicology and Organology, it is proposed that, following the iconographic and iconological method as a basis for action, a differentiation should be included in the distinction of phases between, on the one hand, an organographic analysis included in the general iconographic analysis of the work, and, on the other, an organological analysis arising from its precedent and introduced into the iconological analysis—that is, in the phase of approximation to the meaning of the work. In short, with consideration of Musicology and Organography, it would be a matter of introducing this use into the general

process of the iconographic and iconological method used by the History of Art to analyse and interpret images in order to obtain specific analyses on the musical component represented in the work, integrating it without losing sight of the work's thematic content or main subject. It has been deemed necessary to include a visual summary of the methodology of application to the visual musical source represented in the visual layout.

To reach these conclusions about introducing the approach of organological science into the general method, examples are given such as the iconographic type of King David the performer, determining that the instruments are attributes capable of defining the iconographic type, in addition to often constituting rhetorical artifices that signify the character who holds it with a metaphorical allusion. As a result of the above, it is determined that certain physical features of the instruments reveal the style or code of the work itself where they are represented. Hence, examples are given such as the violin from Caravaggio's *Rest* and Luis de Milán's *El maestro*. A significant correlation can be observed between the transformations in cultural and scientific developments, as well as in aesthetic preferences and social trends, and the substantial changes in the morphology of instruments, thereby revealing the nature of this evolution. These attributes are embodied in what it has been suggested be called organographic types. Analyses of different instrumental attributes prove that when the instrument categorises the iconographic type, the instrument is linked to a literary source that narrates the character's involvement with the musical attribute that defines him/her. In this vein, it is specified that the iconographic type of Orpheus the performer surrounded by animals is based on the story of Philostratus the Younger. The above is verified by means of several examples, again of King David the instrument player and also the penitent, and of Saint Cecilia the performer and the representation of the Roman martyr in ecstasy by Raphael Sanzio, comparing the interpretive possibilities of their organographic types in relation to the general type in order to exemplify the methodological organographic approach. After the Orpheus-Milán analysis of the frontispiece of *El maestro,* it is concluded that the organographic type associated with Orpheus and which defines his type signifies Luis de Milán, metaphorically granting him his magical qualities. Therefore, it is concluded that it is common to transfer the conceptual signification between different represented characters; one that is represented in the illustration and another that is intuited due to the cultural coding it contains. In short, the classical lyre accompanying the Thracian's visual story has become an instrument in *El Maestro* that denotes modernity and style, and responds to the Renaissance cultural tradition by forming a hand vihuela held by the musician, an instrument frequently employed in the courtly context where Milán served as a

distinguished instrumentalist**.** After the analysis, the variation in the organographic type has thus been proven, since although it was usual to find a lyre in the hands of Orpheus, now the fashionable instrument is shown in the hands of the Valencian. This example is compared with others in which the same thing occurs; for example, the engraving *Orpheus and Eurydice* by Agostino Carracci represents a *viola da braccio* lying on the ground, an organographic type characteristic of the artistic visual tradition for the Thracian's visuality as of the 16th century in Europe with an Italian focus, along with other instruments such as the *lira da braccio* and the *viola da gamba*. Also, *Orpheus and Eurydice* by Marcantonio Raimondi depicts a *viola da braccio*; and *Orpheus enchants the animals with his music* by Antonio Tempesta recreates a string instrument with similar characteristics.

In conclusion, this relates the organographic type with conventionalised cultural tradition. That is, in referring to the instrument, when there are relationships established between what is represented and its correspondence with the conventional use of the instrument linked to the historical moment where it serves a purpose or use. In the organological analysis, it is concluded that sometimes—and continuing with the example of Orpheus—not only the compositional layouts are transferred but also the framing theme, i.e. similarities referring to the cultural interpretation. Although this may be related to a physical change in the instrument, the signification is generally the same, identifying allegories such as those of political power during a period in which art serves as a response to social and upheaval. Consequently, as has been confirmed by comparing the different examples, there would be a continuity and variation in organographic types, in which anachronism must therefore be taken into account, as an instrument may be represented outside the context of its period. Even so, it is concluded that visual art programmes are generally a stage to exhibit the advances and fashions of organographic types in new periods. However, as has been verified, contrary to what has just been said, the frontispiece of *Harmonie universelle by* Marin Mersenne shows the iconographic type of Orpheus surrounded by animals playing his conventional lyre formulated through models of classical antiquity. Likewise, the programme of *Orpheus and Eurydice* by Peter Paul Rubens shows Orpheus with the traditional organographic type of the period in which the Thracian was born. In this case of acute conventionality in formulating the organographic type, it is inferred that the visual proposal is strongly held within the cultural tradition. In any case, as has been demonstrated, in order to concur in the general meaning of these formulations of Orpheus, whether anachronistic or not in their typologies, what is relevant is to represent the organographic type of a string instrument. As proven in other sections of this thesis, there are certain musico-visual-

rhetorical *leitmotivs*, persuasive resources of musical content or subject matter encoded in the cultural tradition that contain their own meaning. The example of the broken string is shown over the organographic type of a string instrument. In rhetorical-musical culture, this relaxation of the order is equivalent to social, political, religious or personal turmoil.

This section on the organographic and organological approach adapted to the iconographic and iconological method concludes that all the cultural aspects of musical instruments implicit in the visuality of music are interpreted through Cultural History. Consequently, the organological analysis determines what function the instrument performs in the work being analysed, and in what terms it contributes to its signification. Thus, the task involves interpreting the role that music played in the creation in question, identifying the specific musical moment being represented, and examining its connections to the surrounding sociocultural context. The following conclusion can be drawn from all of this: the depiction of musical instruments in certain contexts helps the researcher to understand social behaviour, the characteristics of the society in which the music is depicted, and the perspective of the era around the art of sound. In short, an analysis of an organographic type and its subsequent organological analysis cannot be considered as an isolated element via a single methodology, or as if only the musical content of a work were analysed, since as has been explained, it is about interpreting the musical subject within the artistic creation of a work in general, a manifestation of the visuality of music that generally shares a common space with other arts.

In relation to this methodological section, as regards observation of Emblematics in relation to the art of sound, it is apparent that it manifests itself in its historical development in two ways depending on its primary content. As a result, it can be demonstrated that due to this twofold manifestation it is possible to make a classification that enables an analytical adaptation of the source. It is thus proposed that the programmes of Emblematics that do not alter their characteristic formal construction (picture-motto and epigram that include music as an element represented with a graphic image) be called Emblematics that deal with music. By way of example, the emblem *Interna suavissima* by the Jesuit Juan de Borja is reviewed. On the other hand, musical Emblematics can be recognised as the ones identified by adding another element to their constitutional part, the notational code, to which its discourse is ascribed with a verbal-visual-musical nature, constituted, then, by a four-part structure, namely: image-*motto*-*subscriptio*-figures of musical notation. The emblem *Praestolari cum silentio* by Juan de Borja is identified as a far-sighted example of this type. This

classification has been reinforced in a layout that demonstrates the characteristics defining the two classifications of Emblematics concerning the art of sound.

As has been verified, this unique way of manifesting the visuality of music by including graphic notation has a high point in the visual articulation of ideas during the 16th and 17th centuries in the manifestations of the so-called musical enigmas, enigmatic canons of the post-Tridentine Roman circle, with some earlier manifestations, which this thesis proposes be called emblematic canons. As demonstrated in the chapter «The ways of creating the visuality of music», these are based on two precedents: on the one hand, on the visual programmes of the *Ars subtilior* and, on the other, on having in view the recently inaugurated Emblematics that made a peculiar use of the art of sound for their communicative purposes. According to what has been studied, both manifestations corresponding in spirit formulate similar constitutive formal dispositions, as well as being under the auspices of the rhetorical conjunction of different arts concealed in a hermetic, arcane game ready to be revealed.

But to reach this point, to this very singular moment in the manifestation of the visuality of music, this art has evolved through an interdisciplinary experience since ancient times. This is why the chapter on «The ways of creating the visuality of music» shows that the ways of inhabiting the art of sound in the domains of the image since the earliest centuries in history are related to the cultural history of musical notation, for the simple, evident reason that the need to sustain memory about something inscribed in a visual programme implies in itself transferring a message to the visual domain. One can deduce from all of this that it is relevant that such involvement was undertaken out of a pure need to translate the sounded object into the representation on a medium, because the development of the music itself, and its gradual complexity, made it necessary.

The earliest surviving graphic musical notation date back to around the 9th century. Studying these demonstrates that there is a dialectic between image, word, colour and music. It has been proven that music had the need to be seen in the processes of musical performance; in fact, different authorities note that they verify the importance of the sense of sight in processes of reflection. Among them, Cicero and Saint Thomas Aquinas stand out. The latter consecrates sight as a spiritual sense, stressing it above the others. It is also proven in the words of musical writers such as Johannes Tinctoris in his *Liber de arte contrapuncti* that there is exaltation of music through the visual experience.

After analysing the first black ink graphic notation known as neume-accents in open fields, analogous to the graphic sign, it is significantly revealed that these are mnemonic

resources that provide instructions for remembering the previously known song. In relation to what has been studied, it is noted that the graphic sign, the primitive image of music on a medium, is revealed in an interdisciplinary context where musical notation, image and literary text are combined in a single visual programme. Such is the case demonstrated by the illustrated examples from the Visigothic Antiphonary of León from the 10th century, which represented the Epiphany, and the troparion of Saint-Martial from the 11th century with the illustration of the angel Gabriel.

In the journey through notational genesis, a series of musical treatises appears that substantially define the visuality of music on a medium in the 9th century. After analysing the visual exemplifications that appear in the folios of the *Enchiriadis*, these samples are identified as some of the most representative of propaedeutic visual music, since they are practical examples, intonation exercises of the repertoire of the time; for example, *Tu patris sempiternus es Filius* and *Rex caeli*. In the teaching process between teacher and disciple, it is pointed out in summary how visuality through *descriptiones* was essential to understand the musical lesson, since in addition to using recurring iconic resources or geometric diagrams, colour was also used as a rhetorical strategy for the visuality of the music, with red, green, blue and yellow inks identifiable in medieval manuscripts.

For the first time, as has been verified, the text of the music was formulated diastematically, simulating the representation of an instrument's strings, leading to the conclusion that this was something that could only be appreciated visually. Likewise, it is shown that this perceptibility of music had also been identified in the exemplary work of Boethius *De institutione musica,* in which the strings of a Greek *chiara* depicted the height of a sound, lending tonal spatiality to music that was perceptibly visible, in a vertical relationship via the rhetorical figure of simile. Furthermore, as has been proven, the treatise itself declared the importance of visual perception, equating it to the level of hearing. According to what has been studied in the *Enchiriadis* treaties, it is concluded that the *descriptiones* or propaedeutic images were places for memory; mnemonic-musical seats or musical *loci*. In view of the above, a connection can be made with a work from the mid-20th century, Ligeti's *Artikulation*, which reveals a perceptual analogy that shows how colour was also a decisive feature in the process of lending signification to the work. The masses of colours are the material of a pseudo-language that arranges the musical plotline.

As an initial peculiarity, therefore, it is demonstrated in this first chapter that colour was a rhetorical constant in the visual discourse of music in its origins. Likewise, it concludes with an analysis of the origins of the musical stave in which two coloured lines visually

distinguished the intonation, namely, the letter «C» for middle C on a yellow or green ink line, and the letter «F» for F, a fifth lower on a red ink line, placed above the semitones of the scale.

In the section on the music of Notre Dame, following an analysis of the notation, the repertoire and the very constitution of the music, the characteristics of the music and the notation, it is concluded that there is an analogy between the new structural aspects of modal music, those of rhythmic modes, and those of Gothic architecture. Thus, it is concluded that the verticality and sinuosity of the ornamental lines are based on the common construction assumption held by both sensibilities. To demonstrate the above, the example is given of the architectural heights formulated in Villard de Honnecourt's *Album de dessins et croquis,* comparing them to an *organum quadruplum* in the *Magnus Liber Organi*. Based on the arguments, we can conclude that there is a persistent presence of interdisciplinarity via an analysis of a visual programme, specifically a musical source with a graphic image from the *Magnus Liber*. As a result of the above, it is noted that in the course of musical notation and its progress, the use of colour persists to signify something linked to the notational progression. As has been seen, the *Roman de Fauvel* is a clear example of the appreciation of formal peculiarities and expressive qualities that rhetorically transfer meanings. In this way, with the red notes in the tenor, constructions of *talea* and *color* from the motet *Garrit gallus - In nova fert*, one can conclude that they contribute modernity, revealing the imminent beginnings of the French *Ars nova*. It is seen as of then, as exemplified through primary sources of composers from the time such as those demonstrated by Johannes de Garlandia, Johannes de Muris and Marcheto of Padua, how the *color* is relevant to the processes and arrangement of the composition, in order to visually indicate recurring patterns of repetition in the structure of the work.

As demonstrated in the analysis of the notational period between the end of the 14th century and the beginning of the 15th, the *Ars subtilior* is one of the greatest and most splendid expressions of the visuality of music. Based on all of the musical sources discussed in this section, several conclusions can be drawn. The large number of musical sources are found within the iconic-musical programme type, where their notation either becomes iconic or else adopts the forms of graphic image. From this preceding analysis it can be concluded that these musical samples can be considered musical pre-emblems, because their musical discourse anticipates the formal construction of the emblematic canons based on the hermetic, formal spirit of Emblematics, which are distinguished by their musical iconic nature, their indications for performance (not all of them have them), and generally their

epigram formed in the song's text itself. Based on this initial analysis, and observing these manifestations of music, it is determined that there is a substantial change in these manifestations of music with respect to other visual programmes of this such as *Scientia artis musice* by Hélie Salomon, since from that moment on, there is a break in functionality, as they go from being educational music programmes to being musical scores of compositions, pieces created as an offering or gift. Proof of this, as has been demonstrated, is that *En la Maison Dedalus* has a completely artistic intent, although it is represented in a musical treatise where the theory of music is discussed, inaugurating the trend of the coming centuries: the 16th and above all the 17th.

As regards notation, the coloured notations denoting changes in the notes' measure or values are again seen, as can be observed in the compositions in the Chantilly manuscript in the themes by Baude Cordier, *Tout par compas suy composé* and *Belle, bone, sage*. To sum up, in *En la Maison Dedalus* the use of colour, as has been noted, is applied to an extra-musical but signifying element: the red circle of the circular score that marks the centre of the symbolic labyrinth. As for *La harpe melodie*, one concludes that it is an allegory of Harmony after analysing its formal manifestation and its poetic text as an epigram. Furthermore, in creating this work, the formal rhetorical resource of the tuner formulated in the iconographic types of King David is used as an allegory of temperance in good government. From the above it can be deduced, after analysing other visual programmes of the time such as the one from the *Regia carmina*, *The Seven Liberal Arts*, based on *De nuptis Philologiae et Mercurii* by Martianus Capella, that it is common to establish connotative analogies between government and harmony via the manifestation of music in its visual expression. This pictorial-musical programme, in accordance with what has been studied detached from the *Ars subtilior* style, it can be concluded from it, apart from what has been said, that it very well summarises the interdisciplinary nature of the formulations where the same visual programme represents an image, word and notation—in this case, mensural black or square. Furthermore, *The Seven Liberal Arts* from *Regia carmina* construct their discourse with explanatory epigrams in the same way that emblems were to do. We round off with this visual programme with a relevant fact that indicates that the music is not manifested with a propaedeutic character, but rather it is a composition that, as hypothesised, was probably composed in honour of Robert of Anjou as the text of the music appeals to royalness, a functionality that it would share with the works shown in the *Ars subtilior*. From this text, one can deduce the invocation to the Holy Spirit asking Him to bring wisdom and prudence to His subjects and to instruct them

in following the king's will for good government; hence, the Harmony of *The Seven Liberal Arts* is an allegory of good government.

In accordance with what has been studied in relation to this association between Harmony and adequate government, it can be stated that this use of the rhetoric of the image of music is reformulated by Emblematics, as demonstrated in showing Alciato's emblem *Foedera* dedicated to the Duke of Milan and the example of the continuity and variations of the compositional layout of the same emblem. Indeed, it is observed that the harp is a metaphor in the Emblematics, as can be seen in different emblems such as *Musicam diis curae ese* by Alciato; *In sibilo aurae tenius* by Claude Paradin; *Vita et harmonia ex contrariis* by Juan de Borja; in *In temperata disonat* by Francisco de Zárraga, and in *Majora minoribus consonant* by Saavedra Fajardo. It can be concluded that the organographic types of the string instrument family are used in Emblematics as cultural codifiers of the iconic repertoire with specific significations pertaining to harmony, concord, relaxation, temperance, etc., whether in the environmental, religious, sovereign or personal sphere.

It is emphasized that the enigmatic instructions inscribed in the formal layout of the visual programmes are called «canon», as demonstrated by the text taken from Hermann Finck in his *Ad musicam* of 1550 in relation to this. One can conclude that another of the most representative scores in the *Ars subtilior*, just like *La harpe de melodie* composed by Baude Cordier, *Tout par compas suy composé* contains instructions in this regard for the musical *resolutio.* To read the music, the visual programme must be rotated. From the above, it is clear that there is a direct involvement with the viewer or performer, suggesting that they carry out a participatory or interactive act with the object created. Therefore, it can be concluded that, with some differences, we are dealing with an early manifestation of immersive art, involving different senses: hearing, touch and sight. According to what has been studied, it has been demonstrated that other works shown such as the one mentioned above *En la Maison Dedalus,* and *Mundo et musice et totus concentus* by Ramos de Pareja, and *Quattro venti e le parole di Ezechiel* by Ludovico Zacconi all formulate their compositional layouts in the form of a circle. Based on these examples, in short, from the work *Eleven Echoes of Autumn* by George Crumb from 1966, it can be stated that the matter of the framing of *Tout par compas suy composé* is taken up again by one of the most renowned composers of the 20th century, famous for his musical icnographies in a conjunction of emblematic formal layout containing a motto, an instructive canon-epigram and an iconic score in a circular shape.

As for the circular iconic nature of the scores, it has been verified that it is ultimately a compositional layout with continuity in the history of the visuality of music. So much is

this the case that, based on an analysis of the aforementioned text *De nuptis Philologiae et Mercurii* by Martino Capela, one can conclude with a possible explanation for the concretion of the circular score for this type of representation of the visuality of music. The text shows the correspondence between what is narrated and the creation of the circular scores. In Chapter 9, where the allegory of Harmony appears, she carries a round shield with circles like a lyre; that is, they contain different strings that in their concentric rotation make the harmony sound. Likewise, the staves of the circular canons are laid out along the lines where the music is written. Hence, it can be deduced that the latter is related to the origins of the stave and the diastematic notation similar to the strings of the instrument in the medieval musical treatises of, for example, the *Enchiriadis* and in Boethius' *De institutione musica*.

As for what has been studied about *Ars subtilior*, one could say after studying the typologies that the depictions so characteristic of the visuality of music at this time in the history of music share the same spirit of creative conception of an individualistic and artistic nature, conceptualised as offerings or gifts. These lent visuality to the art of sound, but had no continuity in the formulation of music for at least over a century. Although the specific origins of such characteristic representations has not been determined, everything seems to point to a French or Italian geographical area. According to what has been studied, in the 17th century in the Italian sphere there was a great tendency to represent the image of music through circular iconic-visual programmes (and with other compositional layouts), so it follows that there is a connection between these and the Italian origin of the visual formulations of music in the *Ars subtilior*.

In the historical development of musical notation, and when the era of printing had begun, several analyses of iconic-musical programmes have demonstrated that from the first decade of the 16th century onwards, circular canons began to be represented again, such as: *Salve radix vanos producens* from 1516; *Honi soit qui mal y pensé* dated around 1540, which, by virtue of the arguments given here, coincided with the cultural tradition codified in Emblematics that depicted the virtue of Prudence in the personification of Bellerophon hunting the beast Chimera; *Ecce quam bonum* dated 1548; the one shown in *Diphona amoena et florida* of 1549; and *Sequuntur bicina sacra* from the treatise *Compendium musicae* by Adam Gumpelzhaimer. As has been explained, these illustrations were initially woodcuts. In addition to this, it can be concluded that since the dawn of the printing press there has been a tendency to represent graphic notation that is not necessarily iconic in the incipits or beginnings of the pieces in the visual programmes of music. As a result of these analyses of the visuality of music, it has been determined that *Musarum sioniar[um] motectae et psalmi latini*

is a pictorial-musical programme. This follows the conventionalised cultural tradition of the Baroque period alluding to the spirit of Ecclesiastes depicted via a theatrical stage, a musical *teatrum mundi*. This shows itself in the cultural tradition of the organographic type of the organ as a rhetorical device *par excellence* to signify concord, temperance or harmony, a matter that Emblematics would not ignore. From this latter analysis, it can be concluded that persuasion in representing the visuality of sound art did indeed continue to make use of the king of instruments on the covers of musical literature, especially in the Italian prints of the 16th century and in the typographic marks of famous editors, alongside the use that Emblematics were making of this. This is demonstrated by an analysis of the case of the Venetian printer Ricardo Amadino, who worked from 1572 to 1621 and who chose the image of the organ as his representative logo along with the inscription of an emblematic motto: *Magis corde quam organo*, as shown in *Missae three octonis vocibus liber primus D. Io. Matthaeo Asula veron* printed in 1588. As a result, the conclusion stated above was reached, affirming that most of these formulations of music via the printing press include musical notation in their musical programmes, since Amadino's frontispieces show incipits of songs, especially the *Laudate Deum* in white mensural notation. The tradition of representing the image of music is thus manifested, as has been said, with scores that would ultimately show the compositional tendencies as regards the emblematic canon under the auspices of verbal-visual-musical rhetoric. This is demonstrated by the colophon provided for Adriano Banchieri in 1605 by Amadino, who under the emblematic *imago* of the organ printed a *tres in unum* canon alluding to the dogma of the Trinity and which, as explained, would vary slightly in the 1611 edition.

Based on other examples, the reference in music to the concept of the Trinity becomes more evident, as in the *Agnus Dei II* of the *Missa L'homme armé super voces musicales* by Josquin des Prez. As is evident, the latter work became widespread in an era governed by a taste for the mysterious and arcane about truths revealed through music, even manifesting themselves via the visuality of music in a canon in the form of a triangle in the painting by Dosso Dossi known as *Allegory of Music* from 1522. Another insight can be gleaned on analysing this work, which contains not only a triangular canon but also a circular one, both inscribed upon square blocks of stone, signifying wisdom. After observing the various considerations about the work and the relationships of the possible manuscripts that Dosso Dossi may have used as the basis to write the music, it can be concluded, as general studies indicate, that the painter not only had in mind a musical source for the copy of the score, but also took into account the conventionality of the time in representing the manifestation of

the visuality of music through its iconic nature. It borders on instability to assume which iconic musical programmes Dosso Dossi based this on. Future studies may shed new light on the research.

The so-called *beeldmotetten*, originating in Antwerp, are very much reiterated as formulations of the visuality of music. By studying the continuity of the compositional layout of various frontispieces of music books from the 16th and 17th centuries, examples of the *beelmotet* style can be found, such as: *Liber quindecim missarum* by Andrea Antico; *Liber Primus* by Palestrina; and *Missa liber primus* by Francisco Romano. This has enabled us to understand that these samples shared the same sense of offering that was given to the scores in the *Ars subtilior;* that is, they were visual manifestations of music understood as gifts or presents. The frontispieces of these musical books depict an act of homage, the gift of a composer's music written in a fully legible volume to a Pope, signifying a tribute. With these findings, it is concluded that the first formulation of this compositional layout in which a musician kneels before an authority to deliver his music can be found in the *Stèle de Djedkhonsouioufânkh* of Egyptian art. In the Middle Ages, it was formulated more specifically in *Scientia artis musice* by Hélie Salomon in 1274, where we can see how Salomon (probably), prostrate before Pope Gregory I, delivers his musical treatise in a book with written music.

The section dedicated to emblematic canons in the context of post-Tridentine Rome reveals the tradition built around the culture of the enigma, through the visual-musical expression that has been designated as «emblematic canon» in this thesis. This designation is, in part, due to the influence exerted on it by emblematic literature.

The pictorial-musical programme *Dialogus Annuntiationis B.M.Virginis* by Romano Micheli, published in 1625, states that this type of composition with complex counterpoint technique is based on the *prima pratica* against the music considered indecent called *seconda pratica*. From an analysis of Micheli's visual programme based on the iconographic type of the Annunciation depicted by a dove in an iconic canon, it is noted that there is a previous representation of the Holy Spirit created with iconic graphic notation (also round) in the work by the Spaniard Fernando de las Infantas, *Sacrarum varii styli cantionum, tituli Spiritus Sancti. Liber primus cum quatuor vocibus*, from 1578. As has been demonstrated by comparing the different covers of his works, this frontispiece was relevant to the Cordoban who settled in Italy, since it is repeated on illustrating different covers of his works. In conclusion, it is thus understood as an emblematic mark representing Fernando de las Infantas with his *pictura*, his music with the epigram message of the song's text, and his own motto *Non liber a musis, non*

hic ab Apolline… which advocates a criticism of paganism due to the treatise writer's Christian devotion.

As can be seen from the allusion made by the treatise writer of the time Pedro Cerone to the creator of *Sacrarum varii,* there is a connection between them, demonstrating that in their works both show emblematic canons influenced by the Italian tradition of the time. Based on these arguments, it can be concluded that Spanish composers or those related to Spain who, in their artistic and geographical mobility, were in some way linked to post-Counter-Reformation Italy, show the iconic-musical tradition of the emblematic canons, or imported them to the Iberian Peninsula. As has been considered from the outset of this thesis, the spread of Emblematics plays a crucial role in comprehending its influential impact on various sound art proposals. Two delivery note documents from Spanish ships, the *Nuestra Señora de Guadalupe* and the *Juan de la Cueva* fleet, demonstrate that Emblematics were widespread thanks to exports of books of emblems to New Spain used as a communication tool to transform characters.

After analysing Cerone's musical emblem *Sancta Maria Mater Dei*, a possible relationship with Tridentine Italy has been put forward for various reasons. First of all, Cerone himself stated that he brought musical enigmas into his treatise that were frequent in his time—but in Italy, one should add. Next, the provenance of the Italian composer is taken into account, with the observation that the instructions for counterpoint are based on the assumptions of one of the great polyphonists of Rome, Maria Nanino. Furthermore, an iconic-musical programme is created in Cerone's emblem, an emblematic canon whose compositional layout with iconic quadrangular writing would also be used by Pier Francesco Valentini Romano of the Tridentine circle in his iconic-musical work *Gaude Virgo*.

As proposed at the outset of this research, it is imperative to relate these manifestations of the visuality of music with the visual programmes of the second half of the 20th century owing to the survival, in principle, of compositional layouts. In light of what has been observed, Tom Phillips' work *Six of Hearts: Songs for Mary Wiegold. Opus 16* has the same compositional layout as Cerone's emblem, defining the work formally through an iconic notation in a rectangular form inherited from its emblematic past.

As for the approximation to the postmodern era in the notational path that defines «The ways of creating the visuality of music», it is concluded, as has been justified and analysed, that in the postmodern era what has been identified as the pictorial turn in music occurs, in which the discursive orientation of modern thought is directed towards a visual conception of the art of sound. As a result, an emblematic formal layout inherited from

enigmatic canons that in turn are based on emblematic and very subtle tradition can be discerned in the visual programmes of the music of this period. It can be observed that at this stage the scores function as visual representations, transgressing the practices of conventional musical notation. The conclusion is that this is not a matter of the iconic world dominating music, but rather a hegemonic positioning of power, a common nature for all the arts in a world dominated by images in which the viewer takes possession of the narratives surrounding the work of art. As an example of the signs of these symptoms, it is evident that during the tonality crisis following World War I, artists took paths towards open-minded musical writing systems. Similarly, in a world devastated by war, music felt the need to break up all hegemony that placed it in a hierarchy and to establish new modes of composition where each note is equally relevant as the next. Based on what was previously explained, visual programmes are presented that illustrate this kind of expression, such as the sketches in Arnold Schoenberg's twelve-tone series from *Suite Op. 26,* whose visual approach puts forward new arguments with the possible permutations of the twelve tones in which the composer uses colours to distinguish the material to be used in the work. From this analysis, it can be concluded that there is a reminiscence in the principles formulated towards the rhetoric used since ancient times in the visual programmes of music in terms of the use of colour as a persuasive element, in addition to making use of the art of memory by marking the musical *loci* in shades of colour as mnemonic seats of the art of sound.

As indicated at the outset, it has been necessary to present examples of the visual manifestation of music from the mid-20th century onwards in order to focus our attention on the most significant changes in writing or notations involved in the substantial change in visual programmes. In conclusion, two trends stand out. One focuses on changes in sound, from dynamics to timbres, leading to new forms for the notational code. The other concentrates on uncertainty and improvisation in random implications for composition, formulating new ways of representing scores.

As argued in the introduction to this thesis, it is suggested that these scores commonly known as graphic scores be called musical icnographies so as to differentiate the imbalance between expressive and signifying qualities in them, typical of artistic works since the Industrial Revolution. It is concluded that these verify the pictorial turn in music. As has been clarified, after reviewing the previous periods where the iconic quality of music was more relevant, and after the analysis carried out on different iconic-musical programmes, especially the *Ars subtilior*, it has been demonstrated that the visual music of musical icnographies continued to formulate prefects of the most subtle art. Not only are the same

compositional layouts and even framing themes depicted, but the instructions for the *resolutio* of the musical work. Some icnographies even pronounce mottoes together with epigrams, and moreover, they share other features of conceptualisation such as the predisposition of the composer identifying with an individualistic nature, claiming his position as an artist capable of subjecting the most sacred thing in music, its notational code, to reformulation. As a consequence, all of these characteristics are common to both the *Ars subtilior* in the era of the emblematic canon (albeit with less striking clarifications than their preceding musical style of *Ars subtilior*) and postmodern musical icnographies.

From what has been said, it follows that composers look to the past to construct their musical present, as has been proven throughout this thesis. In this sense, the need to find different approaches in this direction is demonstrated by a comparative analysis, for example, with the work of John Cage, *4'33" (In Proportional Notation)* from 1952–1953, in which silence is the protagonist both in the manifestation of audible perceptual music and in the visual manifestation of the blank score. The idea of silence had already been formulated in the visuality of music by musical Emblematics, as can be seen in the example given at the beginning of this thesis where the musical emblem of Juan de Borja *Praestolari cum silentio* appeared, and was similar in the emblem of Isabela del Este. From what we have seen above, it is understood that John Cage was able to look back at works from the past. Consequently, there is a reminiscence of the representation of music in the Middle Ages. According to what has been studied in this thesis, medieval treatises generally use diagrammatic layouts to express the didactic nature of music. In such a way, *Fontana Mix* from 1958 used transparent sheets over a numbered grid with curved lines indicating marked musical shifts, and also through points, inspired by medieval diagram models such as the one proposed in *Composite manuscript: Macrobius, Plinius, Nonius Marcellus: excerpts, Latin* from the 9th century.

The manifestation of music with a tendency to represent iconic-musical or pictorial-musical programmes or icnographies will continue throughout the 21st century. However, to avoid lengthiness, this line of study remains open for other future research. This, therefore, demonstrates the various aspects arising from the topic studied that could be analysed from this or other perspectives, taking into account the needs and characteristics of the era, and concluding with new meanings and functions of the visuality of music.

The chapter on «Studies of the visuality of music» demonstrates the use of the precepts proposed in the previous chapters regarding the typologies of visual sources of music, the use of the iconographic and iconological method, as well as the organographic and organologic methodological approach, and the terminologies necessary to systematise

and analyse the musical source. In this way, explanations and contributions as regards each study also become evident.

Rest on the flight into Egypt by Michelangelo Meresi da Caravaggio sets out the typology of a pictorial-musical programme in which the iconographic type of the flight to Egypt is formulated. In this, an angel playing a string instrument is included as musical content, reading the *particella* from the motet *Quam pulchra es et quam decora*, a text taken from *Cantar de cantares* (*Song of songs*), with music by the flamenco artist Noël Bauldewijn. As has been verified regarding musical content, the music represented was copied with great precision and above all, in accordance with what has been studied here, with a great sense of legibility so as to be recognised after reading it, sharing the spirit of the *beelmotet*. As has been explained, the literature of the song is not written; only two capital letters of two incipits from the *superius*, which only allows the musical code to be read. As confirmed by various studies, *Rest* uses the conceptual Marian iconographic type of the Madonna of Humility; the idea that Mary sang the song of Zion on her journey to Egypt, that is, the song of her virginity.

From a previous analysis it is concluded that Caravaggio's work suggests the allegory of Prudence with a Christian background, alluding to the three dimensions that this Virtue puts into practice, reminiscent of the genre of *vanitas*. To support this, the perspectives of several authorities are given, including Seneca in *De quatuor virtutibus cardinalibus* as regards past, present and future; and Panofsky, who expands the interpretation of Prudence by relating Memory to the past; Intelligence to the present; and Foresight to the future. The authors' insights reveal how the three faces of this virtue are manifested in the three characters portrayed in the Caravaggio work under analysis, that is: the musician angel representing the past, namely, Memory; Saint Joseph as the present and Intelligence; and Mary and the Child as Foresight and the future of salvation that every Christian yearns to attain. In relation to what has been said above, a connection is revealed with Cesare Ripa's allegory of History. As stated in the analysis of the work, there is no evidence of an explicit connection between Caravaggio and this allegorical compendium; nevertheless, a clear spiritual affinity can be perceived in both.

Ripa assets that History is the Memory of the past, and should be shown as a winged figure dressed in white, holding a book in his left hand in which he writes the past. With what has been said, there is a correspondence with Caravaggio's violinist angel who performs the Old Testament message and who holds up Joseph. The latter holds the book signifying wisdom according to the tradition codified in the iconographic types of Joseph. However, it is evident that Caravaggio goes a step further and shows the saint as a supporter without

signifying him as a learned person, since he is no longer the one reading the book. In Ripa's allegory, the one holding the book of History is Saturn who this study recognises with Saint Joseph representing the supporter of Memory, the angel, written in the book of music in allusion to the past played by the musician, the law of God proclaimed in the *Song of songs*. Saint Joseph thus submits to the divine plan. As has been argued, according to *Imagini degli Dei delli Antichi* by Vincenzo Cartari, Plato associates Kronus the god of time with Intelligence, and therefore the present is represented by Joseph/Saturn. In short, a metaphor based on Cartari's work is also recognised, in which he specifies that the mythological god's feet placed together represent the union of time; this is how they appear in Caravaggio's Saint Joseph. According to what has been studied here, *Mithologiae* by Natale Conti compares the virtue of maturity to the wisdom of having led an exemplary life through Prudence, awakening from the deception of the world. Furthermore, the work specifies that Saturn is vomiting the stone that Rhea had sent him, passing it off as his son. With that, it is concluded that this may be the stone shown rhetorically between the musician angel and Saint Joseph.

As regards the formulation of Saint Joseph, it is shown that Caravaggio could have been inspired by the compositional layout of the book of emblems *Emblemata* by Sambucus, specifically in *Consilium* where an elderly man is depicted seated, barefoot, with a beard and tunic holding the book of the law. Based on the arguments in this thesis, it is concluded regarding music that the discursive thread of visual rhetoric is based on the musical-visual *leitmotiv* of the broken violin string, a device and a persuasive resource codified in the cultural tradition of the Baroque for the conceptual sphere of the genre of *vanitas*, widely used in Emblematics, as has been proven since Alciatio's founding work through different examples. As has been shown, the triadic layout of the characters corresponds to the arrangement of the *musica theoretica/naturalis*, that is, the human one representing Joseph and the donkey, and the worldly one—that of God—in association with Mary and the Child; and the *musica artificialis*, namely the *musica instrumentalis* played by the angel reflecting cultural tradition in relation to the musical moment of the time.

The study of the *bocaporte* canvases of the main and minor organs of Valencia Cathedral is the result of a heritage restoration carried out on doing this doctoral thesis. As has been shown, the *bocaporte* canvases of the old historical organs of the Cathedral of Valencia that were believed to be lost after their dismantling at the end of the Civil War were found after comparing documentary sources belonging to the cathedral: that of the great organ dedicating its positif to the *Tota pulchra*, and that of the minor organ consecrating it to the type of Saint Cecilia player. This section demonstrates the importance of the king of

instruments in Christian liturgy, showing that it can be considered another piece of liturgical furniture within the sacred space. Furthermore, it is notable that the organographic types of monumental organs are representative spaces for the iconographic types of Christian tradition depicted on their doors; hence, they are features that make up the visual discourse that shapes the Christian theological programme of the church where they are located. According to what has been studied here, a common iconographic type in monumental organs is that of the Annunciation, codified as of the 15th century in the cultural tradition. To support this claim, examples have been provided of preserved samples containing the Annunciation from different parts of Spain, such as the monumental Renaissance box organ of Tarragona Cathedral and the great organ of the Church of Santa María de la Consolación in Garrovillas de Alconétar, Cáceres, Extremadura. Outside Spain, mention has been made of the Sion organ in Switzerland at Notre Dame de Valérie; and in Austria, the organ at the Hofkirche in Innsbruck.

The process by which it has been possible to hypothetically reconstruct the organographic type of the Gothic organ of the parish church of San Nicolás in Bari and San Pedro Mártir in Valencia has been none other than to analyse the organographic typologies and with them the conventions in the iconographic layouts in the body of the historical organs. This reconstruction leaves open the possibility of future discoveries of new documents that may lead to further conclusions. The archive document and its transcription, which Sanchis Sivera noticed, containing the contract to Pere Cabanes in 1477 for the paintings of the organ of said parish church, have been provided. From this, the assumed reconstruction has been made of the organographic type with the layout of the visual programme.

Throughout this section, the artistic visual formulation has been considered to be a resource for reconstructing the past and proposing a narrative reasoned through conventionalised cultural tradition, also based on objective data. In this sense, it has been justifiably hypothesised that the doors painted by Yáñez de la Almedina in the Renaissance renovation of the great organ of Valencia Cathedral could be the ones preserved in the Museum of the Patriarch of Valencia, which create the iconographic type of the Annunciation and coincide in dating and other points. The possibility is left open that future studies may clarify matters regarding this.

As can be seen, the *bocaporte* canvas of Saint Cecilia complies with the typology of a pictorial-musical programme. Hence, the formulation of this iconographic type on the minor positif organ is a representation arising from the context of the second half of the 16th century

in which certain events fostered by the papacy led to the spread of the image of the saint. Consequently, in addition to an investigation of the canvas, an identification of the organographic types illustrated in the recovered painting is also proposed, relating them to their context, as well as an approximation to the music notated in the book held by one of the angels.

In conclusion, to understand the typology of the monumental organ and its rhetorical and visual background, it has been necessary to give two infographics on the representation of the visual programmes of the historic organs of Valencia Cathedral before they were dismantled after the Civil War.

In the section on visual programmes dealing with music represented in stone, the Gothic Door of the Apostles in Valencia Cathedral has been studied, focusing on the depiction of musical angels with Mary on the tympanum. The research into this piece has demonstrated the importance of analysing organographic types both for specifying the technical characteristics associated with a style and for determining their significance within the social and cultural context of medieval Valencia. It has been deemed necessary to provide a diagram summarising the layout of these types in the tympanum, shown in an infographic. From the preceding analysis of these typologies, it has been concluded that all of the instruments shown belong to the conventionalised cultural tradition of the medieval period. They are therefore instruments used in both liturgical and secular acts, thus confirming the fine line that existed between the two manifestations. As has been made clear, one of the organographic types of the tympanum stands out for its peculiarity, since it is a hybridisation between a citole and a cetra, so it may be a regional Valencian variety. Nevertheless, as the study shows, it is necessary to have a physical approximation of the instrumental ensemble in order to provide more precise data, since the height at which the sculptural ensemble is located and their positions largely hinder a more detailed observation. This leaves the door ajar for future studies that may shed more light.

It has been shown how the modification to the original structure of the doorway in 1599, removing the mullion and the stone image of the Virgin and Child, altered the compositional layout of the piece, suggesting a reinterpretation of the layout of the visual programme. From this arrangement it can be concluded that due to the lack of documentation, it is not possible to confirm the original layout of the figures on the tympanum. However, based on the existing data, it is hypothesised that the figures may have had a different original location than the one created in 1599. Following the studies carried out, the archival document found during the heuristic phase of this doctoral thesis has been

provided, which refers to the removal of the mullion where Mary Mother of God was erected as the gateway to heaven on the threshold separating the earthly Jerusalem from the heavenly one. In short, it is a remodelling that reflects both the Counter-Reformation spirit of Patriarch Ribera and the need for expansion to accommodate the procession that brought the remains of the Roman martyr Saint Maurus to the Cathedral.

Studying the musical emblem of the instrumental treatise by Luis Venegas de Henestrosa shows it is a clear example of a pictorial-musical programme on paper, in addition to complying with the typology set out in this thesis as representative of a musical emblem—that is, with a four-part *corpus* and a verbal-visual-musical nature. As explained here, this is the first musical emblem of Spain that is preserved, taking into account as a baseline point of reference the *Emblematum liber* by Alciato with which the genre of Emblematics began. It can be deduced from the above that this is a pioneering example of these peculiar manifestations of the visuality of music, due to its early representation in an instrumental treatise. Based on previous analyses made in the chapter on «The paths of creation…», more specifically the studies on the emblematic canons surrounding post-Tridentine Rome, we can draw the conclusion of a possible relationship between the creator of the emblem and Italian culture, be it due to a journey for reasons of artistic work or through access to a library of knowledge—perhaps, as mentioned, the one of his mentor Juan Pardo Tavera. As hypothesised due to the demonstrated power of dissemination of Alciato's literature, it could be that it contained a volume on Emblematics—*editio princeps* by the Milanese had just been published, and *The Books of Emblems*…by Daza Pinziano—as well as some copies illustrating some kind of visual manifestation of iconic music.

As explained, corresponding to the period, the emblem by Venegas de Henestrosa proclaims the rhetorical message of the *vanitas* through the interdisciplinary nature of the arts that formulate the three faculties of the time of Prudence, distributed among the different characters and texts in the visual programme. This study concludes with the contribution from the genealogy of Luis Venegas de Henestrosa after an investigation of archival sources—as has been shown in an infographic visual summary—thereby clarifying perspectives that justify the treaty writer's relationship with Cardinal Juan Pardo Tavera, to whom the musical emblem may be dedicated, as has been argued according to the conclusions of this thesis by which these types of manifestations of the visuality of music are identified as gifts or offerings, as denoted in the visual programmes of the *Ars subtilior* and in those of post-Tridentine Italy in the 16th and 17th centuries.

The study on the frontispiece of *Musurgia universalis* by Athanasius Kircher is an example of the typology of a pictorial-musical programme with an emblematic formal layout, with the formulation in its constituent musical part of a fully legible score of the *Sanctus*, *sanctus*, *sanctus*, with this characteristic thereby complying with the *beeldmotetten*, but in the style of the canons made by one of the composers mentioned in the section on canons and post-Tridentine Rome, Romano Micheli. The visual programme leads to the conclusion of a direct relationship with the cultural movement undertaken in the humanist era related to Platonism, Hermeticism and Kabbalah, all based on the Christian religion. As has been explained, the manifestation of each element of the illustration revolves around the deity of Hermes Trismegistus, and his knowledge formulated in the *Corpus hermeticum*. Although the vision highlights the characters shown in the frontispiece, through the visuality we recognise not only those depicted. In fact, as explained, there is a duality in the figurations that waver, as proven, between a Christian landscape and an alchemical one through the binomials of God/Hermes; Orpheus/Leopold Wilhelm Archduke of Austria; and Pythagoras/Vulcan. This means that the varied scenes, which at first seem to have no connection between them, formulate the message of the One in All, with a hermetic conception. As has been shown, a hidden message encodes a parallel between these scenes and the idea of the good shepherd, which proposes Christ as having such a quality, along with a good helping of alchemy; that is, the harmony of matter is represented via the four elements perceptible in the frontispiece. The visual rhetoric of music underlies the emblematic formal layout not only in the song intoned by the angelic hosts reminiscent of Pseudo-Dionysus, but the rhetoric of the directed gaze leads the onlooker to follow the signs of female personification of the allegory of Music occupying its space in the lower right register in the plate directly related, as has been shown, to emblematic cultural codification, and more specifically to the visual tradition begun by Alciato that introduces string instruments in the signification of the harmony needed in the virtues of sovereigns, this time in a nod to the person to whom the German Jesuit dedicates the frontispiece, Leopold William of Habsburg.

The study on the illustrated album *The Temptation of Saint Anthony* by Henri Rivière is a clear example of the second dawn of Emblematics, the resurgence of the emblematic formal layout at the dawn of the second technical revolution in printing and stamping processes. In this way, in the world of new visual culture in which the poster was proclaimed as an excellent weapon of verbal-visual communication in accordance with the paradigm shift, as has been pointed out from a contextual analysis, the printing models are governed by the formal and persuasive discourse of Emblematics, pronouncing themselves as

emblematic formal layouts. In short, the emblematic formula *pictura*-motto-epigram adopts the advertising conjunction system: image-slogan-information text, ideal for identifying the emerging mass culture seeking to find emotions in what is depicted and feel identified. At the same time, advances were being made in the world of music. This would be proclaimed as the great pleasurable companion of this profoundly changing society, such that the art produced by the creators of that period was to revolve around this theme. In short, it is clear how the tradition of performing music in small or private settings encouraged the creation of piano adaptations of established works, or even compositions of pieces for such gatherings that provide the soundtrack to shows, plays, dances, cabarets, etc. In this sense, there was growing demand for musical editions in which illustrators designed covers that served both as a source of income and as a space for personal artistic expression. Once again, these illustrations show multidisciplinary visual programmes that integrate image, word and musical code in a dialectical state. To sum up, these emblematic conjunctions would be the predecessors of today's album covers.

A study of one of the albums illustrated by Henri Rivière for the drama-musical production of *The Temptation of Saint Anthony* held in the Chat Noir, based on the work by Gustave Flaubert, demonstrates the concept of representation based on emblematic formulation. Likewise, with a similar compositional layout to the one used in the book of musical Emblematics *Atalanta fugiens* by Michael Maier from 1618, *The temptation* by Rivière puts forward an interdisciplinary construction with an emblematic formal layout based on: motto, epigram, image and notation, in which in the same visual programme with a genuinely landscape format, the rhetorical devices of various arts formulate a dialectical state for the conjunction of a common meaning. Through what is being depicted, both programmes proclaim a message veiled in a duality: the traditional one and the one based on contemporaneity. In the case of *Atalanta*, the formulations are based on artistic visuality while significantly proclaiming the alchemical science that came to be persecuted yet accepted at the same time. Likewise, in *The Temptation* with its formulation of a traditional hagiographic text, the attractive novelties of modern life appear.

As for Rivière's album itself and its reception at the time, the acceptance and admiration that the album aroused have been evident, attracting considerable attention as has been shown through press releases of the time. In conclusion, this good reception connects with the main idea presented in this thesis about the exceptional formulation of Emblematics, about the prodigy of the emblematic construct maintained in human cognition,

and which the visual programmes of the 19th century made resurface from cultural memory, as is the case of Rivière's *The Temptation*.

Consequently, via an analysis of *The Temptation* some examples have been presented of visual programmes based on the formal conception of emblematic resurgence which, though it has not been possible to go into them in depth, remain open to future research on emblematic formal layout.

The studies in the section on iconic-musical programmes and musical iconographies demonstrate the continuity of the prodigious emblematic formal layout, especially the one of emblematic canons, which appeared in music from the mid-20th century onwards, in which the visual manifestation of the art of sound on the score was evoked, invading the domains of the graphic image. As evidenced by various comparisons made throughout this thesis, these visual programmes are a consequence of the so-called pictorial shift in music, in which modern thought was redirected towards the visual concept of the art of sound. It was a moment when, furthermore, there was an imbalance between expressive and signifying qualities, giving free rein to the meanings *flou* or out-of-focus in which the viewer can take a different path than the one marked out by the composer, viewing the work from their own subjective perceptibility.

The musical iconography with which this study began is *Refrain* by Karlheinz Stockhausen, a score that shows the common interest of the different avant-garde arts in experimentation, in this case concerning mobility. As can be seen, there is a correspondence of attitudes and significances between the random kineticism of Stockhausen's work and the dynamics of Alexander Calder's mobile pieces as in *Snake and the Cross* from 1936. From this we can conclude there is a union of sensibilities between the different arts. In summary, both lend great importance to spatiality to express the work and produce uncertainty in their results: *Refrain* results from changes in timbre, pitch and rhythm that the performer makes with controlled abandon; in Calder's case, it is nature that interferes with his work's alterable result.

As demonstrated, the iconic nature of the score designed using various systems that generate two large semicircles is reserved for piano, celesta and vibraphone. According to what has been studied, this arrangement is rooted in the iconic-musical programmes of the 16th and 17th centuries, which in turn are indebted to the pre-emblems of the *Ars subtilior* in which the cultural codification of the circle is evident. As can be seen, this is not merely an aesthetic matter. The addition of a mobile piece that spins on the score's central axis, a formal element that gives it a stylistic uniqueness, makes the music vary depending on the position

of this piece, adding a great degree of indeterminacy to the work. It is concluded from this addition at the time of performing this significant piece for Stockhausen, like other composers who followed the artistic trend of the moment, that a new figure was placed in the dizzying scenario of expressive and signifying qualities; that is, the performer to whom he conferred the privileged position of deciding the final auditory result of the piece, by mutating the distributive possibilities of the mobile piece of plastic that acts as a *refrain* that varies from version to version. Therefore, three agents are involved in constructing different meanings in musical icnographies marked by indeterminacy and controlled randomness: the composer, the performer, and the recipient. It follows from this, and taking into account the contextual reality of the period after World War II, that there is a need for composers to assert their independence by breaking away from the traditional systems established in bygone times. To achieve this, a major contribution from this idiosyncratic music was the creation of new iconic notations that lent personality to the works and identification to the creator, in what has come to be recognised as avant-garde iconic-musical or pictorial-musical programmes, musical icnographies in general. As has been proven, once again these sensibilities had appeared before in the composers of the *Ars subtilior*.

Thus, the spirit of the past once again appears, and the work also reveals a reminiscence in the use of the visual rhetoric of music through colour. For this reason, Stockhausen emphasises in the instructions given to perform the work that the red ink graphic notations indicate moments of change in the performance by means of tongue clicks or other sound emitted from the instruments for woodblocks, crotales, cowbells, etc. Therefore, this concept of lending a singular nature and concrete meanings by means of colour through visuality harks back to medieval music and the use of colouring to indicate relevant points of change in the score recognised on reading it.

At the same time, in the study on *Refrain* as regards circular iconicity, an approach has been introduced to the musical icnography *Agnus Dei [SYMBOL], Capricorn* by George Crumb based on visual cultural tradition. It is concluded through this research that there is continuity in the compositional layout formulated through the circle represented in the visual programmes of the *Ars subtilior* in works such as *En la Maison Dedalus* and *Tout par compas suy composé* by Baude Cordier. As has been shown, there is a correspondence of common features between the Chi Rho and the representation in *Agnus Dei*, since both formulate the Trinitarian Persons.

The section dealing with the iconic imagery of Sylvano Bussotti and Earle Brown continues to be based on the ideas of avant-garde composers in the heritage of a visual past.

La Passion selon Sade by Sylvano Bussotti is a relevant example of iconic-musical and pictorial-musical programmes as musical icnographies. As can be seen, some of his visual programmes resemble the formulation of the miniatures in medieval manuscripts and their spatial arrangement. In short, the iconic nature of the score is present as a characteristic in many of the sheets of *La Passion*, but a debt to neoplasticism can also be seen in the works of Theo van Doesburg in several formal confluences, especially the inclusion of the diagonal line which Bussotti uses as an iconic graphic notation that infers changes and dynamism in the performance, intensity or expressiveness of the sound and which characterises him as much as Doesburg. For all of this, one can conclude the importance given once again to the recurring space to express visuality. In view of the above, one can understand Earle Brown's indeterminate work *December 1952,* whose visual programme is based on linear abstraction for the conception of music, again understanding the spatial extension relevant to the composition. After analysing the work, it is concluded that there was a regression in the composer's iconic imagery to the tendency of neoplastic linear abstraction, in addition to a grounding in the aesthetics of the architectural icnographies that had been inspired by this pictorial trend.

The study on *Atmosphères* by György Ligeti demonstrates the connections between the *Ars subtilior* in relation to the formulation of instructions for performance and the use of the canon technique to achieve music endowed with an iconic nature. Therefore, the colour technique of the movement of homogeneous masses in slow shifts or *Bewegungsfarbe* created through micropolyphony and other compositional resources lend understanding to the iconic nature perceptible in the visuality of the big orchestral score identifying the music of textures. After analysing the piece, it has been shown how spatiality is a relevant element in conceptualising the work, corresponding to a common sensibility in art in general of this period, as expressed in specific examples such as that of Jackson Pollock. As a result, this space becomes a visual metaphor for an ephemeral architecture of the composer's iconic imagery, which is constructed and deconstructed vertically and horizontally through notated music, an element that this thesis uses as the main argument for constructing the visuality of music. Once again, this is a multidisciplinary experience of perceiving constructions of sound. After being performed, these iconic and outdated soundscapes find continuity in other examples shown such as the work of Iannis Xenakis with *Metastasis* in correspondence with Le Corbusier's Phillips Pavilion; or Morton Feldman's music, characterised by layers of

superimposed textures resembling architectural works such as those by the architect Steven Holl for the Lewis Arts Complex. To sum up, there are a series of correspondences between the visuality of Feldman's music and works such as *Projection 2* or *Intersection I* and the pictorial abstraction of avant-garde creators such as Mark Rothko. This demonstrates the intention of the composers of this period to blur the barriers between the different arts, creating a common place, a relevant space for representation to extend interdisciplinarity, a relevant foundation that had been used as seen in the chapter «The paths of creation» for the layout of the visuality of music.

The last section of the thesis gives a Glossary of Terms where different terms proposed throughout the doctoral thesis appear. This helps streamline the analysis of musical sources by providing a classification of these sources, allowing for groups to be created with common categories, and optimising efforts by following specific steps. In summary, this distinction between sources is intended to apply a specific method to these manifestations according to their needs, defining what is to be studied and how it is to be done using terms that accurately define the musical subject. This enables appropriate dissemination of the knowledge so that other researchers can continue along different lines of study put forward in this work through any academic discipline, since if these summarised sources are characterised as an example of interdisciplinary work, it is acceptable that they should include sciences of a diverse nature so they may be analysed through Cultural History.

GLOSARIO TERMINOLÓGICO

ARQUEEMBLEMA MUSICAL / *MUSICAL PRE-EMBLEM*

Son programas visuales musicales en los que su discurso formal y significativo anticipa el propio de la Emblemática musical o el de los cánones emblemáticos.

CÁNONES EMBLEMÁTICOS / *EMBLEMATIC CANONS*

Se corresponden con las manifestaciones de la visualidad de la música características del siglo XVI y XVII, herederas del *Ars subtilior* y de la Emblemática tanto de su contenido primario, parte constitutiva formal, como de su carácter hermético, enigmático y persuasivo. Su construcción musical está basada, por lo general, en la técnica contrapuntística del canon. Comúnmente son llamados cánones o enigmas musicales.

EL GIRO PICTORIAL DE LA MÚSICA / *PICTORIAL TURN IN MUSIC*

Se centra en cómo la orientación discursiva del pensamiento posmoderno se dirige a la concepción visual del arte del sonido. El concepto implica un cambio en el discurso de la música, evocado con el paradigma de la imagen, en un mundo dominado por esta.

EMBLEMÁTICA MUSICAL / *MUSICAL EMBLEMATICS*

Se identifica con una de las dos tipologías existentes de Emblemática alrededor del arte del sonido. Esta precisa de una estructura formal cuatripartita, a saber, imagen-*motto*-*subscriptio*-figuras de notación musical. De tal manera, la música aunada por la retórica junto a otras artes compañeras se integra en un discurso verbo-visual-musical.

EMBLEMÁTICA QUE TRATA SOBRE MÚSICA / *EMBLEMS DEALING WITH MUSIC*

Forma parte de las dos clasificaciones principales de Emblemática alrededor del arte del sonido. Es la Emblemática que, sin alterar su triple construcción formal característica: *pictura*-lema-epigrama, incluye la música como elemento discursivo formulado a través de una imagen gráfica que trata sobre música, por lo general, mediante un tipo organográfico. Su discurso adscribe un carácter verbo-visual.

FUENTES MUSICALES CON IMAGEN GRÁFICA / *MUSICAL SOURCES WITH GRAPHIC IMAGES*

Partituras convencionales en las que puede haber inserta alguna imagen gráfica que contribuya al significado de la obra.

GESTOS ICÓNICO-MUSICALES / *ICONIC MUSICAL GESTURE*

Son recursos retóricos verbo-visuales de la música o cualidades expresivas que imprimen un carácter de *imago* a la música. Tienen condición idiosincrática dentro del discurso musical, son perceptibles audibles y visualmente. Están basados en la mímesis, es decir, imitan gráficamente a través de la concreción del signo notacional aquello que representan, o bien significativamente o se refuerzan, también, a través de la literatura que los acompaña. Se pueden adscribir a estilos y periodos concretos históricos, por tanto, se codifican culturalmente.

GESTOS MUSICALES / *MUSICAL GESTURE*

Se caracterizan por ser distintivos dentro del discurso musical. Son los artificios retóricos o cualidades expresivas que forma parte de aquellas operaciones estructurales de la música que en puntos concretos de la obra rompen la linealidad del discurso y distinguen la declamación. Como valores expresivos, están constituidos por una estructura formal, es decir, están contenidos formalmente en el cuerpo de la música, inscritos en ella, revestidos por su signo gráfico y, por tanto, pertenecen no sólo al campo de la percepción audible y sensorial sino también al ámbito de la visualidad. Se pueden adscribir a estilos y periodos concretos históricos, además de estar culturalmente codificados.

GRAFÍA ICÓNICA NOTACIONAL / *ICONIC GRAPHIC NOTATION*

Se corresponde con la grafía notacional que muta su configuración volviéndose icónica, imitando una forma o imagen gráfica.

ICNOGRAFÍAS MUSICALES / *MUSICAL ICNOGRAPHIES*

Se corresponden con el sistema de representación de las partituras de la posmodernidad consecuente del giro pictorial de la música por el cual los programas visuales de la música, aun prevaleciendo en ellos el carácter musical, traspasan a los dominios de la imagen gráfica resaltando en ellos un marcado carácter estético. Pueden corresponderse con las tipologías de programas icónico-musicales y, también, de programas pictórico-musicales. Comúnmente son denominadas partituras gráficas.

LEITMOTIV MUSICO-VISUAL-RETÓRICO / *MUSICAL-VISUAL LEITMOTIV*

Recurso retórico-visual de contenido o asunto musical codificado en la tradición cultural convencionalizada formulado a través de una imagen gráfica.

LOCI-MUSICALES / *MUSICAL LOCI*

Son los asientos mnemotécnicos musicales o *imago*-musicales empleados por la retórica visual de la música.

PROGRAMAS ICÓNICO-MUSICALES / *ICONIC-MUSICAL PROGRAMMES*

Son los programas visuales de la música en los que predomina el contenido musical y en los que la notación del signo musical se vuelve icónica o participa en la configuración de la imagen que quiere imitar. Puede compartir, también, el plano con algún contenido extra musical como una imagen gráfica o texto.

PROGRAMAS PICTÓRICO-MUSICALES / *PICTORIAL-MUSICAL PROGRAMMES*

Manifestaciones de la visualidad de la música en las que en el plano formal prepondera tanto la imagen gráfica como la partitura o la grafía notacional. Pueden contener también texto, de tal manera, todos los componentes que la conforman se interrelacionan formal y significativamente. La notación musical puede representarse predominantemente en el plano formal o, por el contrario, estar menos presente en relación con la *pictura* y, puede o no, tornarse icónica.

PROGRAMAS VISUALES QUE TRATAN SOBRE MÚSICA / *VISUAL PROGRAMMES DEALING WITH MUSIC*

Son las fuentes visuales de la música en las que no se representa el código sígnico notacional. Formulan la imagen de la música, por lo general, a través de los tipos organográficos.

SUSTRATOS EMBLEMÁTICOS MUSICALES / *EMBLEMATIC FORMAL LAYOUT*

Programas visuales de la música que en su contenido primario evocan la parte constitutiva formal de la Emblemática. Por tanto, surgen tras la fundación del género.

TIPOS ORGANOGRÁFICOS MUSICALES / *MUSICAL ORGANOGRAPHIC TYPES*

Categoría que hace referencia a la clasificación sistemática de los instrumentos musicales según su tipología o morfología. Son analizados en la etapa metodológica del análisis organográfico insertado en la fase del análisis iconográfico del método iconográfico-iconológico. Los tipos organográficos tiene una continuidad o variación según cuestiones de avance técnico físico-acústico o según sus usos por razones socioculturales.

BIBLIOGRAFÍA: PRECISIÓN PRELIMINAR

Con esta nota inicial se explica la organización de los materiales empleados en la investigación de la tesis. En primer lugar, se incorpora un apartado específico sobre las fuentes y la bibliografía crítica que incluye todas las obras referenciadas en el desarrollo del trabajo, ya sean aquellas manejadas en formato físico o digital. Seguidamente, se expone una relación de archivos, bibliotecas, fundaciones, instituciones, museos y repositorios de los que se ha hecho uso, tanto de documentos textuales como visuales.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

ADAMENKO, Victoria. *Neo-Mythologism in Music. From Scriabin and Schoenberg to Schnittke and Crumb*. Hillsdale/Nueva York: Pendragon Press, 2007.

ADORNO, Theodor W. *Sobre la música*. Barcelona: Paidós, 2000.

AGAWU, Kofi. *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

AGRIPPA VON NETTESHEIM, Heinrich Cornelius. *Declaración sobre la incertidumbre y vanidad de las ciencias y las artes*. Estudio, traducción y notas, Manuel Mañas Núñez. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2023.

ALBERT, Mechthild. «¿Una emblemática anterior a Alciato? *El Exemplario contra los engaños y peligros del mundo* (1493) como fuente desconocida de Hernando de Soto». Alciato antes de Alciato», en *En la senda de Alciato. Práctica y Teoría Emblemática*, MARTÍNEZ SOBRINO, Alejandro; BARTOLOMÉ GÓMEZ, Jesús; GARCÍA ROMÁN, Cirilo y REDONDO SÁNCHEZ, Pedro (eds.). Añejos de IMAGO. Revista de Emblemática y Cultura Visual [Nº8], Valencia, Universitat de València, 2022.

ALCIATO, Andrea. *Emblemas*. Edición y comentario Santiago Sebastián. Traducción Pilar Pedraza. Madrid: Akal, 1985.

ALCIATO, Andrea. *Emblemata*. Lugduni: Apud Gulielmum Rouillium, 1548.

ALCIATO, Andrea. *Los Emblemas de Alciato traducidas en rhimas españolas*. Traducidos por Bernardino Daza Pinciano. Lyon: G. Rovillio, 1549.

ALEJOS MORAN, Asunción y MOCHOLÍ MARTÍNEZ, María Elvira. «Símbolos apofáticos del Espíritu Santo», en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 1. La visualidad del Logos*. Madrid: Encuentro, 2015, pp. 704-813.

ÁLVAREZ CAMPOS, Sergio. *Corpus Marianum Patristicum*. Volumen 3; Volumen 4-2. Traducción al español de José María Salvador González. Burgos: Ediciones Aldecoa, 1970, pp. 377-378.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario. «La iconografía en la investigación musicológica», *Revista Musical de Venezuela*, 30-31, 1992b, pp. 143-154.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario. «La iconografía musical de la escultura románica a la luz de los procedimientos de trabajo. I: Jaca, puerta de las Platerías de Santiago de Compostela y San Isidoro de León», *Revista de Musicología*, vol. 26, Nº. 1, 2003, pp. 77-126.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario. «La iconografía musical de los Beatos de los siglos X y XI y su procedencia», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Nº. 5, 1993b, pp. 201-218.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario. «La Iconografía musical del Medioevo en el Monasterio de Santo Domingo de Silos», *Revista de Musicología*, vol. 15, Nº. 2-3, 1992a, pp. 579-624.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario. «La Iconografía musical latinoamericana en el Renacimiento y en el Barroco: su importancia y pautas para su estudio/ *Latin American musical iconography in the Renaissance and in the baroque period: its importance and guidelines for its study*», Washington: Secretaría General de la Organización de Estados Americanos (OEA) y Secretaría General Permanente del Consejo Interamericano de Música (CIDEM), colección *INTERAMER*, Nº. 26, 1993a.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario. «La música en las imágenes procesionales del arte barroco hispano», *Anuario Musical. Revista de Musicología del CSIC*, Nº. 50, 1995, pp. 87-148.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario. «Las pinturas con instrumentos musicales del techo de la catedral de Teruel, documento iconográfico coetáneo de los códices de las Cantigas», *Revista de Musicología*, vol. 11, Nº. 1, 1988, pp. 31-64.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario. «Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: Los cordófonos». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid., 1981.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario. «Iconografía musical y organología: un estado de la cuestión», *Revista de Musicología*, vol. XX, N.º 2, enero-diciembre 1997, pp. 767-782.

AMBROS, August Wilhelm. *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*. Leipzig: Matthes, 1865.

ANCINA, Giovanni Giovenale. *Tempio Armonico della Beatissima Vergine della Congreg. dell'Oratorio*, Roma: Nicolò Mutij, 1599.

ANDRÉS, Juan. *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura.* Madrid: Antonio de Sancha, 1784.

ANDRÉS, Ramón. *Diccionario de instrumentos musicales. Desde la antigüedad hasta J. S. Bach*. Barcelona: Península, 2009.

ANFAM, David. *El expresionismo abstracto.* Barcelona: Destino, 2002.

ANGLÉS, Higinio. *Cristóbal de Morales*. Opera Omnia. Volumen III. Missarum liber secundus. Primera Parte. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954.

ANGLÉS, Higinio. *La música en la corte de Carlos V, con la transcripción del «Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela» de Luys Venegas de Henestrosa: (Alcalá de Henares, 1557)*. Barcelona: CSIC (Instituto Español de Musicología), 1984.

ANIELLO, Barbara. «Vita Consagrata, Famiglia, Misericordia: una risposta bell'iconografia musicales di Caravaggio», *Gregoriarum* 98, 1, 2017, pp. 145-173.

ANÓNIMO. *1.° Liber enchiriadis de musica: authore anonymo; praemittuntur Honorii, Papae II. ad Matthaeum, Albanensem Episcopum, litterae pro monasterio Luxoviensi, cum Matthaei responso. 2.° Ordo modorum, sive tonorum; cum eorumdem proportionibus*. Francia, Bibliothèque Nationale de France, Latin 7212, 1101-1200.

APEL, Willi. *The Notation of the Polyphonic Music 900-1600*. Cambridge, Massachusetts: The Medieval Academy of America, 1953.

APOLINO DE RODAS. *Las Argonáuticas*. Edición de Manuel Pérez López. Torrejón de Ardoz: Akal, 1991.

ARCINIEGA GARCÍA, Luis. «Construcciones, usos y visiones del Palacio Real de Valencia bajo los Austrias», *Ars longa: cuadernos de arte*, Nº. 14-15, 2005-2006, pp. 129-164. DOI: https://doi.org/10.7203/arslonga.14-15.11822

ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius y la Bauhaus*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

ARIAS, Enrique Albert. «Cerone and his enigmas», *Anuario Musical: revista de musicología del CSIC*, Nº. 44, 1989, pp. 85-114.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Forma, 2023.

AROLA, Raimon. *Alquimia y Religión*. Madrid: Siruela, 2021.

ARÓSTEGUI, Julio. *La investigación histórica. Teoría y método*. Barcelona: Crítica, 1995.

ASENSIO, Juan Carlos. *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas*… Madrid: Alianza Música, 2003.

AUSONI, Alberto. *Music in Art*. Los Angeles: Getty Museum, 2009.

AVENOZA, Gemma. «Codicología. Estudio material del libro medieval», en AVENOZA, Gemma; FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura y SORIANO ROBLES, Lourdes. *La producción del libro en la Edad Media. Una visión interdisciplinar*. Madrid: Silex, 2019.

BACHMANN, Werner. *Die Anfänge des Streichinstrumenten-Spiels*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1964.

BACON, Francis. *Novum organum*. Traducción de Clemente Fernando Almori. Buenos Aires: Editorial Losada, 2003.

BAINES, Anthony. «Fifteenth-Century Instruments in Tinctoris's De Inventione et Usu Musicae», *The Galpin Society Journal*, vol. 3, 1950, pp. 19-26.

BALDASSARRE, Antonio. «Music Iconography: What is it all about? Some remarks and considerations with a selected Bibliography», *ICTUS Periódico de PPGMUS-UFBA/ICTUS Music Journal*, vol. 9, Nº. 2, 2009, pp. 69-114.

BALDASSARRE, Antonio. «Quo vadis music iconography? The Répertoire International d'Iconographie Musicale as a case study», *Fontes artis musicae* 54(2), 2007, pp. 440-452.

BALDASSARRE, Antonio. «Reflections on Methods and Methodology in Music Iconography», *Music in Art*, vol. XXV, Nº. 1–2, 2000, pp. 33–38.

BALLESTER I GIBERT, Jordi. «Iconografía musical en la pintura gótica catalano-aragonesa», *Revista de musicología*, vol. 16, 1993, Nº. 6, pp. 3263-3277.

BALLESTER I GIBERT, Jordi. «Iconografía musical: una disciplina entre la musicología y la historia del arte», *Edades* 10, 2002, pp. 147-156.

BALLESTER i GIBERT, Jordi. «Iconografía musical: una eina per a l'estudi de la música del passat», *Revista Musical Catalana*, 44, junio 1988, pp. 10-12.

BALLESTER I GIBERT, Jordi. «Past and present of music iconography in Spain», *Music in Art* XXVII/1-2, 2002, pp. 7-11.

BALLESTER, Jordi. «Los instrumentos musicales de los frescos de la Catedral de Valencia», en PÉREZ GARCÍA, Mª del Carmen (dir. y coord.). *Los ángeles músicos de la Catedral de Valencia. Estudios previos*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2006, pp. 347-368.

BALLESTER, Jordi. «Organología e Iconología», *Revista de Musicología*, Nº. XXXII, 2, 2009, pp. 167-180.

BARNICOAT, John. *Los carteles*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica. Musicall-rhetorical figures in german baroque music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997.

BARTHES, Roland. *Image, Music, Text*. London: Fontana Press, 1977.

BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós, 2023.

BAUDELAIRE, Charles. *El spleen de París. Pequeños poemas en prosa*. Introducción, traducción y notas de Pablo Oyarzún R. Chile: Libros Arces-Lom, 2003.

BAXANDALL, Michael. *Painting and Experience in Renaissance Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style.* Oxford: Clarendon, 1972.

BEKKER, Paul. *Neue Musik*. Berlín: Erich Reib Verlag, 1920.

BENITO, Fernando; GÓMEZ, José y SAMPER, Vicente. «Catálogo», en BENITO, Fernando; GÓMEZ, José y SAMPER, Vicente (coords.). *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*. Catálogo de la exposición. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998.

BEN-TAL, Oded. «Characterising musical gestures», *Musicae Scientiae* 16, Nº. 3, 2012, pp. 247-261.

BENT, Margaret y WATHEY, Andrew. *Fauvel Studies. Allegory, Chronicle, Music, and Image in Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS Français 146*. Nueva York: Clarendon Press Oxford, 1998.

BERNHARD, Christoph. *Tractatus compositionis augmentatus*. Online Edition Bernhard Lang. Cap XXIX, III, 1660.

BESSELER, Heinrich y SCHNEIDER, Max. (Ed.). *Musikgeschichte in Bildern*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1961.

BIALOSTOCKI, Jan. *Estilo e Iconología. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona: Barral, 1987.

BIALOSTOCKI, Jan. *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*. Köln/Graz: Böhlau Verlag, 1966.

BIANCONI, Lorenzo y ISOTTA, Paolo (eds.). *International Music Museum and Library, Bologna*. Guide to the Museum. Santarcargelo di Romagna: Maggioli, 2017.

BLACHLY, Alexander. «From Black to Red to White: The Notation of Musical Proportions at the Dawn of The Renaissance», en DELFINO, Antonio y SAGGIO, Francesco. *Le notazioni della polifonia vocale dei secoli IX-XVII*. Antologia Parte Seconda secoli XIV-XVII. Pisa: Edizioni ETS, 2022.

BLAŽEKOVIĆ, Zdravko, «Remembering Barry S. Brook», *RIdIM/RCMI Newsletter* XXII/1, 1997, pp. 1-35.

BLAŽEKOVIĆ, Zdravko. «Music and Iconography», en STURMAN, Janet (ed.). *The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture*. Arizona: Sage Publishing, 2019, pp. 1-5.

BLAŽEKOVIĆ, Zdravko. «Music in Art: Iconography as a Source for Music History». *Music in Art: Iconography as a Source for Music History*. The ninth conference of the research center for Music Iconography, commemorating the 20th anniversary of death of Emanuel Winternitz (1898–1983), Nueva York: RCMI, 2003.

BLOCH, Marc. *Apología para la historia o el oficio de historiador*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2018.

BOECIO. *La consolación de la Filosofía*. Traducción de Pablo Masa. Madrid: Ediciones Perdidas, 2006.

BOECIO. *Sobre el fundamento de la música*. Introducción, traducción y notas de Jesús Luque, Francisco Fuentes, Carlos López, Pedro R. Díaz y Mariano Madrid. Madrid: Editorial Gredos, 2009.

BOECIO. *Sobre el fundamento de la música*. Introducción, traducción y notas de Jesús Luque, Francisco Fuentes, Carlos López, Pedro R. Díaz y Mariano Madrid. Madrid: Editorial Gredos, 2009.

BOLZONI, Lina. «El espectáculo de la memoria», en CAMILLO, Giulio. *La idea del teatro*. Traducción de Jordi Reventós. Madrid: Siruela, 2006.

BONET CORREA, Antonio. «La evolución de la caja de órgano en España y Portugal», en BONET CORREA, Antonio (coord.). *El órgano español.* Actas del primer congreso, 27-29 de octubre. Madrid: Editorial Universidad Complutense de Madrid, 1983.

BOONE, Graeme M. «The origins of White Notation», en CARACI VELA, Maria; SABAINO, Daniele y ARESI, Stefano. *Le notazioni della polofonia vocale dei secoli IX-XVII.* Antologia Parte Prima secoli IX-XIV. Pisa: Edizioni ETS, 2007, pp. 33-54.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina y RODRÍGUEZ LÓPEZ, Isabel (eds.), *IMAGENesMUSICA, Recursos para la catalogación y estudio de fuentes de Iconografía musical en España y Portugal* [en línea], Madrid: AEDOM, 2012. https://www.dropbox.com/s/uli2qht26v3hx5a/Recursos.pdf?dl=0

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina; PIQUER SANCLEMENTE, Ruth y RODRÍGUEZ, Isabel. *Imagenesmusica. Iconografía musical en la actualidad: nuevas perspectivas y retos*. Madrid: Sociedad Española de Musicología (SEdeM), 2022.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina y ÁLVAREZ, Rosario (eds). *IMAGENesMUSICA. Recursos para la catalogación y estudio de fuentes de Iconografía Musical en España y Portugal.* Madrid: AEDOM, 2012.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina y DE VICENTE, Alfonso. «Recopilación bibliográfica de iconografía musical española», *Music in Art* XXX/1-2, 2005, pp. 205-227.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina y DE VICENTE, Alfonso. «Recopilación bibliográfica de Iconografía musical española», *Music in Art. International Journal for Music Iconography*, vol. 30, Nº. 1-2, 2005, pp. 205-227.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina. «Bibliografía sobre iconografía musical española», *AEDOM, Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, vol. 1, Nº. 1, 1994, pp. 9-56.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina. «Iconografía Musical. Proyecto RIdIM en España», *Boletín DM*, año 11, 2007, pp. 53-55.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina. «Musical iconography in Spain», *Early Music*, vol. XXV/2, 1997, pp. 335-336.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina. «VIII Encuentro del Study Group for Musical Iconography», *Revista de Musicología*, vol. 19, Nº. 1-2, 1996, pp. 411-414.

BORJA, Juan de. *Empresas morales.* Bruselas: Francisco Foppens, 1680.

BORROMEO, Carlos. *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. Introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria, nota preliminar de Elena Isabel Estrada de Gerlero, notas contextuales. México: Universidad Nacional Autónoma, 1985.

BOSSEUR, Jean-Yves. «La notation au XX^{e} siècle, entre fixité et ouverture», en BOUISSOU, Sylvie; GOUBAULT, Christian y BOSSEUR, Jean-Yves. *Histoire de la notation de l'époque baroque à nos jours*. Clamecy: Minerve, 2005, pp. 187-270.

BOSTRIDGE, Ian. «*Viaje de invierno» de Schubert. Anatomía de una obsesión*. Traducción del inglés y del alemán de Luis Gago. Barcelona: Acantilado, 2019.

BOTTËE DE TOULMON, Auguste. «Dissertation sur les instruments de musique employés au Moyen-Age», *Annales Archéologiques*, 1844.

BOUNZY, Christian. «Metáfora, símbolo y alegoría: las tres gracias del emblematismo», en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael y ZURIAGA SENENT, Vicent F. (Eds.). *Imagen y cultura*. Volumen I, 2008.

BOWLES, Edmund A. «Musikleben im 15. Jahrhundert», *Musikgeschichte in Bildern* III/8, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1977.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen. «La literatura emblemática. Las 'Empresas morales' de Juan de Borja», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Nº. 3, 1980, pp. 27-40.

BREA, José Luis. «Estudios visuales. Nota del editor», *Estudios Visuales* 1, 2003, pp. 5-7.

BREA, José Luis. «Los Estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad», en BREA, José Luis. *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2023.

BREA, José Luis. *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2023.

BROOK, Barry S. «RIdIM: A new international venture in music iconography», *Notes*, vol. 28, Nº. 4, 1972, pp. 652-663.

BROOK, Barry S. y GOLOS, Jerzy. «Research in musical iconography», *AMS newsletter*, vol. 4, Nº. 2, 1974.

BROOK, Barry S.; y LEPPERT, Richard. «RCMI/CUNY: The Research Center for Musical Iconography of the City University of New York», *College music symposium* XIII, 1973, pp. 103-113.

BROU O. S. B., Dom Louis y VIVES, José. *Antifonario visigótico mozárabe de la catedral de León*. Gerona: Consejo Superior de Investigaciones científicas, 2019.

BROWN, Earle. «On December 1952», *American Music*, vol. 26, Nº. 1, 2008, pp. 1-12.

BROWN, Earle. *Folio (1952-1953) and 4 Systems (1954)*. New York: Associated Music Publishers, Inc., 1960.

BROWN, Howard Mayer. «The Treceno Harp», en BOORMAN, Stanley. *Studies in the Performance of Late Mediaeval Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, pp. 35-73.

BROWN, Howard Mayer. *A Florentine Chansonnier from the Time of Lorenzo The Magnificent*. Vol. VII. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1983.

BRUNO, Giordano. *Los heroicos furores*. Introducción, traducción y notas de Mª Rosario González Prada. Madrid: Tecnos, 1987.

BRYSON, Norman; HOLLY, Michael Ann; y MOXEY, Keith (eds.). *Visual Culture. Images and Interpretations*. Hanover: Wesleyan/University Press of New England, 1994.

BRYSON, Norman. «The Gaze in the Expanded Field» en FOSTER, Hal. *Vision and Visuality*. Seattle, Washington: Bay View Press/Dia Foundation, 1988, pp. 91-93.

BUCCI, Moreno. *L'opera di Sylvano Bussotti. Musica, segno, immagine, progetto, il teatro. Le scene, i costumi gli attrezzi ed i capricci dagli anni quaranta al bussottioperaballet*. Florencia: Electa Firenze, 1988.

BUEHLER-MCWILLIAMS, Kathryn, «The British Museum Citole: An Organological Study», en ROBINSON, James; SPEAKMAN, Naomi y BUEHLER-MCWILLIAMS, Kathryn (eds.). *The British Museum Citole: New Perspectives*. UK: The British Museum, 2015, pp. 125-141.

BUFFON, Valeria y D'AMICO, Claudia. *Hermes platonicus. Hermetismo y platonismo en el Medioevo y la Modernidad temprana*. Santa Fe: Ediciones UNL, 2016.

BUJ CORRAL, Marina. «Partituras gráficas y gráficos musicales circulares en el Arte Contemporáneo (1950-2010)». Tesis doctoral. Dirigida por Josep Cerdà i Ferré. Universitat de Barcelona, 2015.

BURCHERT, Linn. *Gertrud Grunow (1870-1944). Leben, Werk und Wirken am Bauhaus und darüber hinaus*. Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin, 2018.

BURDE, Wolfgang. *György Ligety. Eine Monographie*. Zurich: Atlantis Musikbuch, 1993.

BURKHOLDER, J. Peter; GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude V. *Historia de la música occidental*. 8ª edición. Madrid: Alianza Música, 2011.

BURMEISTER, Joachim. *Hypomnematum musicae poeticae*. Rostock: Myliander, 1599.

BURMEISTER, Joachim. *Poétique musicale*. Suivi de David Chytraeus – De la Musique. Traduction, introduction, notes et lexique par Agathe Sueur et Pascal Dubreuil. Paris: Rhuthmos, 2017.

BUSSE BERGER, Anna Maria. «The Origin and Early History of Proportion Sign», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 41, Nº. 3, 1988, pp. 403-433.

BUSSE BERGER, Anna Maria. *La música medievale e l'arte della memoria*. Roma: Flogi Volanti, 2008.

CABALLERO, Gonzalo. *Enharmonía. Órgano, música y liturgia*. Última actualización 4/09/2024. https://enharmonia.es/

CABEZAS GELABERT, Lino. «Evolución técnica y estética de las artes gráficas», en CABEZAS GELABERT, Lino y LÓPEZ VÍLCHEZ, Inmaculada (coords.). *Ilustración, cómic, edición, artes gráficas, concept art.* Madrid: Cátedra, 2024, pp. 45-84.

CAGE, John. *Color y significado. Arte, ciencia y simbología*. Traducción de David Horacio Colmenares. Barcelona: Acantilado, 2023.

CAGE, John. *Silence. Lectures and Writings*. USA: Wesleyan University Press, 1973.

CALÉS OTERO, Francisco. *Tratado de contrapunto II. Teoría general*. Madrid: Música Didáctica, 2000.

CALÍSTRATO. «Descripciones», en CUENCA Y PRADO, Luis Alberto de y ELVIRA BARBA, Miguel Ángel. *Voyeurs del Arte Grecorromano. Imágenes. Filóstrato el Viejo y Filóstrato el Joven. Descripciones. Calístrato*. Madrid: Reino de Cordella, 1993, pp. 322-323.

CALVESI, Maurizio. «La corda spezzata di Caravaggio», *Corriere della Sera*, April 29, 1973.

CALVESI, Maurizio. *Caravaggio*. Art Dossier. Firenze: Giunti Editore, 1998.

CALVO, Ana; CHÉRCOLES, Ruth; SÁNCHEZ y SAN ANDRÉS, Margarita. «La Virgen con el Niño Jesús dormido: estudio de dos imágenes superpuestas», *Conservar Patrimonio* 30, 2019.

CAMILLO, Giulio. *La idea del Teatro*. Traducción de Jordi Raventós. Madrid: Siruela, 2006.

CAMIZ, Franca Trinchieri y ZIINO, Agostino. «Caravaggio: aspetti musicali e committenza», *Studi musicali*, Anno XII, Nº. 1, 1983, pp. 67-83.

CAMIZ, Franca Trinchieri. «Music and Painting in Cardinal de Monte's Household», *Metropolitan Museum Journal*, vol. 26, 1991, pp. 213-226.

CAPELA, Marciano. *Las nupcias de Filología y Mercurio*. Introducción, traducción y notas de Pedro Manuel Suárez-Martínez. Oviedo: Ediurno, 2023.

CARACI VELA, Maria. «Introduzione», en CARACI VELA, Maria; SABAINO, Daniele y ARESI, Stefano. *Le notazioni della polifonia vocale dei secoli IX-XVII*. Antologia Parte Prima secoli IX-XIV. Pisa: Edizioni ETS, 2007.

CARBONERO Y SOL Y MERÁS, León María. *Esfuerzos del ingenio literario*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1890.

CARCÍA-BERNALT ALONSO, Bernardo. «'A los amigos de sutilezas y secretos'. La *imago crucis* en los cánones enigmáticos del Siglo de Oro», *Archivo de Arte Valenciano*, Nº. 96, 2015, pp. 315-340.

CARDINE, Eugène. *Semiología gregoriana*. Santo Domingo de Silos: Abadía de Silos, 1968.

CARRERAS, Juan José. «Música y diplomacia: La reforma post-tridentina del canto litúrgico y la Corona Española», *Italica: Cuadernos de trabajos de la escuela española de historia y arqueología en Roma*, Nº. 17, 1984, pp. 219-230.

CARRERE, Alberto y SABORIT, José. *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2000.

CARRUTHERS, Mary y ZIOLKOWSKI, Jan M. *The Medieval Craft of Memory: An Anthology of Texts and Pictures*. Philadelphia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2002.

CARTARI, Vincenzo. *Imagini Delli Dei De Gl'Antichi Di Vincenzo Cartari Reggiano: Ridotte da capo à piedi alle loro reali, & non più per l'adietro osseruate simiglianze. Cauate da' Marmi, Bronzi, Medaglie, Gioie, & altre memorie antiche; con esquisito studio, & particolare diligenza Da Lorenzo Pignoria Padoano*. Venecia: Francesco Marcolini, 1556.

CARTARI, Vincenzo. *Imagini Delli Dei De Gl'Antichi Di Vincenzo Cartari Reggiano: Ridotte da capo à piedi alle loro reali, & non più per l'adietro osseruate simiglianze. Cauate da' Marmi, Bronzi, Medaglie, Gioie, & altre memorie antiche; con esquisito studio, & particolare diligenza Da Lorenzo Pignoria Padoano*. Venecia: Nicolò Pezzana, 1674. DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.66363#0079

CASHNER, Andrew A. «Kircherizers and Trisectors: Athanasius Kircher's Automatic Composition System in the Spanish Empire», *Anuario Musical*, Nº. 77, 2022, pp. 51-75, p. 53. DOI: https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2022.77.04

CASINI CORTESI, Mariella. «Pier Francesco Valentini: profilo di un musicista barocco», *Nuova Revista Musicale Italiana* 17, Nº. 3-4, 1983, pp. 527-62.

CASTELLANOS, Nazareth. *Neurociencia del cuerpo. Cómo el organismo esculpe el cerebro*. Barcelona: Editorial Kairós, 2022.

CASTELLI, Giovanni Paolo. *Della nouissima iconologia / di Cesare Ripa perugino caualier de ss. Mauritio, & Lazzaro*. Padoua: Pietro Paolo Tozzi, 1625-1625.

CASTRO DE MOUX, María E. «El 'anima mundi' y los cuatro elementos: las apariencias para el auto 'La vida es sueño' de Calderón de la Barca», *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid, 6-11 de julio de 1998. Tomo I. Medieval. Siglo XVI y Siglo XVII*. Madrid: Castalia, 2000, pp. 439-448.

CATE, Phillip Dennis y SHAW, Mary Lewis. *The Spirit of Montmartre: Cabarets, Humor, and the Avant-garde, 1875-1905*. New Brunswick, NJ: Jane Voorhees Zimmerli Art Museum: Rutgers University Press, 1996.

CATE, Phillip Dennis. «Le Chat Noir y Les Incohérents», en: *Toulouse-Lautrec y el espíritu de Montmartre*, comisariado por María González de Castejón, 27-59. Barcelona: Fundación Bancaria la Caixa / Editorial Planeta, S. A., 2018.

CERONE, Pedro. *El melopeo y maestro. Tractado de música theórica y práctica en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto Músico ha menester saber*. Libro XXII. Nápoles: Iuan Bausista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613.

CHAILLEY, Jacques. *Compendio de musicología*. Madrid: Alianza, 1991.

CHAILLEY, Jacques. *Traité Historique d'Analyse Harmonique*. Paris: Alphonse Leduc, Preface a la nouvelle edition, 1977.

CHARTERIS, Richard. *«New light on two canons by Adam Gumpelzhaimer»*, *Musik in Bayern* LXXXII/LXXXIII, 2017–2018, pp. 112-155.

CHECA GODOY, Antonio y GARRIDO LORA, Manuel. *Teoría e historia del cartel publicitario*. Madrid: Editorial Síntesis, 2017.

CHECA, Fernando. *Atlas Mnemosyne. Aby Warburg*. Madrid: Akal, 2010.

CHISTIANSEN, Keith. *A Caravaggio Rediscovered: The Lute Played*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1990.

CHO, You-Kyung. «Reading Mahler: György Ligeti's Music Criticism in the 1970s», *Lietuvos muzikologija*, t. 20, 2019, pp. 46-61.

CHUECA GOITÍA, Fernando. *Breve historia del urbanismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

CICERÓN, Marco Tulio. *Sobre el Orador*. Introducción, traducción y notas de José Javier Iso. Madrid: Gredos, 2002.

CICERÓN, Marco Tulio. *Disputaciones tusculanas*. Traducción de Alberto Medina González. Madrid: Gredos, 1990.

CICERÓN, Marco Tulio. *La invención retórica.* Introducción, traducción y notas de Salvador Núñez. Madrid: Gredos, 1997.

CIVRA, Ferruccio. *Musica poética. Retorica e musica nel periodo della Riforma*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2019.

CLARK, Timothy James. *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution. London: Thames and Hudson*, 1985.

CLINE, David. *Graph Music of Morton Feldman*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

COHEN, H. Robert. «Les Gravures Musicales dans Illustration de 1843 à 1899: Une expérience dans le traitement de sources iconographiques», *Revue de Musicologie,* 62, 1976, pp. 125-130.

COLETTE, Marie-Noëlle; POPIN, Marielle y VENDRIX, Philippe. *Histoire de la notation du Moyen Âge à la Rennaissance.* France: Minerve, 2003.

COLETTE, Marie-Noëlle. «Élaboration des notations musicales, IX-XII siècle», en COLETTE, Marie-Noëlle; POPIN, Marielle y VENDRIX, Philippe. *Histoire de la notation du Moyen Âge à la Rennaissance.* France: Minerve, 2003.

COLOMBO, Sarah. *El canon. La historia y el desarrollo de un enigma*. Traducción de Juan Blas Pedro Picone. Italia: Buseto Palizzolo, 2011.

CONTI, Natale. *Mitología*. Traducción con introducción, notas e índice de Rosa M.ª Iglesias Montiel y M.ª Consuelo Álvarez Morán. Murcia: Universidad de Murcia, 2006.

CONTI, Natale. *Mythologia sive explicationes fabularum*. Venecia: Al Segno della Fontana, 1568.

COPENHAVER, Brian. P. *Corpus hermeticum y Asclepio*. Madrid: Siruela, 2000.

COUSSEMAKER, Charles Edmond Henri. «Essai sur les instruments de musique au Moyen Age», *Annales Archéologiques*, III-XV, 1845-1851.

COUSSEMAKER, Charles Edmond Henri. *Mémoire sur Hucbald et sur ses traités de musique suivi de recherches sur la notation et sur les instruments de musique*. Paris: J. Techener, 1841.

COWELL, Henry. *The Banshee*. Edición de Peter James Learn. Learn Music, Inc., 2016.

COX, Arnie. «Hearing, Feeling, Grasping Gestures», en GRITTEN, Anthony y KING, Elaine (Eds.). *Music and Gesture*. Aldershot: Ashgate, 2006.

CROCKER, Richard L. «A new source for medieval music theory», *Acta Musicologica*, vol. 39, fasc. 3/4, pp. 161-171. DOI: https://doi.org/10.2307/932351

CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, María José. *Las empresas de la eternidad*. Valencia: Universitat de València, 2022.

CUNNALY, John. *Images of Illustrious: the numismatic presence in the Renaissance.* Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1999.

DE AQUINO, Santo Tomás. *Comentario al 'Libro del alma de Aristóteles'*. Traducción y anotaciones María C. Donadío Maggi de Gandolfi. Buenos Aires: Fundación Arche, 1979.

DEFORD, Ruth I. *Tactus, Mensuration and Rhythm in Renaissance Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

DEKEL, Wil. «Ein Karfreitagsrätselkanon aus Adam Gumpelzhaimers „Compendium musicae" (1632)», *Die Musikforschung*, 27. Jahrg., H. 3, 1974, pp. 323-332.

DEVÍS ÁLVARO. «Encuentran los lienzos de los órganos de la catedral de València que se creían perdidos desde los 40», *Culturplaza*. Publicado: 05/01/2024.>https://valenciaplaza.com/arquitectura-patrimonio-valencia-comunitat-valenciana/encuentran-lienzos-de-los-organos-de-la-catedral-de-valencia-que-se-creian-perdidos-desde-la-guerra-civil >

DIDI-HUBERMAN, George. *Ante el tiempo. Historia del arte anacronismo de las imágenes*. Ciudad de Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2015.

DIEGO OTERO, Estrella de. *Arte contemporáneo II*. Madrid: Historia 16, 1996.

DOIG, Allan. *Theo van Doesburg: painting into architecture, theory into practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

DOKTER, Julia. *Tempo and Tactus in the German Baroque*. Rochester: University of Rochester Press, 2021.

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, 2013. «La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales». Tesis doctoral. Dirigida por Rafael García Mahíques. Universitat de València, 2013.

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi. «La recepción de la tradición hispánica de la inmaculada concepción en Nueva España: el tipo iconográfico de la *Tota Pulchra*», *Espacio, tiempo y forma, Serie VII. Historia del Arte*, N.º 3, 2015, pp. 275-309. DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015

DONET DONET, Leonardo. «Iconografía del rey David». Tesis doctoral. Dirigida por Rafael García Mahíques. Universitat de València, 2018.

DROSTE, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933. Reform and Avant-Garde*. Köln: Taschen, 2006.

DUBY, George. *La época de las catedrales: arte y sociedad*. Madrid: Cátedra, 1993.

DUDEQUE, Norton. «Gestos musicais na Peça para piano Op. 11, Nº. 3 de Arnold Schoenberg», *Musica Hodie*, 13, Nº. 2, 2013, pp.85-98.

DYER, John. «Didactic images in a thirteenth-century French music theory treatise: The Scientia artis musice of Hélie Salomon», *Plainsong and Medieval Music*, Nº. 28 (1), 2019, pp. 1-27, p. 6. DOI: 10.1017/S0961137118000207

EGUIZÁBAL, Raúl. *El cartel en España*. Madrid: Cátedra, 2014.

EGUIZÁBAL, Raúl. *Teoría de la publicidad*. Madrid: Cátedra, 2011.

EHLERS, Benjamin. *Between Christians and Moriscos Juan de Ribera and Religious Reform in Valencia, 1568-1614*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006.

EISENSTEIN, Elizabeth L. *La imprenta como agente de cambio. Comunicación y transformaciones culturales en la Europa moderna temprana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

ELDERS, Willem. *Symbolic Scores. Studies in the Music-of the Renaissance*. Leiden, The Netherlands: E. J. Brill, 1994.

ELIOT GARDINER, John. *La música en el Castillo del cielo. Un retrato de Johann Sebastian Bach*. Traducción de Luis Gago. Barcelona: Acantilado, 2015.

ELLSWORTH, Oliver. *The Berkeley Manuscript (University of California Music Library, MS. 744 [olim Phillips 4450])*. Greek and Latin Music Theory. Lincoln: University of Nebraska Press, 1984.

EMS, Grégory. *L'emblématique au service du pouvoir: La symbolique du prince chrétien dans les expositions emblématiques du collège des jésuites de Bruxelles sous le gouvernorat de Léopold-Guillaume (1647-1656)*, Volumen 1. Louvain-la-Neuve: Presses universitaires de Louvain, 2016. OpenEdition Books: < https://books.openedition.org/pucl/7714>

ENGASS, Robert. «Variations on a Theme by Guido Reni», *The Art Quartely*, vol. XXV. Nº. 2, 1962, pp. 113-122.

ERLANDE-BRANDENBURG, Alain. *La Catedral*. Madrid: Akal, 1993.

ESCARTÍ, Vicent Josep. «Sobre la vida y las ideas de un cortesano renacentista: Luis Milán (1507? - 1559)», *eHumanista*, vol. 18, 2011, pp. 248-266.

ESPAÑA. *Boletín Oficial del Estado*, 23 de abril de 2020, Nº. 113. >https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2020-4606<

ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián. «Algunas notas sobre la restauración de la Puerta de los apóstoles de la Catedral de Valencia (España)», *CSIC. Informe de la construcción*, vol. 45, N.º 427, 1993, pp. 57-65, p. 58. DOI: https://doi.org/10.3989/ic.1993.v45.i427.1175

ESTEBAN LORENTE. Juan F. *Tratado de Iconografía*. Madrid: ISTMO, 2002.

ESTRABÓN. *Geografía*. Traducción y notas José Vela Tejeda y Jesús Gracial Artal. Madrid: Editorial Gredos, 2001.

ESTRINE, Robert. *«Emanuel Winternitz: books, articles, and reviews since. 1940», Imago Musicae, International Yearbook of Musical Iconography, vol. 1, 1987, pp. 9-17.*

ETTLINGER, Leopold David. «The Pictorial Source of Ripa's 'Historia'», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* vol. 13, Nº. 3/4 1950, pp. 322-333.

EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. «Lo atractivo del idioma el color y lo visual como apoyo enfático para una mejor interpretación musical», en KRUTITSKAYA, Anastasia y CALDERÓN ALCÁNTARA, Édgar Alejandro (coord.). *Celebraciones y sonoridades en las catedrales novohispanas*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, pp. 166-207.

EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. *El melopeo y maestro*. Vol. I. (Nápoles, J. B. Gargano y L. Nucci, 1613). Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007.

FABRIS, Dinko. «Musical Iconography in Italy», *RIdIM Newsletter*, vol. 9, Nº. 2, 1984, pp. 2-4.

FAXOLIS, Florentius de. *Book on Music*. BLACKBURN, Bonnie J. y HOLFORD-STREVENS, Leofranc (eds. y trads.). USA: Hardcover, 2010.

FEBVRE, Lucian. *Combates para la historia.* Barcelona: Península, 1959.

FEISST, Sabine. *Schoenberg's New World. The American Years*. New York: Oxford University Press, 2011.

FELDMAN, Morton. *Pensamientos verticales*. Prólogo de Pablo Gianera. Buenos Aires/Argentina: Caja Negra Editora, 2012.

FENLON, Iain y LOVATO, Antonio. *Tesori della musica veneta del Cinquecento. La policoralità, Giovanni Matteo Asola e Giovani Croce.* Venecia: Fondazione Levi, 2010.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel. *Felipe II y su tiempo*. Madrid: Espasa Calpe, 1998.

FERNÁNDEZ CALVO, Diana y MOSCA, Julián. «Pietro Cerone: el melopeo y maestro 'Tractado de la música theorica y práctica', libro 22. Los enigmas musicales», *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega,* Año XXIV, Nº. 24, 2010, pp. 319-371.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario y LLORENS MARTÍN, Ana (eds.). *El canto mozárabe y su entorno: estudios sobre la música de la liturgia viejo hispánica*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2013.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. «De la Historia del Arte a la Musicología. Sobre la iconografía musical en las representaciones artísticas medievales», en ZALAMA, Miguel Ángel; CANO-CORTÉS, Pilar Mogollón y ORDAX, Salvador Andrés. *Alma ars: estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, 2013, pp. 189-193.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. «La Musicología y el patrimonio musical en España», *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, vol. 9, Nº. 2, 1993, pp. 105-111.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. *Historia de la música española. Desde los orígenes al Ars Nova*. Volumen I. Madrid: Alianza, 1983.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. *Liber Antiphonarium de Toto anni circulo. A festivitate sancti aciscli usque ad finem. Cathedralis Ecclesiae Legionensis in Hispania Codex Signatus Nr. VIII. Librum Ikilani Abbati*. Madrid: SEdeM, 2011.

FERNÁNDEZ DE VILLEGAS, Pedro. *La traducción del Dante de lengua toscana en verso castellano.* Burgos: Fadrique de Basilea, 1515.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura. «Manuscritos iluminados: artífices, espacios y contextos productivos», en AVENOZA, Gemma; FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura y SORIANO ROBLES, Lourdes (eds.). *La producción del libro en la Edad Media. Una visión interdisciplinar*. Madrid: Silex, 2019, pp. 131-206.

FIGES, Orlando. *Los europeos. Tres vidas y el nacimiento de la cultura cosmopolita.* Traducción de María Serrano. Madrid: Taurus, 2021.

FILÓSTRATO el Joven. «Imágenes», en CUENCA Y PRADO, Luis Alberto de y ELVIRA BARBA, Miguel Ángel. *Voyeurs del Arte Grecorromano. Imágenes. Filóstrato el Viejo y Filóstrato el Joven. Descripciones. Calístrato*. Madrid: Reino de Cordella, 1993.

FINCK, Hermann. *Practica musica.* Vitebergae: excusa typis haeredum Georgii Rhaw, 1556. Versión electrónica a cura de DI LUCA, Claudia; GIGER, Andreas, HONN, Elisabeth y MATHIESEN, Thomas J. para el *Thesaurus Musicarum Latinarum*, 1995.

FINDLEN, Paula. *Athanasius Kircher. The Last Man Who Knew Everything*. New York: Routledge, 2004.

FISCHER, Kurt von. «Eine wiederaufgefundene Theoretikerhandschrift des späten 14. Jahrhunderts», *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft*, Nº. 1, 1972, pp. 23-33.

FLAUBERT, Gustave. *La tentación de san Antonio*. Ed. Germán Palacios. Madrid: Cátedra Universales, 2004.

FLETCHER, John Edward. *A Study of the Life and Works of Athanasius Kircher, 'Germanus Incredibilis'*. Leiden, The Netherlands: Brill, 2011.

FLOROS, Constantin. *György Ligeti. Beyond Avant-garde and Postmodernism*. Translate by Ernest Bernhardt-Kabisch. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2014.

FOCILLON, Henri. *El año mil*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

FORD, Terence. *Lista de instrumentos de música occidentales. Anotada desde un punto de vista iconográfico*. Traducida y adaptada al español por Koldo Ríos Álvaro. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, 1999.

FRAENKEL, Gottfried S. *Decorative Music Tittle Pages. 201 Examples from 1500 to 1800*. Nueva York: Dover Publications, Inc, 1969.

FRANCE, Anatole. *La Vie littéraire. Deuxième Série*. Paris: Calmann-Lévy Éditeurs, 1888.

FRANCHI, Saverio. *Annali della stampa musicale romana dei secoli XVI-XVIII*. Volumen I/1. Edizioni di musica pratica dal 1601 al 1650. Roma: IBIMUS, 2006.

FRANKLIN, Paul B. y CROSS, Lowell. «Composing Chess», en LIST, Larry. *The Imagery of Chess Revisited*. New York: George Braziller Publishers, 2005.

FROMMEL, Christoph Luitpold. «Caravaggio und seine Modelle», *Castrum Peregrini*, Nº. 96, 1971.

FUBINI, Enrico y WUIDAR, Laurence. *I linguaggi dell'ineffabile. Musica e mistica: tradizioni ebraiche e cristiane a confronto*. Pisa: Edizioni ETS, 2022.

FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música, 1988.

FULDA, Adami de. «Música», en GERBERT, Martin. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum / ex variis Italiæ, Galliæ & Germaniæ codicibus manuscriptis collecti et nunc primum publica luce donati a Martino Gerberto, monasterii et congreg. S. Blasii in Silva Nigra abbate, S.Q.R.I.P.* Tomus III. Klosterdruckerei Sankt Blasien, 1784.

GALLARD PINEDA, Pascual A. «La visualidad artística del sacramento del orden en la liturgia de la iglesia latina (ss. XIII-XVIII)». Tesis doctoral. Dirigida por Rafael García Mahíques. Universitat de València, 2017.

GALLO, Alberto F. *El medioevo*. Segunda parte. Tomo III. Madrid: Turner, 1987.

GARCÍA ARRANZ, José Julio. *Symbola et emblemata avium. Las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII*. Coruña: SIELAE, 2010.

GARCÍA FONT, Joan. *Mitos de la luz y las tinieblas. Zoroastrismo, maniqueísmo, mitraísmo, sufismo*. Barcelona: MRA, 1997.

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael y MÍNGUEZ, Víctor. *Santiago Sebastián López (1931-1995)*. Granada: Comité Español de Historia del Arte (CEHA), 2020.

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. «El triunfo como retórica visual. La serie emblemática *Patientiae Triumphus*», *Quiroga*, Nº. 3, 2024, pp. 112-124.

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. «Flora emblemática». Tesis doctoral. Dirigida por Santiago Sebastián López. Universitat de València, 1990-1991.

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. «La Emblemática y el problema de la interpretación icónica: el caso de la 'vanitas'», *Actas de I Simposio Internacional de Emblemática*: Teruel, 1 y 2 de octubre de 1991, 1994, pp. 59-92.

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. «Perfiles iconográficos de la mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I): *Sicut mulier amicta sole et luna sub pedibus eius*», *Ars longa*, 6, 1995, pp. 187-197.

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. «Perfiles iconográficos de la mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): *Ab initio et ante saecula creata sum*», *Ars longa*, 7–8, 1996–1997, pp. 177-184.

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Empresas Morales de Juan de Borja: imagen y palabra para una iconología*. Valencia: Ajuntament de València, 1988b.

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Empresas sacras de Núñez de Cepeda*. Madrid: Ediciones Tuero, 1988a.

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Iconografía e iconología. Cuestiones de método*. Madrid: Encuentro, 2009.

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Iconografía e iconología. La Historia del Arte como Historia Cultural*. Volumen I. Madrid: Encuentro, 2008.

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *La adoración de los magos. Imagen de la Epifanía en el Arte de la Antigüedad*. Victoria-Gasteiz: EPHIALTE, 1992.

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. La visualidad del Logos*. Volumen 1. Madrid: Encuentro, 2015.

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 4. Los Ángeles III. La música del cielo*. Madrid: Encuentro, 2018.

GARCÍA MANZANO, Julia Esther. *Modos, armonía y estructuras en la música medieval occidental.* San Cugat: Arpegio, 2017.

GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. «Accessos a l'infinit. Les portades gòtiques valencianes i la seva iconografía», en ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca y VALERO MOLINA, Joan (eds.). *Iauna Coeli: portalades gòtiques a la corona d'Aragó*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Amics de l'Art Romànic, 2020, pp. 81-104.

GARÍN ORTÍZ DE TARANCO, Felipe María. *Yáñez de la Almedina: pintor español.* Valencia: Alfonso el Magnánimo, 1954.

GARÍN, Eugenio. *Hermétisme et Renaissance*. París: Éditions Allia, 2016.

GARÍN, Eugenio. *La revolución cultural del Renacimiento*. Barcelona: Crítica, 1981.

GARLANDIA, Johannes de. *De mensurabili musica*. Cap. IX,74; Cap. XIV,95,3; Cap. XIV,95,5, s. XIII. Versión electrónica por Peter Slemon E., Bradley Jon Tucker C. y Thomas J. Mathiesen para *Thesaurus Musicarum Latinarum*, 1994. < https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/GARDMM>

GARRIDO DOMENÉ, Fuensanta. «Magia y efectos de la música en Marciano Capela (MART. CAP. 9, 922-929)», *Minerva. Revista de Filología clásica* 34, 2021, pp. 33-51. DOI https://doi.org/10.24197/mrfc.34.2021.33-51

GASH, John. *Caravaggio*. London: Chaucer Press, 2004.

GAUNA, Felipe de. *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*. Valencia: Acción Bibliográfica Valenciana, 1926.

GAVARA, Joan J. y GÓMEZ FERRER, Mercedes. «Fernando Yáñez de la Almedina y el órgano renacentista de la catedral de Valencia», en BENITO, Fernando; Gómez, José y SAMPER, Vicente (coords.). *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*. Catálogo de la exposición. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998, pp. 237-246.

GÉTREAU, Florence. «L'iconographie musicale: définition, constitution de corpus et outils d'exploitation». *A portée de notes. Musique et mémoire*. Colloque de Grenoble. 14-15 octobre 2003. Mois du patrimoine écrit 2003. France: Grenoble, 2004, pp. 87-101.

GÉTREAU, Florence. «Three Founders of Music Iconography in France: Geneviève Thibault de Chambure, Albert Pomme de Mirimonde, and François Lesure», en KNYSAK, Benjamin y BLAŽEKOVIĆ, Zdravko. *Musical History as seen through contemporary eyes. Essays in Honor of H. Robert Cohen*. Viena: Verlag Hollitzer, 2021, pp. 381-412.

GODWIN, Joscelyn. *Armonía de las esferas.* Madrid: Atalanta, 2009.

GODWIN, Joscelyn. *Atalanta fugiens*. Girona: Atalanta, 2007.

GODWIN, Joscelyn. *Athanasius Kircher. A Renaissance Man and Quest for Lost Knowledge* London: Thames and Hudson, 1979.

GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate, 1998.

GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio. *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Madrid: Siruela, 2001.

GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio. *El idioma de la imaginación*. Madrid: Tecnos, 1999.

GÓMEZ MUNTANÉ, Mari Carmen. «Algunas reflexiones sobre el caso de la Musicología», *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, vol. 22, Nº. 1, 2006, pp. 739-740.

GÓMEZ MUNTANÉ, Mari Carmen. «Música y corte a fines del Medioevo: el episodio del Sur», en GÓMEZ MUNTANÉ, Mari Carmen (ed.). *Historia de la música en España e Hispano América. De los orígenes hasta c. 1470*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 237-318.

GÓMEZ MUNTANÉ, Mari Carmen. *La música medieval en España*. Kassel: Edition Reichenberger, 2001.

GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. «La cantería valenciana en la primera mitad del XV: el maestro Antoni Dalmau y sus vinculaciones con el área mediterránea», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 9-10, 1998, pp. 91-105.

GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. *El Real de Valencia (1238-1810). Historia arquitectónica de un palacio desaparecido*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2012.

GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. «La capilla del gremio de los armeros de la catedral de Valencia (1492-1505), *Ars longa. Cuadernos de Arte*, Nº. 20, 2011, pp. 69-82.

GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. «Una epifanía icónica: el Cristo del Colegio del Patriarca de Valencia», en CARLOS VARONA, María Cruz de; PEREDA, Felipe y RIELLO, José (eds.). *La mirada extravagante. Arte, ciencia y religión en la Edad Moderna*. Homenaje a Fernando Marías. Madrid: Marcial Pons, 2020, pp. 465-500.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María. «De la huella de los grandes maestros en la Génesis del *Emblematum Liber*. Alciato antes de Alciato», en *En la senda de Alciato. Práctica y Teoría Emblemática*, A. Martínez Sobrino, J. Bartolomé Gómez, C. García Román y R. Redondo Sánchez, eds. Añejos de IMAGO. Revista de Emblemática y Cultura Visual [Nº8], Valencia, Universitat de València, 2022.

GOSÁLVEZ LARA, Carlos José. *La edición musical española hasta 1936. Guía para la datación de partituras*. Madrid: Asociación española de musicología AEDOM, 1995.

GOTTWALD, Clytus. «Gustav Mahler und die musikalische Utopie: II. Collage», *Neue Zeitschrift für Musik*, 135, Nº. 5, pp. 288-291, 1974.

GOUBAULT, Christian. «La remise en cause de la notation, XIXe siècle», en BOUISSOU, Sylvie; GOUBAULT, Christian y BOSSEUR, Jean-Yves. *Histoire de la notation de l'époque baroque à nos jours*. Clamecy: Minerve, 2005, pp. 107-185.

GOULD, Elaine. *Behind Bars. The definitive Guide to Music Notation*. Londres: Faber Music Ltd, 2011.

GRABAR, André. *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid: Alianza forma, 2019.

GRAHAM-DIXON, Andrew. *Caravaggio. Una vida sagrada y profana*. Epuflibre: Titivillus, 2010.

GRANADA, Miguel Ángel. «Giordano Bruno y De gli eroici furori: la caza amorosa entre Petrarca y el Cántico», *SigMA. Rivista di Letterature Comparate. Teatro e Arti dello Spettacolo*, vol. 2, 2020, pp. 547-568. DOI https://doi.org/10.6093/sigma.v0i4.7499

GRANADA, Miguel Ángel. *Giordano Bruno: universo infinito, unión con Dios, perfección del hombre*. Herder: Barcelona, 2002.

GRIFFITHS, John. «Las vihuelas en la época de Isabel la Católica», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 20, 2010, pp. 7-36.

GRIFFITHS, John. «Semblanzas de compositores españoles: 14. Luis Milán. 1490/1510 – después de 1559», *Revista de la Fundación Juan March*, N.º 386, 2009, pp. 2-7.

GRIFFITHS, Paul. «György Ligeti, Atmosphères», *American Symphony Orchestra*, 1 de junio de 2008. > https://americansymphony.org/concert-notes/atmosphres-1961/. <

GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1989.

GRITTEN, Anthony y KING, Elaine. «Introduction», en GRITTEN, Anthony y KING, Elaine (Eds.). *Music and Gesture*. Farnham: Ashgate, 2006, pp. xix-xxv.

GROCHEO, Johannes de. *Ars musice*. Edición y transcripción de Constant J. Mews, John N. Crossley, Catherine Jeffreys, Leigh McKinnon, and Carol J. Williams. Kalamazoo: Western Michigan University, 2011.

GUACCERO, Domenico. «Saggio introduttivo», en GUACCERO, Domenico (coord.). *Symposium internazionale sulla problemática dell'attuale grafia musicale*. Roma: Istituto italo-latino americano, 1973.

GUASH, Ana María. «Doce reglas para una nueva Academia: la nueva Historia del arte y los Estudios Audiovisuales», en BREA, José Luis. *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2023.

GUASH, Ana María. «Los estudios visuales. Un estado de la cuestión», *Estudios Visuales* 1, 2003, pp. 8-16.

GUIDOBALDI, Nicoletta. *Prospettive di Iconografia musicale*. Milano: Mimesis. Le immagini della musica, 2007.

GÜNTHER, Ursula y GÓMEZ MUNTANÉ, Mari Carmen. «Senleches, Jaquenim de», en SADIE, Stanley y TYRELL, John. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Segunda edición. Volumen 23, Londres/Nueva York: GROVE, 2001, p. 87.

HAMMERSTEIN, Reinhold. *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*. München: Francke Verlag, 1962.

HANI, Jean. *El simbolismo del templo cristiano*. Barcelona: José J. de Olañeta, 1997.

HATTEN, Robert. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

HENKEL, Arthur y SCHÖNE, Albrecht. *Emblemata. Handbuch Zur Sinnbildkunst Des XVI und XVII Hunderts*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2013.

HICKS, Andrew. «Martinus Capella and The Liberal Arts», en HEXTER, Ralph J. y TOWNSEND, David (eds.). *Medieval Latin Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2012, pp. 307-334.

HICKS, Michael. «John Cage's Studies with Schoenberg», *American Music*, Vol. 8, Nº. 2, 1990, pp. 125-140.

HITCHCOCK, Henry-Russell. *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra, 1993.

HODEL, Markus. *Strawinsky, sein Nachlass, sein Bild: Kunstmuseum Basel in Zusammenarbeit mit der Paul Sacher Stiftung Basel*. Basel: Kunstmuseum Basel, 1984.

HOLLADAY, Richard L. «The *Musica et Scholica Enchiriadis*. A Translation and Commentary». Tesis doctoral. Dirigida por Norman F. Phelps; Keith E. Mixter y J. A. Huff. The Ohio State University, 1977.

HOLMAN, Peter. «A Title Page og Michael Praetorius», *De musica disserenda* XV/1–2, 2019, pp. 9-28, p. 9. DOI: 10.3986/dmd15.1-2.01

HOPPIN, Richard H. *La música medieval*. Madrid: Akal Música, 2000.

HORNBOSTEL, Erich Moritz y SACHS, Curt. «Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch», *Zeitschrift für Ethnologie*, vol. 46, 4/5, 1914.

HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de. *Empresas morales*. Segovia: Juan de la Cuesta, 1589.

HUIZINGA, Johan. *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza Universidad, 1994.

IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel. *Fernando Yáñez de Almedina (la incognita Yáñez)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.

INFANTAS, Fernando de las. *Tractatus de praedestinatione secundum Scripturam sacram et veram evangelicam lucem*. Paris [s.n], 1601.

INFANTES, Víctor. *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.

IVINS, William M. *Prins and Visual Communication*. New York: The M.I.T Press, 1969.

IVINS, William. *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1975.

JAMBOU, Louis y REYNAUD, François. «Doble enigma en torno a la figura de Luis Venegas de Henestrosa. Su testamento», *Revista de Musicología* (SEdeM), vol. 7, Nº. 2, 1984, pp. 419-430.

JAMBOU, Louis. *Evolución del órgano español. Siglos XVI-XVIII*. Volumen I. Gijón: Ethos-música, 1988.

JEANNE, Paul. *Les théâtres d'ombres à Montmartre de 1887 à 1923: Chat noir, Quat'z'arts, Lune rousse*. Paris: Les Éditions des presses modernes au Palais-royal, 1937.

JOHNSON, Mark. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

JONES, Martin D. W. *La Contrarreforma. Religión y sociedad en la Europa moderna*. Madrid: Akal, 2003.

JUAN i NEBOT, María Antonia, «Versión castellana de la clasificación de instrumentos musicales según Erich von Hornbostel y Curt Sachs (Galpin Society Journal XIV, 1961)», *Nassarre*, Nº. 14/1, 1998, pp. 365-387.

KARKOSCHKA, Erthad. *Notation in New Music. A Critical Guide to Interpretation Realisation*. New York: Praeger, 1972.

KAUFFMANN, Martin. «Satire, Pictorial Genre, and the Illustrations in BN fr. 146», en BENT, Margaret y WATHEY, Andrew. *Fauvel Studies. Allegory, Chronicle, Music, and Image in Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS Français 146*. Nueva York: Clarendon Press Oxford, 1998.

KELLEY, Donald R. *Foundations of Modern Historical Scholarship. Language, Law, and History in the French Renaissance*. New York and London: Columbia University Press, 1970.

KELLY, Thomas Forrest. *Capturing Music. The Story of Notation.London*: W.W. Norton & Company, 2015.

KENNEDY, Michael. *Concise Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

KEY, Jordan Alexander. *Canonic Ballade on a Labyrinth: «En la maison Dedalus» Anon. ca. 1375*. YouTube, publicado por [Jordan Alexander Key], [26 mayo 2019]. https://www.youtube.com/watch?v=dO56v7qltNo

KINNON, James. «Musical Iconography: a definition», *RIdIM Newsletter*, vol. 2, núm. 2, 1977, pp. 15-17.

KINSKY, Georg. *Geschichte der Musik in Bildern*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1929.

KIRCHER, Athanasius. *Musurgia universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni in X libros digesta*. Roma: Francisci Corbelletti, 1650.

KIRCHER, Athanasius. *Principis christiani archetypon politicum sive sapientia regnatrix:* QUAM Regiis instructam documentis ex antiquo Numismate HONORATI JOANNI CAROLI V. IMP. [ET] PHILIPPI II. Aulici. CAROLI Hispaniarum Principi Magistri nec non Oxoniensi Ecclesiae Antistitis. Symbolicis obvelatim integumentis. Reip. Liter. evolutam exponit, 1662.

KRAUSS, Rosalid. *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: M.I.T. Press, 1985.

KRUMMEL, Donald W. y SADIE, Stanley (eds.). *Music Printing and Publishing*. The New Grove Handbooks in Music. Hong Kong: The Macmillan Press, 1990.

KÜHN, Clemens. *Historia de la composición musical en ejemplos comentados*. Cornellà de Llobregat: Idea Música, 2003.

KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. España: SpanPress, 1989.

KUHN, Thomas S. *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

KURTH, Ernst. «The Tristan Prelude», en BAILEY, Robert (ed.). *Wagner. Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde*. New York/London: W. W. Norton and Company, 1985.

KURTZ, Michael. *Stockhausen. A Biography*. Translate by Richard Toop. London/Boston: Faber and Faber, 1994.

LACTANCIO. *Instituciones divinas*. Traducción de Eustaquio Sánchez Salor. Madrid: Gredos, 1990.

LADIS, Andrew. «The Music of Devotion: Image, Voice and the Imagination in a Madonna of Humility by Domenico Bartolo», en MCIVER, Katherine A. *Art and Music in the Early Modern Period*. Essays in honor of Franca Trinchieri Camiz. London: Routledge, 2003, pp. 139-145.

LANZA, Andrea. *Il secondo novecento*. Torino: EDT, 1991.

LE BON, Gustave. *Psicología de las masas*. Madrid: Ediciones Morata, 2024.

LEACH, Elizabeth Eva. «The fourteenth century», en EVERIST, Mark (ed.). *Medieval Music*. New York: Cambridge University Press, 2011a, pp. 87-103.

LEACH, Elizabeth Eva. *Guillaume de Machaut: Secretary, Poet, Musician*. Ithaca / Londres: Cornell University Press, 2011b.

LEEUW, Ton de. *Music of the Twentieth Century. A Study of Its Elements and Structure*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

LEHRICH, Christopher I. *The Language of Demons and Angels. Cornelius Agrippa's Occult Philosophy*. Leiden/Boston: Brill, 2003.

LEIBOWITZ, René. *Schoenberg and his school: the contemporary stage of the language of music*. Translated from the French by Dika Newlin. New York: Da Capo Press, 1979.

LENZI, Marco. *L'estetica musicale do Morton Feldman*. Milán: Le Sfere, 2009.

LEPPERT, Richard. «Concert in a House: Musical Iconography and Musical Thought», *Early Music,* 7, 1979, pp. 3-24.

LEPPERT, Richard. «Johann Georg Plazer: Music and Visual Allegory», en *Music East and West: Essays in Honor of Walter Kaufmann*. New York: Thomas Noblitt, 1981.

LESURE, François. *Claude Debussy*. Translation and Revised Edition by Marie Rolf. New York: University of Rochester Press, 2019.

LESURE, François. *Music and Art in Society*. Pennsylvania State University: University Park, 1968.

LESURE, François. *Musik und Gesellschaft im Bild. Zeugnisse der Malerei aus sechs Jahrhunderten*. Bärenreiter: Kassel, 1966.

LEVY, Benjamin R. *Metamorphosis in Music. The compositions of György Ligeti in the 1950' and 1960s*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

LIGETI, György. *Gesammelte Schriften*. Band 1. Editado por Monika Lichtenfeld. Mainz: Schott Music; Basel: Paul Sacher Stiftung, 2007.

LIGETI, György. *Gesammelte Schriften*. Band 2. Editado por Monika Lichtenfeld. Mainz: Schott Music; Basel: Paul Sacher Stiftung, 2007.

LIPMAN, Jean. *El Universo de Calder*. Valencia: IVAM Centre Julio González, 1992.

LOCATELLI, Ana Maria. *La notación de la música contemporánea*. Buenos Aires: Ricordi, 1973.

LOEWE, Andreas. «'Musica est optimum': Martin Luther's Theory of Music», *Music & Letters*, vol. 94, Nº. 4, 2013, pp. 573-605.

LOKSPEISER, Edward. *Music and painting. A study in comparative ideas from Turner to Schoenberg*. London: Cassell, 1973.

LOLO HERRANZ, Begoña (ed.). *Campos Interdisciplinares de la Musicología*. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000). Madrid: Sociedad Española de Musicología (SEdeM), 2001.

LOMBARDI, Daniele. «Spartito preso: a proposito della scrittura musicale contemporánea», en CARDINI, Giancarlo; CASTALDI, Paolo; GUACCERO, Domenico; LOMBARDI, Daniele; PLACIDO, Beniamino; SALVI, Beniamino; SALVI, Sergio; SIMONETTI, Gianni Emilio y VILLATICO, Dino. *Spartito preso. La musica da vedete*. Florencia: Vallecchi, 1981.

LÓPEZ CALDERÓN, Carme. «La Virgen y los (mal) llamados símbolos de la letanía lauretana», *Atrio. Revista de Historia del Arte*, Nº. 29, 2023, pp. 48–71. DOI: 10.46661/atrio.8538

LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. Barcelona: Amalgama edicions, 2011.

LÓPEZ POZA, Sagrario. «El libro de emblemas de Andrea Alciato en la biblioteca nacional de España», *Edad de Oro*, XL, 2021. DOI: https://doi.org/10.15366/edadoro2021.40.006.

LÓPEZ POZA, Sagrario. «Los libros de emblemas y la imprenta», *Lectura y signo*, Nº. 1, 2006, pp. 177-199.

LÓPEZ TERRADA, María José y JEREZ MOLINER, Felipe. «Atlas anatómico de Crisóstomo Martínez como ejemplo de vanitas», *Separata, Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LVI, 1994, pp. 5-34.

LÓPEZ VÍLCHEZ, Inmaculada. «De la iluminación a la ilustración», en CABEZAS GELABERT, Lino e LÓPEZ VÍLCHEZ, Inmaculada (coords.). *Ilustración, cómic, edición, artes gráficas, concept art*. Madrid: Cátedra, 2024, pp. 13-44.

LÓPEZ-PELAEZ CASELLAS, M.ª Paz. «Mitología, música y emblemática». Tesis doctoral. Dirigida por Pedro A. Galera Andreu. Universidad de Jaén, 2006.

LÓPEZ, Sagrario. *Empresas políticas de Saavedra Fajardo*. Madrid: Cátedra, 1999.

LOZANO, Josep. *Pere Joan Porcar, coses evengudes en la ciutat y Regne de València. Dietari (1585-1629)*. Valencia: Universitat de València, 2012.

LUCIE-SMITH, Edward. *Movimientos artísticos desde 1945*. Barcelona: Destino, 1995.

MACONIE, Robin. *Other Planets. The Complete Works of Karlheinz Stockhausen, 1950-2007*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2016.

MAIER, Michael. *La fuga de Atalanta*. Girona: Ediciones Atalanta, 2007.

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio. *Bestiario medieval*. Madrid: Siruela, 1986.

MALDONADO ABARCA, José Rafael. «La difusión de la obra de Alonso Lobo en los reinos de Castilla y las Indias», en MORENO DÍAZ, José Manuel y LEDESMA GÁMEZ (coords.). *De su vocal magisterio. Estudios sobre el polifonista ursaonés Alonso Lobo*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2019, pp. 293-315.

MÂLE, Émile. *El arte religioso del siglo XII al XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica, 1952.

MÂLE, Emile. *El arte religioso del siglo XIII en Francia: El gótico*. Madrid: Encuentro, 2001.

MAÑAS NÚÑEZ, Manuel. «El *De uanite scientarium* de Cornelio Agrippa: Vituperio de las ciencias y Elogio del asno», *Revista de Estudios Latinos (RELat)*, Nº. 3, 2003, pp. 183-203.

MARCHI, Lucia. «Music and University culture in late fourteenth-century Pavia The manuscript Chicago, Newberry Library, Case ms 54.1», *Acta Musicologica*, Nº. 80(1), 2008, pp. 1-32.

MARCO, Tomás. *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: SGAE, 2002.

MARCO, Víctor. *Pintura barroca valenciana, 1600-1737*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2021.

MARGERUM, Alice C. «'Alioquin Deficeret Hic Instrumentum Illud Multum Vulgare'. A Brief Overview of Citoles in Art and Literature c. 1200-1400», en ROBINSON, James; SPEAKMAN, Naomi y BUEHLER-MCWILLIAMS, Kathryn (eds.). *The British Museum Citole: New Perspectives*. UK: The British Museum, 2015, pp. 15-38.

MARGERUM, Alice C. *Situating the citole, c.1200-1400*. Vol. I. Tesis doctoral. London Metropolitan University, 2010.

MARÍN LÓPEZ, Javier. «'Era justo començar por la de Jaén'»: la recepción del *Liber Primus Missarum* (1602) de Alonso Lobo en la Catedral de Jaén», *Elucidario*, Nº. 5, 2008, pp. 97-136.

MÁRQUEZ CARABALLO, Pablo. «Los órganos de la catedral de Valencia durante los siglos XVI-XXI». Tesis doctoral. Dirigida por PONS ALÓS, D. Vicente y CEA GALÁN, D. Andrés. Universitat de València, 2017.

MARTÍN PRADA, Juan. «La enseñanza del arte en el campo interdisciplinar de los Estudios Visuales», en BREA, José Luis. *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2023, pp. 131-141.

MARTÍN VALLE, Jorge. «Simbolismo en la música de Tomás Luis de Victoria», *Revista de Musicología*, vol. XXXV Nº. 1, 2012, pp. 221-243.

MARTÍNEZ GARCÍA, Gonzalo. «Gesto, metáfora, significado», *Neuma* 8, vol. 2, 2015, pp. 158-181.

MARTÍNEZ, Jota. *Instrumentarium musical alfonsí. Documentación, estudio, reconstrucción y praxis de los instrumentos musicales representados en la obra de Alfonso X*. España: La Imprenta CG, 2022.

MARTÍNEZ, Jota. *Instrumentos medievales de la tradición española (s. V al s. XV)*. España: Círculo Rojo, 2019.

MASSA, Pablo. «*Musica y Scolica Enchiriadis*. Hacia una representación icónica del espacio sonoro en dos tratados musicales carolingios», *Anuario Musical*, Nº. 77, 2022, pp. 29-49, p. 32. DOI: https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2022.77.03

MAYER BROWN, Howard y LASCELE, Joan. Musical Iconography: *A Manual for Cataloguing Musical Subjects in Western Art Before 1800*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

MAYER BROWN, Howard y LASCELLE, Joan. *Musical Iconography. A Manual for Cataloguing Musical Subjects in West Art before 1800*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1972.

MAYER BROWN, Howard. «Iconography of Music», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, t.9, 1980, pp. 11-18.

MAYER BROWN, Howard. «What is RIdIM?», *Early music* II/1, 1974, pp. 51-53.

MCLUHAN, Marshall. *La galaxia Gutenberg. Génesis del homo typographicus*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1998.

MCTIGHE, Sheila. *Representing from Life in Seventeenth-century Italy*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020.

MELLÉN, Isabel. «Aproximaciones a una teoría del emblema: la imagen y el texto a la luz de los *Visual Studies*», en BALLESTER MORELL, Blanca; BERNAT VISTARINI, Antonio y CULL, John T. *Encrucijada de las palabras y la imagen simbólicas. Estudios de emblemática*. Barcelona: J. J. de Olañeta Editor/Sociedad Española de Emblemática, 2017, pp. 467-480.

MELO, James. «Dosso Dossi: Court Painter in Renaissance Ferrara», *Music in Art*, vol. XXIII, Nº. 1-2, 1998.

METZ, Christian. *The imaginary signifier. Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.

MEYER, Leonard B. *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Ediciones Pirámide, 2000.

MILLARES CARLO, Agustín. *Manuscritos visigóticos: notas bibliográficas*. Madrid: CSIC, 1963.

MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica. Volumen I. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2007.

MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. «El poder y la farsa. Imágenes grotescas de la realeza», *Quintana*, Nº. 6, 2007, pp. 39-5.

MIRIMONDE, Albert Pomme de. «Les anges musiciens chez Memling», *Jaarbock von het Koninjklijk Museum voor Schone Kunsten*. Antwerp, 1962-63.

MIRIMONDE, Albert Pomme de. «Les instruments musicales chez Watteau», *Gazette des Beaux Arts,* 1961.

MIRIMONDE, Albert Pomme de. *L'Iconographie musicale sous les rois Bourbons. La musique dans les arts plastiques (XVIIe-XVIIIe siècles)*. Paris: Éditions A. & J. Picard, Volumen I, 1975; Volumen II, 1976.

MITCHELL, W. J. T. *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la Cultura Visual*. Victoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2020.

MITCHELL, W. J. T. «Interdisciplinarity and Visual Culture», *The Art Bulletin* 77, nº4, 1995, pp. 540-544.

MITCHELL, W. J. T. «Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and the Repression of Language», *Critical Inquiry* 15, Nº. 2, 1989, pp. 384-371.

MITCHELL, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology. Chicago/London*. University of Chicago, 1986.

MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory*: *Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

MITCHELL, W. J. T. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2018.

MITJANA, Rafael. *Don Fernando de las Infantas. Teólogo y músico*. Madrid: Centro de Estudios Históricos (Suc. De Hernando), 1918.

MOCHOLÍ MARTÍNEZ, María Elvira y SALVO-TIERRA, Àngel Enrique. «La Virgen de la Humildad y la Virgen de la rosaleda. Aproximación al estudio de las especies vegetales en las imágenes de María», *Millars. Espai i Història*, Nº. 57, pp. 75-110.

MOCHOLÍ MARTÍNEZ, María Elvira. «'In altum mittis radices humilitatis'. Un estudio de las imágenes de María en contacto con la naturaleza», *De Medio Aevo*, 8, 2009, pp. 119-146.

MOCHOLÍ MARTÍNEZ, María Elvira. «Entre lo místico y lo sensual. Un estudio tipológico del Cantar de los Cantares», en *Muta poesis, pictura loquens*, 12th Internacional Conference Society for Emblem Studies, The Society For Emblem Studies. Coimbra, July 2022. En prensa.

MOCHOLÍ MARTÍNEZ, María Elvira. «L'escultura medieval en el regne de Valencia: estat de la qüestió». Valencia: Universitat de València, Treball d'Investigació de Doctorat inèdit, 2004.

MOLANUS, Johannes. *De historia ss. imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusus*, 1594.

MOLEDO, Leonardo y OLSZEVICKI, Nicolás. *Historia de las ideas científicas. De Tales de Mileto a la Máquina de Dios*. Buenos Aires: Planeta, 2013.

MOLININI, Domenico. *Suono, segno, suono. Elementi di semiologia, semiografia e storia della teoria musicale occidentale*. Bari: Florestano, 2015.

MOLL, Jaume. «Músicos de la corte del Cardenal Juan Tavera (15231545): Luis Venegas de Henestrosa», *Anuario Musical*, VI, 1951, pp. 155-178.

MONTESINOS CASTAÑEDA, María. «El tiempo en la visualidad de la Prudencia», en BALLESTER MORELL, Blanca; VISTARINI, Bernat y CULL, John T. (Eds.). *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas*. Barcelona: J. J. Olañeta Editor, 2017, pp. 505-516.

MONTESINOS CASTAÑEDA, María. «La visualidad de las Virtudes cardinales». Tesis doctoral. Dirigida por Rafael García Mahíques. Universitat de València, 2019.

MONZÓN PERTEJO, Elena. «La evolución de la imagen conceptual de María Magdalena», en ZAFRA, Rafael y AZANZA José Julio, *Emblemática trascendente. Hermenéutica de la imagen, iconología del texto*. Añejos de Imago: Revista de Emblemática y Cultura, 1, Sociedad Española de Emblemática, Universidad de Navarra, Pamplona, 2011, pp. 529-539.

MONZÓN PERTEJO, Elena. «María Magdalena. Continuidad y variación en la cultura audiovisual (1897-2014)». Dirigida por GARCÍA MAHÍQUES, Rafael; PEDRAZA MARTÍNEZ, Pilar y SANZ CAMPOS, Ismael. Universitat de València, València, abril 2017.

MORGAN, Robert P. *La música del siglo XX*: *una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid: Akal Música, 1999.

MORTARA GARAVELLI, Bice. *Manual de Retórica*. Madrid, Cátedra, 2019.

MOXEY, Keith. «Estética de la Cultura visual en el momento de la globalización», en BREA, José Luis. *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2023.

MOXEY, Keith. *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Bilbao: Sans Soleil, 2015.

MÜLLER-KONRAD, Claudia. «Pentagramm Aus Leverkusen: Wie Der Maler Wilhelm Bernhard Kirchgaesser Durch Die Musikalische Avantgarde Zu Einem Filmischen Kunstwerk Inspiriert Wurde», *Neue Zeitschrift für Musik (1991-)*, vol. 174, Nº. 5, 2013, pp. 52-56.

MURAOKA, Anne H. «Il fine della pittura: Canon Reformulation in the Age of Counter-Reformation. The Lombard-Roman Confluence». Tesis doctoral. Dirigida por Marcia B. Hall. Temple University, 2009.

MURAOKA, Anne H. *The Path of Humility. Caravaggio and Carlo Borromeo*. New York: Peter Lang, 2015.

MURIS, Johannes de. *Libellus cantus mensurabilis*. Libro IV. Cap. II; Libro X. Cap. X, ca. 1340. Versión electrónica por C. Matthew Balensuela E., Luminita Florea Aluas C., y Albert

C. Rotola, S. J. para Thesaurus Musicarum Latinarum, 1991. < https://chmtl.indiana.edu/tml/14th/MURLIB>

MURRAY, Stephen. *Notre-Dame of Amiens*. New York: Columbia University Press, 2021.

MUSTO, Ronald G. «Networks of Neapolitan Angevin Manuscript Production and Reading», *International Medieval Congress*, Session 1735, 2023.

NANNI, Matteo. «Musikalische Diagrammatik. Eine karolingische Vision», en NANNI, Mateo y HENKEL, Kira (eds.). *Von der Oralität zum SchriftBild. Visuelle Kultur und musikalische Notation*. Paderborn: Brill-Wilhelm Fink, 2020.

NANNI, Matteo. «Musikalische Diagramme zwischen Spätantike und Karolingerzeit», *Das Mittelalter*, 22/2, 2017.

NEIGHBOUR, Oliver. «Arnold Schoenberg», en SADIE, Stanley (ed.). *Second Viennese School*. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. New York/London: W. W. Norton and Company, 1983.

NICCOLAI, Michela. *La Tentation de Saint-Antoine au Chat Noir: un exemple de collaboration multidisciplinaire.* Open Editions, 2019. < https://journals.openedition.org/flaubert/3586> DOI: https://doi.org/10.4000/flaubert.3586

NIEREMBERG, Juan Eusebio. *Diferencia entre lo temporal y lo eterno. Desengaños de la vida*. Barcelona: Oficinas de la librería enciclopédica, 1856.

ODEN, Thomas C. (dir.). *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia. Nuevo Testamento, Evangelio según san Mateo (1-13)*. Edición de Macelo Merino Rodríguez, vol. 1a. Madrid: Ciudad Nueva, 2006.

ODEN, Thomas C. (dir.). *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia. Nuevo Testamento, Proverbios, Eclesiastés, Cantar de los Cantares*. Edición de Macelo Merino Rodríguez, vol. 10. Madrid: Ciudad Nueva, 2006.

OLE, Kühl. «The semiotic gesture», en GRITTEN, Anthony y KING, Elaine (Eds.). *New Perspectives on Music and Gesture*. Farnham: Ashgate, 2011.

OLIVARES TORRES, Enric. «Fracta lvcet. Imágenes emblemáticas de Gedeón, quinto juez del antiguo Israel», en SOUSA, Ana Cristina; GARCÍA ARRANZ, José Julio; LÓPEZ CALDERÓN, Carme; PEREIRA SANTOS, Marisa. *Ignoranti quem portum petat, nullus sus ventas est. Novos caminos e desafios dos estudos icónico-textuai*s. Porto: CITCEM, 2023, pp. 503-522.

OLIVER, Isabel. *Grabado en los libros valencianos del siglo XVI*. Valencia: Serie Minor. Generalitat Valenciana, 1992.

OLIVER, Juan Carlos. «El cartel: imagen y palabra», en CABEZAS GELABERT, Lino y LÓPEZ VÍLCHEZ, Inmaculada (coords.). *Ilustración, cómic, edición, artes gráficas, concept art*. Madrid: Cátedra, 2024, pp. 335-374.

OÑATE OJEDA, Juan Ángel. *La catedral de Valencia*. Valencia: Universitat de València, 2012.

OÑATE, Juan Ángel. «La puerta de los apóstoles de la catedral de Valencia», *Archivo de arte valenciano*, 46, 1975, pp. 29-39.

OOMS, Saskia. «La influencia del teatro de sombras de Le Chat Noir y de la fotografía en las vanguardias a finales del siglo XIX: Rivière, Vuillard, Toulouse-Lautrec», en *Toulouse-Lautrec y el espíritu de Montmartre*, comisariado por María González de Castejón, 27-59. Barcelona: Fundación Bancaria la Caixa / Editorial Planeta, S. A, 2018.

PADILLA MEDINA, Karen Arantza. «La emblemática musical y su recepción en el misal de Juan de Vado». Maestría en Investigaciones humanísticas y educativas. Universidad Autónoma de Zacatecas «Francisco García Salinas». Dirigida por María del Carmen Fernández Galán Montemayor y codirigida por Salvador Alejandro Lira Saucedo. Zacatecas, Zac, 2021.

PADUA, Marchetus de. *Lucidarium,* tractatus secundus. Cap. VIII,6; Cap. VIII,9, ca. 1317-1318. Versión electrónica preparado por Stephen E. Hayes E., Peter M. Lefferts C. y Thomas J. Mathiesen para Thesaurus Musicarum Latinarum, 1990. < https://chmtl.indiana.edu/tml/14th/MARLUC2>

PADUA, Marchetus de. *Pomerium*. Libro IV, Cap. III, ca. 1318. Versión electrónica de John Gray E., Oliver B. Ellsworth, Bradley Jon Tucker C., y Thomas J. Mathiesen para Thesaurus Musicarum Latinarum, 1994. < https://chmtl.indiana.edu/tml/14th/MARPOME>

PALEOTTI, Gabriele. *Discourse on Sacred and Profane Images*. Introduction by Paolo Prodi, translation by William McCuaig. Los Angeles: Getty Research Institute, 2012.

PALISCA, Claude V. (ed.). *Musica Enchiriadis and Scolica Enchiriadis*. Traducción, introducción y notas de Raymond Erickson. USA: Yale University Press, 1995.

PANGRAZI, Tiziana. *La Musurgia universalis di Athanasius Kircher. Contenuti, fonti, terminología*. Firenze: Leo S. Olschki, 2009.

PANOFSKY, Erwin. *Early Netherlandish Paintings: Its Origins and Character*. Vol. I. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1953.

PANOFSKY, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1979.

PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Universidad, 2008.

PANOFSKY, Erwin. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of Renaissance*. New York: Oxford University Press, 1939.

PARIGI, Luigi. «L'allegoria della Musica di Dosso Dossi al Museo Horne», *Rivista d'arte*, vol. 22, Nº. 3, 1940, pp. 272-78.

PARRISH, Carl. *The Notation of Medieval Music*. New York: W. W. Norton & Company, 1957.

PASTOR COMÍN, Juan José. «El patrimonio histórico musical», *Revista de Musicología*, vol. 45, Nº. 1/2, 2022, pp. 283-313.

PAZOS-LÓPEZ, Ángel. «Culto y vestimenta en la Baja Edad Media: ornamentos clericales del rito romano», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VII, Nº. 14, 2015, pp. 1-26.

PEDRELL, Felipe. *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española*. Barcelona: Juan Gili, 1901.

PEÑASCO GONZÁLEZ, Sandra. «Edición filológica y estudio de Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias Orozco (1610)». Tesis doctoral. Dirigida por Sagrario López Poza. Universidade da Coruña, 2015.

PEPPER, D. Stephen. *Guido Reni. A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text*. Nueva York: New York University Press, 1984.

PÉREZ DE ARCE, José y GILI, Francisca. «Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana», *Revista musical chilena*, vol. 67, Nº. 219, 2013, pp. 42-80. DOI: http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902013000100003.

PÉREZ LÓPEZ, Nerea Virginia. «Murillo y los orígenes de la iconografía del Niño Jesús dormido sobre la cruz», *Boletín de Arte*, Nº. 36, 2015, pp. 145-154.

PÉREZ ROJAS, Francisco Javier, y LUIS ALCAIDE, José. *Un siglo de carteles de la feria de Xàtiva*. Valencia: Generalitat Valenciana Subsecretaria de Promoció Cultural, 2002.

PERPIÑÁ GARCÍA, Candela. «Ángeles músicos en imágenes de los santos», en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (dir.). *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 4. Los Ángeles III. La música del cielo*. Madrid: Encuentro, 2018, pp. 492-648.

PERPIÑÁ GARCÍA, Candela. «Cecilia y su patronazgo musical», en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 4. Los Ángeles III. La música del cielo.* Madrid: Encuentro, 2018, pp. 586-613.

PEYSER, Joan. *Orchestra. Origins and Transformations*. New York: Charles Scrinber's Sons, 1986.

PHILLIPS, Nancy Catherine. «Musica and Scolica enchiriadis: the literary, theoretical, and music sources». Tesis doctoral. Dirigida por Michael Hugo. Universidad de Nueva York, 1984.

PHILLIPS, Tom. *Music in Arts throught the ages*. Nueva York: Prestel, 1997.

PINGARRÓN-ESAÍN, Fernando. *Las advertencias para los edificios y fábricas de los templos del sínodo del arzobispado del Valencia Isidoro Aliaga en 1631*. Estudio y transcripción. Valencia: Asociación Cultural La Seu, 1995.

PLINIO. *Historia natural*. Libros VII-XI. Madrid: Gredos, 2003.

PLUMLEY, Yolanda y STONE, Anne. «Cordier's Picture-Songs and the Relationship between the Song Repertories of The Chantilly Codex and Oxford 213», en PLUMLEY, Yolanda y STONE, Anne (eds.). *A Late Medieval Song-Book and its Context. Perspectives on the Chantilly Codex (Bibliothèque du château de Chantilly, Ms. 564)*. Turnhout: Brepols, 2009.

POPIN, Marielle. «La notation carrée noire», en COLETTE, Marie-Noëlle; POPIN, Marielle y VENDRIX, Philippe. *Histoire de la notation du Moyen Âge à la Rennaissance.* France: Minerve, 2003, pp. 92-132.

POST, Chandler Rathfon. «The Valencian School in the Early Renaissance», en *A History of Spanish Painting*. Tomo XI. Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press, 1953.

PRAETORIUS, Michael. *Syntagma Musicum II: De Organographia, Parts III – V with Index*. Traducido por Quentin Faulkner. Lincon/Nebraska: Zea Books, 2014.

PRAETORIUS, Michael. *Syntagma musicum*. Faksimile–Reprint der Ausgabe Wittenberg 1614-15, Vol. II. *De Organographia*. Basilea: Kassel Bärenreiter, 2001.

PRAETORIUS, Michael. *Syntagma Musicum*. Volume two *De organogaphia*. First and Secons Parts. Traducido por Harold Blumenfeld. Nueva York: Da Capo Press, 1980.

PRATO, Convenevole da Prato. *Regia Carmina dedicati a Roberto d'Angiò re di Sicilia e di Gerusalemme*. Introducción, texto crítico y comentario de Cesari Grassi. Ensayos de Marco Ciatti y Aldo Petri. Silviana Editoriale, 1982.

PRATO, Convenevole da. *Regia carmina ad Robertum Andecauensem corona Sicula et Hierosolymitana insign*em (C. Grassi, 1982). Consulta online *Perseus Dgital Library*. <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2011.01.0162%3Asection%3D1%3Asubsection%3D88<

PRIGNANO, Gaia. *Musical Imatges at the Court of Alfonso I d'Este. Patronage and Self-Representation in Early Sixteenth-Century Ferrara. T*urnhout: Brepols, 2022.

PRITCHETT, James; KUHN, Laura y GARRETT, Charles Hiroshi. «John Cage». The Oxford Music Online, 2012. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2223954

PROSDOCIMO DE'BELDOMANDI. *Contrapunctus*. Texto y traducción de Jan Herlinger. Lincon/London: University Nebraska Press, 1984.

PROSE, Francine. *Caravaggio painter of miracles*. HarperCollins ebooks, 2009.

PSEUDO-DIONISIO. *Pseudo-Dionisio Areopagita. Obras Completas: Los nombres de Dios. Jerarquía celeste. Jerarquía eclesiástica. Teología mística. Cartas varias*. Edición de Teodoro H. Martín. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2007.

QUEROL GAVALDÁ, Miguel. *Madrigales españoles inéditos del siglo XVI*. Tomo II. Cancionero de la Casanatense. Barcelona: CSIC (Instituto Español de Musicología), 1981.

QUINTILIANO, Marco Fabio. *Instituciones oratorias*. Tomo II. Madrid: Librería de Perlado y Páez, 1916.

RAMOS DE PAREJA, Bartolomé. *De musica tractatus. Bartholomei Rami de Pareia Hispani*. Bolonia: Baltasar de Hiriberia, 1482.

RAMPLEY, Matthew. «La amenaza fantasma: ¿La Cultura visual como fin de la Historia del arte?», en BREA, José Luis. *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2023.

RAVIZZA, Victor «Zu einem internationalen Repertorium der Musikikonographie», *Acta musicologica* XLIV, 1972, pp. 101-108.

READ, Gardner. *Music Notation. A Manual of Modern Practice*. Nueva York: Taplinger Publishing Company, 1979.

READ, Gardner. *Pictographic Score Notation*. USA: Greenwood Press, 1998.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*. Tomo 1, 1726. Consultada versión online de V. 1.0 (19/04/2012).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., s.v. «Icnografía». >https://dle.rae.es/icnograf%C3%ADa<

REDLICH, Hans Ferdinand. *Alban Berg. The Man and his Music*. New York: Abelard-Schuman Limited, 1957.

REGALES SERNA, Antonio. *La nave de los necios*. Madrid: Akal, 1998.

REY, Juan José y NAVARRO, Antonio. *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y 'laudes españoles'*. Madrid: Alianza, 1993.

RIAÑO, Juan Facundo. *Critical and Bibliographical Notes on Early Spanish Music*. London: Bernard Quanten, 1887.

RICE, John A. *Saint Cecilia in the Renaissance. The Emergence of a Musical Icon*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 2022.

RIESE, Alexandre (ed). *Anthologia Latina,* vol. I (2 vols.). Leipzig: Teubner, 1894.

RIPA, Cesare. *Iconologia*. Roma: Lepido Facij, 1603.

RIPA, Cesare. *Iconología*. Volumen I. Traducción del italiano: Juan Barja y Yago Barja. Traducción del Latín y Griego: Rosa Mª Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero. Madrid: Akal, 1987.

RIVERA TORRES, Raquel. «Tipos apofáticos de la Trinidad», en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 1. La visualidad del Logos*. Madrid: Encuentro, 2015, pp. 150-207.

RIVERA, José Javier; ÁVILA, Ana y MARTÍN ANSÓN, María Luisa. *Manual de técnicas artísticas*. Madrid: Información e Historia. S.L, 1997.

RIVERS, Kimberly A. *Preaching the Memory of Virtue and Vice. Memory, Images, and Preaching in the Late Middle Ages*. Turnhout: Brepols, 2010.

ROBLEDO ESTAIRE, Luis. «El clamor silencioso: la imagen de la música en la literatura emblemática española», *Edad de Oro*, 2003, XXII, pp. 373-423.

ROBLEDO ESTAIRE, Luis. «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.

ROBLEDO ESTAIRE, Luis. «Emblemas cantados en la España Barroca», en CHAPARRO GÓMEZ, César; GARCÍA, José Julio y UREÑA, Jesús (Eds.). *La construcción de la imagen simbólica en Europa y América.* Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2008, pp. 375-394.

ROBLEDO ESTAIRE, Luis. «Gemido del aire, nostalgia del centro: música, silencio y cosmos en la emblemática española de los Siglos de Oro», en LÓPEZ POZA, Sagrario. *Florilegio de estudios de Emblemática.* Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies. A Coruña: Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2004, pp. 567-578.

ROBLEDO ESTAIRE, Luis. «Los cánones enigmáticos de Juan del Vado (¿Madrid?, ca.1625- Madrid, 1691). Noticias sobre su vida», *Revista de Musicología*, iii, 1-2, 1980, pp. 129-196.

ROBLEDO ESTAIRE, Luis. «Pensamiento musical y teoría de la música», en TORRENT, Álvaro. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Volumen 3. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 556-562.

ROBLEDO ESTAIRE, Luis. *Los emblemas musicales de Juan de Vado*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2009.

ROBLEDO ESTAIRE, Luis. *Robert Fludd. Escritos sobre música.* Madrid: Biblioteca Nueva, 2022.

ROBLES, José Antonio. «Los libros de Euterpe en la Nueva España», *Historias*, Nº. 31, 1994, pp. 161-172.

ROCCO ROSSI, Francesco. *De música mensurabili. Manuale di notazione rinascimentale*. Lucca: Librería Musicale Italiana, 2019.

ROCCO ROSSI, Francesco. *Guillaume Du Fay*. Palermo: L'epos, 2008.

ROCCO ROSSI, Francesco. *La musica rinascimentale. Storia, Teorie, Analisi*. Lucca: Librería Musicale Italiana, 2020.

RODRIGO LIZONDO, Mateu. «La heráldica en la puerta de los Apóstoles de la Catedral de Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, XCIV, 2013, pp. 17-28.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. «Los estudios de la emblemática hispánica en la perspectiva del giro visual en la postmodernidad», en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael y ZURIAGA SENENT, Vicent F. (Eds.). *Imagen y Cultura* (Vol. I), Valencia: Biblioteca Valenciana, 2008, pp. 519-530.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza forma, 1995.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. *Era melancolía. Figuras del imaginario barroco*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2007.

RODRÍGUEZ DOMÍNGUEZ, Guadalupe. «Impresos jesuitas mexicanos y limeños de los siglos XVI y XVII», *Memorias. Revista digital de historia y arqueología desde el Caribe colombiano*, Nº. 20, 2024, pp. 9-35. ISSN 1794-8886

RODRÍGUEZ GUERRERO, José. «Algunos datos Desconocidos sobre las Relaciones entre Alquimia y Mitología», *Azogue*, 5, 2002-2007, pp. 9-29.

RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada y MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. *El retrato de poder*. Castellón: Universitat Jaume I, 2019.

RODRÍGUEZ SUSO, Carmen. «Un ejemplo de iconología musical: *Maria Lactans* y los ángeles en la Cataluña bajomedieval», *Musiker: cuadernos de música*, Nº. 4, 1988, pp. 7-34.

RODRÍGUEZ SUSO, Carmen. *Prontuario de musicología*. Barcelona: Clivis publicacions, 2002.

ROLET, Anne y ROLET, Stéphane. *André Alciat (1492-1550). Un humaniste au confluent des savoirs dans l'europe de la Renaissance*. Turnhout: Brepols, 2013.

ROOB, Alexander. *Alquimia y Mística*. China: Taschen, 2006.

RORTY, Richard. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton: Princeton University Press, 1979.

ROSAND, Ellen. «The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament», *The Musical Quarterly,* vol. 65, Nº. 3, 2015, pp. 346-359.

ROSS, Alex. *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Traducción de Luis Gago. Barcelona: Sex Barral, 2018.

ROTHENBERG, David. *The Flowers of Paradise. Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music.* Oxford: Oxford University Press, 2011.

ROUBINA, Eugenia. «¿Una imagen vale más...?: pautas para el estudio de las evidencias organológicas en la iconografía musical novohispana», *Cátedra de Artes*, 13, 2013, pp. 40-69.

RUBIO, Samuel. *La polifonía clásica*. Madrid: El Escorial, 1974.

RUÍZ GARCÍA, Elisa. *Introducción a la Codicología*. Madrid: Germán Sánchez Ruipérez, 2002.

SAAVEDRA FAJARDO, Diego. *Idea de un príncipe político y cristiano.* Mónaco [s.n.], 1643.

SACRISTÁN RAMÍREZ, Carolina. «Mariposa de sus rayos: un emblema amoroso en la cantada de José de Orejón y Aparicio», *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, núm. 16, 2024, pp. 49-64.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *El Principito*. China: Salamandra, 2022.

SAINTE-CROIX, Camille de. *Moeurs littéraires: les lundis de «La Bataille»*. Paris: Albert Savine Éditeur, 1890-1891.

SALAZAR DE MENDOZA, Pedro. *Chronico de el Cardenal don Juan Tavera*. Toledo: Pedro Rodríguez, 1603.

SALMEN, Walter. «The Value of Iconographical Sources in Musical Research» en OLLESON, Edward. *Modem Musical Scholarship*. Oxford: Oxford University Press, 1980, pp. 206-214.

SALMEN, Walter. *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*. Kassel: Hinnenthal, 1960.

SAMBUCUS, Johannes. *Les Emblemes de Jean Sambucus, mis en françois par Jacques Grévin.* Anvers: Christophe Plantin, 1564; 1567.

SÁNCHEZ RIVERA, Jesús Ángel. «El Descanso en la huida a Egipto de Caravaggio: Poética de la emoción», en CAMPOS, F. Javier (coord.). *Mover el alma: las emociones en la cultura cristiana (siglos IX-XIX)*. Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2022, pp. 613-624.

SANCHIS SIVERA, José. «Arquitectos y escultores de la Catedral de Valencia», *Archivo de arte Valenciano*, 19, 1933, pp. 3-24.

SANCHIS SIVERA, José. «Maestros de obras y lapicidas valencianos en la Edad Media», *Archivo de arte valenciano*, 11, 1925, pp. 23-52.

SANCHIS SIVERA, José. *La catedral de Valencia. Guía histórico-artística.* Valencia: Francisco Vives Mora, 1909.

SANCHIS SIVERA, José. *Pintores medievales en Valencia.* Barcelona: Massó, Casas & Cª, 1914.

SANCHO ANDREU, Jaime. *La catedral de Valencia. Nueva guía histórico-artística*. Valencia: Tirant Editorial, 2025.

SANDERS, Ernest H. «Talea». *The Oxford Music Online*, 2011. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27414

SANDERS, Ernest H. y LINDLEY, Mark. «Color». *The Oxford Music Online*, 2001. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40034

SANTOSUOSSO, Alma Colk. «Polyphony Notated by Daseian and Letter Notations», en CARACI VELA, Maria; SABAINO, Daniele y ARESI, Stefano. *Le notazioni della polofonia vocale dei secoli IX-XVII.* Antologia Parte Prima, secoli IX-XIV. Pisa: Edizioni ETS, 2007.

SARRIÓ ANDRÉS, Pau M. «'¿Quid est veritas?' Los tipos iconográficos de la Pasión de Cristo: de Getsemaní a la sentencia de Pilato». Tesis doctoral. Dirigida por Rafael García Mahíques. Universitat de València, 2025.

SATUÉ, Enric. *El diseño gráfico: Desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

SAWYER, Frederick H. «The music in 'Atalanta fugiens'», en READ, John. *Prelude to chemistry: an outline of alchemy, its literature and relationships*. New York: The Macmillan Company*, 1937, pp. 281-289*.

SCHAFER, R. Murray. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio, 2013.

SCHERLIESS, Volker. «Zu Caravaggios 'Musica'», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 17. Bd., H. 1, 1973, pp. 141-148.

SCHILTZ, Katelijne. «Visual pictorialism in Renaissance Musical Riddles», *Journal of the Alamire Foundation* 4, 2012, pp. 204-221.

SCHILTZ, Katelijne. *Music and Riddle Culture in the Renaissance*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2017.

SCHMID, Hans (ed.). *Musica et Scolica Enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis.* Munich: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1981.

SCHMID, Manfred Hermann. *La notazione musicale. Scrittura e composizione tra il 900 e il 1900*. Roma: Astrolabio, 2018.

SCHMIDT, Beata Agnes. «Angels and the Muses of Zion: Michael Praetorius and Cultural Exchange between the Danish and German Lutheran Courts before the Thirty Years' War», en AAVITSLAND, Kristin B. y BONDE, Line M. *Tracing the Jerusalem Code*. Volume 1: The Holy City. Christian Cultures in Medieval Scandinavia (ca. 1100-1536). Alemania: De Gruyter, 2012, pp. 390-415.

SCHNEIDER, Max. *Arnold Böcklin: ein Maler aus dem Geiste der Musik*. Basel: Holbein-Verlag, 1943.

SCHOENBERG, Arnold. *Armonía*. Traducción y prólogo de Ramón Barce. Madrid: Real Musical, 2004.

SCHOENBERG, Arnold. *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus, 1963.

SCHREIBER, Ewa. «The structure of thought. On the writings of György Ligeti», *Trio* 1–2, 2019, pp. 18-43.

SCHREIBER, Renate. "Entre dos frentes: El archiduque Leopoldo Guillermo como gobernador en Bruselas", en MARTÍNEZ, José María y GONZÁLEZ, Rubén (coord.). *La dinastía de los Austrias: las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*. Vol. 1. Madrid: UAM, 2011, pp. 609-630.

SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, Liturgia e Iconografía*. Madrid: Encuentro, 1994.

SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *Emblemática e Historia del Arte*. Madrid: Cátedra, 1995.

SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *La Fuga de Atalanta de Michael Maier*. Madrid: Ediciones Tuero, 1989.

SEEBASS, Tilman. «Iconography», en *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.), 12, pp. 54-71. London: Macmillan, 2000.

SEEBASS, Tilman. «Introduzione all'iconografia musicale», en ZIINO, Agostino; SEEBASS, Tilman; BIGGI, Francis; BROEGG, Adolfo; FRATINI, Corrado; DELLA PORTA, Pier Maurizio y GENOVESI, Ezio. *Iconografia musicale in Umbria nel XV secolo*. Assisi: Laboratorio medievale. Arte, Musica, Teatro, 1987, pp. 9-15.

SEEBASS, Tilman. «La contribution des chercheurs français à l'histoire de l'iconographie musicale», *Musique-Images-Instruments*, Nº. 1, 1995, pp. 8-21.

SEEBASS, Tilman. «Prospettive dell'iconografia musicale. Considerazioni di un medievalista», *Rivista italiana di musicologia*, Vol. XVIII, Nº. 1, 1983, pp. 67-86.

SEEBASS, Tilman. «The visualisation of music through pictorial imagery and notation in late medieval France», en BOORMAN, Stanley. *Studies in the Performance of Late Mediaeval Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, pp. 19-34.

SEEBASS, Tilman. *Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter*. Berna: Francke Verlag, 1973.

SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel. «El emblema musical de la *vanitas* en el tratado instrumental de Luis Venegas de Henestrosa (1557)». *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, Nº. 13, 2021b, pp. 7-23.

SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel. «El emblema musical de Luis Venegas de Henestrosa en paralelo al Infierno de Dante», en MOCHOLÍ MARTÍNEZ, María Elvira Y GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (eds.). *Imágenes: encrucijadas interdisciplinares*, Valencia: Universitat de València, 2023a, pp. 419-426.

SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel. «El emblema musical del rey David dedicado a María Ana de Baviera». *Potestas*, Nº. 23, 2023b, pp. 97-125. DOI: https://doi.org/10.6035/potestas.6874

SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel. «El frontispicio de *Mvsvrgia universalis* de Athanasius Kircher: Apolo y Dios armonías de orden monárquico», en RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada y CALVO, Eva (eds.). *El arte de la persuasión: La fabricación mítica de la realeza*. España: Universidad de Murcia, 2022a, pp. 313-324.

SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel. «El programa hermético de *Mvsvrgia universalis* de Athanasius Kircher», en SOUSA, Ana Cristina; GARCÍA ARRANZ, José Julio; LÓPEZ CALDERÓN, Carme y PEREIRA SANTOS, Carme (coords.). *Ignoranti Quem Portum Petat, Nullus Suus Ventus Est: novos caminhos e desafios dos estudos icónico--textuais / nuevos caminos y desafíos en los estudios icónico-textuales*. Porto: Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória. CITCEM, 2023d.

SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel. «La persuasión de la imagen al servicio de la música: el cartel musical en las artes gráficas publicitarias», en CHAI-FERNÁNDEZ, Rocío, ROSA-NAPAL, Francisco César, CHAO-FERNÁNDEZ, Aurelio, GILLANDERS, Carol y VICENTE ÁLVAREZ, Rosa María (Eds.), Actas del III Congreso Internacional de Música y Cultura para la Inclusión y la Innovación, Universidad da Coruña, 2021a, pp. 106-112. DOI: https://doi.org/10.17979/spudc.9788497498050.

SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel. «La visualidad de la música en 'La tentación de san Antonio de Henri Rivière'», en EXPÓSITO DE VICENTE, Cristina (coord.) y CUENCA ABELLÁN, Belén. *Lo sagrado y lo profano. Aproximaciones al arte desde el espacio*. Valencia: Tirant lo Blanch (en prensa 2025).

SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel. «La visualidad de la música en el *packaging* de los discos. Los tipos iconográficos de María en las portadas de los álbumes musicales», *Millars. Espai i Història*, vol. LVII, 2024, pp. 111-135. DOI: http://dx.doi.org/10.6035/Millars.2024.57.5

SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel. «Transformaciones arquitectónicas en la catedral de Valencia a raíz de la procesión festiva celebrada a la llegada de las reliquias de san Mauro», en OLLERO LOBATO, Francisco (ed.), RUIZ ROMERO, Zara y SANCHEZ MELLADO, Victoria (coord.). *Itinerarios urbanos y celebraciones públicas en la monarquía hispánica durante la Edad Moderna*. Valencia: Tirant humanidades, 2023c, pp. 113-128.

SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel. «Virgin Mary as the 'Gate of Heaven' with Angelic Musicians in the Doorway of the Apostles at the Cathedral of Valencia», *Religions*, Nº. 13 (11), 1098, 2022c, pp. 1-23. DOI: https://doi.org/10.3390/rel13111098

SERRA DESFILIS, Amadeo. «Conocimiento, traza e ingenio en la arquitectura valenciana del siglo XV», *Anales de Historia del Arte*, vol. 22, 2012, pp. 163-196.

SERRA DESFILIS, Amadeo. «La belleza de la ciudad. El urbanismo en Valencia, 1350-1410», *Ars Longa*, Nº. 2, pp. 72-80.

SERRANO FATIGATI, Enrique. *Instrumentos músicos en las miniaturas de los códices españoles, siglos X al XIII*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1901.

SHAPIRO, Meyer. *Teoría y filosofía del arte*. Madrid: Tecnos, 1999.

SHEPHARD, Tim y LEONARD, Anne. *The Routledge Companion to Music and Visual Culture*. New York/London: Routledge, 2014.

SICKEL, Lothar. «Gli esordi di Caravaggio a Roma. Una ricostruzione del suo ambiente sociale nel primo periodo romano», *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, Nº. 39, 2009-2010, pp. 225-266.

SLIM, Colin H. «Musical Inscriptions in Paintings by Caravaggio and his Followers», en SHAPIRO, Anne Dhu y BENJAMIN, Phyilis. *Music and Context. Essays for John M. Ward*. Cambridge, Mass: Department of Music Harvard University, 1985, pp. 241-263.

SLIM, H. Colin. «Dosso Dossi's Allegory at Florence about Music», *Journal of the American Musicological Society*, Nº. 43, 1990, pp. 43-99.

SLIM, H. Colin. «Music in and out of Egypt: A Little-Studied Iconographical Tradition», *Musica Disciplina*, vol. 37, 1983, pp. 289-326.

SLIM, H. Colin. *Painting Music in the Sixteenth Century: Essays in Iconography*. Aldershot: Ashgate, 2002.

SMITH, Douglas Alton. *A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance*. Canada: The Lute Society of America, Inc., 2002.

SMITHER, Howard. «Romano Micheli's 'Dialogus Annuntiationis' (1625): a Twelty-voice Canon with Thrty 'Obblighi'», *Analecta musicologica*, 1968, pp. 34-91.

SOLIVAN ROBLES, Jennifer. «La memorización monástica y las imágenes de la *Psychomachia*: el uso de la figuración miniada y monumental de las virtudes y los vicios como mnemotecnias». Tesis doctoral. Dirigida por Lucía Lahoz. Universidad de Salamanca, 2017.

SOLIVAN ROBLES, Jennifer. «La psychomachia en el mundo medieval: De la proyección miniada a la figuración monumental», *Revista digital de iconografía medieval*, vol. 12, Nº. 22, 2020, pp. 105-132.

SONGEL GONZÁLEZ, Gabriel. *El cáliz revelado*. Valencia: Tirant Humanidades, 2020.

SPEAKMAN, Naomi. «Introduction», en ROBINSON, James; SPEAKMAN, Naomi y BUEHLER-MCWILLIAMS, Kathryn (eds.). *The British Museum Citole: New Perspectives.*UK: The British Museum, 2015.

SPIKE, John T. *Caravaggio*. New York: Abbeville Press, 2010.

STAHL, Williams Harris; JOHNSON, Richard y BURGE, Evan Laurie. *Martinus Capella and the Seven Liberal Arts*. Volumen I. Netherlands: Columbia University Press, 1971.

STEVENSON, Robert. «Pedro Cerone (1566-1625): Impostor or defender of the faith», *Inter-American Music Review*, 16 (1), 1997, pp. 1-27.

STEVENSON, Robert. «Review of facs. of *El melopeo y maestro*», *Journal of the American Musicological Society*, XXI, 1971, pp. 477-85.

STEVENSON, Robert. *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*. Berkerley/Los Angeles: University of Carolina Press, 1961.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Refrain*. Universal Edition London, 1961.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Texte zur Musik 1963-1970*. Band 3. Colonia: Verlag M. DuMont Schauberg, 1973.

STOESSEL, Jason. «Pier Francesco Valentini and Musical Canons in the Visual Culture of Early Modern Rome», en BALDASSARRE, Antonio y TENISWOOD-HARVEY, Arabella. *Belonging, Detachment and the Representation of Musical Identities in Visual Culture*. Viena: Hollitzer Verlag, 2023, pp. 197-223.

STONE, Anne. «Ars subtilior», en EVERIST, Mark y FORREST KELLY, Thomas. *Medieval Music*. Volumen I. Cambridge: Cambridge University Press, 2018, pp. 1125-1146.

STONE, Kurt. *Music Notation in the Twentieth Century. A practical Guidebook*. New York/London: W: W: Norton & Company, 1980.

STRATTON, Suzzane. *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Traducción de José L. Checa. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989.

STROHM, Reinhard. *The Rise European Music 1380-1500*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

STURLESE, Rita. *Bibliografia censimento e storia delle antiche stampe di Giordano Bruno*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1987.

SUECIA, Brígida de. *Las profecías y Revelaciones de Santa Brígida de Suecia*. ProphecyFilm.com online, 2020.

SUEUR-HERMEL, Valérie. *Henri Rivière: entre impressionnisme et japonisme*. Paris: Bibliothèque nationale France, 2009.

SUIDAS. *Sudæ lexicón*. Edidit Ada Adler, in ædibvs B. G. Tevbneri, Lipsiæ, 1928-1938.

THOMPSON, E. Maunde. *Chronicon Galfridi le Barker de Swynebroke*. Oxford: Oxford University Press Warehouse, 1889.

TINCTORIS, Johannes. *Liber de arte contrapuncti*, Liber primus, 1477, prólogo. Versión electrónica a cura de Stephen E. Hayes E, Peter M. Lefferts, Luminita Florea Aluas C, and Thomas J. Mathiesen, para el *Thesaurus Musicarum Latinarum*, 1992.

TORMO, Elías. «Obras conocidas y desconocidas de Yáñez de la Almedina», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1924.

TOUDOUZE, Georges. *Henri Rivière. Peintre at Imagier*. Paris: Libraire Editeur, 1907.

TREITLER, Leo. «Reading and singing: On the Genesis of Occidental Music-Writing», *Early Music History*, Nº. 4, 1984, pp. 135-208.

TREITLER, Leo. «The Early History of Music Writing in the West», *JAMS*, Nº. 35, 1982, pp. 237-279.

TREZISE, Simon. *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

TUCKER, Shawn R. *The Virtues and Vices in the Arts*. Cambridge: The Lutterworth Press, 2015.

TZARA, Tristan. *Siete manifiestos DADA*. Barcelona: Tusquets, 1999.

ULMAN, Erik. «The Music of Sylvano Bussotti», *Perspectives of New Music*, vol. 2, Nº. 2, 1996, p. 189. DOI: https://doi.org/10.2307/833475

UPTON, Elizabeth Randell. «The Creation of the Chantilly Codex (Ms. 564)», *Studi musicale. Nuova serie*. Nº. 2, 2012, pp. 287-352.

VALERIANO, Pierio. *Hieroglyphica, sive, De sacris Aegyptiorvm literis commentarii*. Basilea: Michael Isengrin, 1556.

VALLE, Andrea. *La notazione musicale contemporánea. Aspetti semiotici ed estetici*. Torino: De Sono Associazione per la Musica, 2002.

VALLIDO RODRIGUEZ, Marisa. «La música en la Bauhaus (1919-1933): Gertrud Grunow como profesora de armonía. La fusión del arte, el color y sonido», *Anuario musical*, Nº. 17, 2016, pp. 223-232

VALVERDE DE HAMUSCO, Juan. *Anatomía del cuerpo humano*. Roma: Antonio Salamanca et Antonio Lafrerj (In Venegia: appresso Nicolò Beuilacqua Trentino), 1560.

VAN DOESBURG, Theo (ed.). «De Stijl», *DE STIJL*, vol. 1, Nº. 1, 1917, p. 1.

VAN DOESBURG, Theo. *Principios del nuevo arte plástico y otros estudios*. Selección, traducción y prólogo Charo Crego. Valencia: Artes gráficas Soler, 1985.

VAUCHEZ, André. *La espiritualidad del occidente medieval*. Madrid: Cátedra, 1985.

VELA GONZÁLEZ, Marta. «Las musas. Guillermina y Ana Amalia de Prusia», *Ritmo*, 14/08/2022. >https://www.ritmo.es/actualidad/opinion-lasmusas-guillermina-y-ana-amalia-de-prusia-por-marta-vela<

VELA GONZÁLEZ, Marta. *Las nueve sinfonías de Beethoven*. Madrid: Fórcola, 2020.

VENDRIX, Philippe. «La notation à la Renaissance», en COLETTE, Marie-Noëlle; POPIN, Marielle y VENDRIX, Philippe. *Histoire de la notation du Moyen Âge à la Rennaissance*. France: Minerve, 2003, pp. 133-196.

VENEGAS DE HENESTROSA, Luis. *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*. Alcalá de Henares: Juan de Brocar, 1557.

VENTURI, Adolfo. *La R. Galleria Estense in Modena*. Modena: Paolo Toschi, 1883.

VERA AGUILERA, Alejandro. «Música en Hispanoamérica durante el siglo XVII», en TORRENTE, Álvaro (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. *La música en el siglo XVII*. Volumen 3. Madrid: Fondo de Cultura Económica en España, 2016, pp. 619-704.

VERGO, Peter. *The Music of Painting: Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*. London: Phaidon, 2010.

VILAPLANA, David. *La catedral de Valencia*. León: Turismo Everest, 1997.

VILLA ROJO, Jesús. *Notación y grafía musical en el siglo XX*. Madrid: SGAE, 2003.

VILLANUEVA SERRANO, Francesc. «L'ordinació medieval de la catedral de València *non cantetur cantus de orgue vel de contrapunt*: una revisió d'un mite historiogràfic», *Revista Catalana de Musicologia*, núm. XIV, pp. 55-81, 2021. DOI: 10.2436/20.1003.01.111

VILLANUEVA SERRANO, Francesc. «Los órganos de la catedral de Valencia en el tránsito del Gótico al Renacimiento», *Nassarre*, 30, 2014, pp. 15-68.

VILLANUEVA SERRANO, Francesc. «Poemas inéditos del vihuelista y escritor Luis Milán y nuevas consideraciones sobre su identidad: el MS. 2050 de la Biblioteca de Catalunya», *Anuario Musical*, Nº. 66, 2011, pp. 61-118.

VILLAR MOVELLÁN, Alberto. *Arte contemporáneo I*. Madrid: Historia 16, 1996.

VISSER, Arnoud S. Q. *Joannes Sambucus and the learned image. The Use of the Emblem in Late-Renaissance Humanist*. The Netherlands: Brill, 2005.

VITRUVII POLLIONIS, Marco. *I dieci libri dell'architettura*, Tradotti *&* *commentati da Mons. Daniel Barbaro eletto Patriarca d'Aquilea*. Venetia: Apresso Francesco de'Franceschi Senete, *&* Giovanni Chrieger Alemano Compagni, 1567.

VIVARELLI, Carla. «Acune osservazioni intorno al significato e all'uso del colro proporzionale nel Codice estense M.5.24», en CARACI VELA, Maria; SABAINO, Daniele y ARESI, Stefano. *Le notazioni della polifonia vocale dei secoli IX-XVII*. Antologia Parte Prima secoli IX-XIV. Pisa: Edizioni ETS, 2007, pp. 303-329.

VIVARELLI, Carla. «La notazione della polifonía del Roman de Fauvel», en CARACI VELA, Maria; SABAINO, Daniele y ARESI, Stefano. *Le notazioni della polifonia vocale dei secoli IX-XVII*. Antologia Parte Prima secoli IX-XIV. Pisa: Edizioni ETS, 2007, pp. 203-216.

VIVES LÓPEZ, María. «La construcción visual de las modernas en México y España». Tesis doctoral. Dirigida por Mireia Ferrer Álvarez. Universitat de València, 2025.

VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis. *Vanitas. Retórica visual de la mirada*. Madrid: Encuentro, 2011.

VOGT, Hans. *Neue Musik*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1975.

VORÁGINE, Santiago de la. *La leyenda dorada*. Volumen I y Volumen II. Traducción de Fray José Manuel Macías. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

WAGNER, Richard. *Arte y revolución*. Traducción Ramón Ibero Iglesias. Madrid: Casimiro, 2013b.

WAGNER, Richard. *La obra de arte del futuro*. Traducción y notas de Joan B. Llinares y Francisco López. Introducción de Joan B. Llinares. Post Scriptum de Francisco López. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2000.

WAGNER, Richard. *Ópera y drama*. Traducción de Ángel Fernando Mayo Antoñanzas y prólogo: Miguel Ángel González Barrio. Madrid: Akal, 2013a.

WALTER, Johannes G. *Musicalisches Lexicon*. Leipzig: Johann G. Bärenreiter, 1732.

WALTER, John A. y CHAPLIN, Sarah. *Una introducción a la Cultura Visual*. Barcelona: Octaedro, 2002.

WARBURG, Aby. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza editorial, 2005.

WESTGEEST, Hans. «Ghiselin Danckerts' 'Ave Maris Stella': The Riddle Canon Solved». *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, Nº. 46, 1986, pp. 66-79.

WHITALL, Arnold. «Leitmotiv». *The Oxford Music Online*, 2001. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16360

WILLIAMSON, Paul. *Escultura gótica 1140-1300*. Madrid: Cátedra, 1997.

WINTERNITZ, Emanuel. «Iconology of Music: Potentials and Pitfalls», en BROOK, Barry S.; DOWNES, Edward; VAN SOLKEMA, Sherman. *Perspectives in Musicology*. New York: W. W. Norton, 1975, pp. 80-90.

WINTERNITZ, Emanuel. «The Visual Arts as a Source for the Historian of Music», *Report of the eight Congress International Musicological Society*. Bärenreiter: Kassel-New York, vol. I, 1961, pp. 109-120.

WINTERNITZ, Emanuel. «The Visual Arts as a Source for the Historian of Music», *Report of the eight Congress International Musicological Society*. Bärenreiter: Kassel-New York, vol. II, 1962, pp. 84-87.

WINTERNITZ, Emanuel. *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*. Yale: University Press, 1979.

WOLZOGEN, Hans von. 'Die Motive in Wagners "Götterdämmerung"', *Musikalisches Wochenblatt*, VII, 1877, pp. 109-446.

WOLZOGEN, Hans von. 'Die Motive in Wagners "Götterdämmerung"', *Musikalisches Wochenblatt*, IX, 1878, pp. 430–542.

WOLZOGEN, Hans von. 'Die Motive in Wagners "Götterdämmerung"', *Musikalisches Wochenblatt*, X, 1879, pp. 249-531.

WOLZOGEN, Hans von. *Thematischer Leitfaden durch die Musik von R. Wagners Festspiel 'Der Ring des Nibelungen'*. Leipzig: Schloemp, 1876.

WRIGHT, Craig M. *Music and ceremony at Notre Dame of Paris 500-1550*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1989.

WRIGHT, Craig. «Tapissier and Cordier: New Documents and Conjectures», *Musical Quarterly*, Nº. 59, 1973, pp. 177-189.

WUIDAR, Laurence. «De l'emblème au canon: étude iconographique et essai herméneutique de Kircher à Bach», en DEKONINCK, Ralph y GUIDERDONI-BRUSLÉ, Agnès (eds.). *Emblemata sacra. Rhétorique et herméneutique du discours sacré dans la littérature en images*. Imago Figurata. Studies. Vol. 7. Bélgica: Brepols, 2007, pp. 441-454.

WUIDAR, Laurence. «Princely Iconography and Musical Power in Renaissance Emblems», *Music in Art*, vol. 37, Nº. 1/2, 2012, pp. 35-44.

WUIDAR, Laurence. *Canons énigmes et hiéroglyphes musicaux dans l'Italie du 17 siècle*. Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2008.

YATES, Frances A. *El arte de la memoria*. Madrid: Siruela, 2005.

YATES, Frances A. *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus, 1974.

YATES, Frances A. *La tradición hermética y Giordano Bruno*. Córdoba: Erasmus, 2023.

YATES, Frances. A. *Giordano Bruno y la tradición hermética. Una interpretación clásica del mundo renacentista siguiendo las huellas del hermetismo y de la cábala*. Barcelona: Ariel Filosofía, 1983.

YOUNG, R. Crawford. «La Cetra Cornuta: The Horned Lyre of the Christian World». Tesis doctoral. Leiden University, 2018.

ZAFRA, Rafael. *Los emblemas de Alciato traducidos a Rimas Españolas, 1549*. Madrid: José J. de Olañeta, 2003.

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de las formas musicales*. Barcelona: Idea Books, 2004.

ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo y GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. *Escultura gótica valenciana*. Valencia: edUPV, 2024

ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo y GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. *Traer a la memoria. La época de Jaume I en Valencia.* Valencia: Ruzafa Show ediciones, 2008.

ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. *Arquitectura gótica valenciana siglos XIII-XV*. Tomo I. Valencia: Generalitat Valenciana, 2000.

ZARLINO, Gioseffo. *Le Institutioni Harmoniche*. Prima Parte. Francesco Senese: Venice, 1558.

ZAVALA ARNAL, Carmen M. «La Iconografía musical como materia interdisciplinar. Su presencia en los estudios musicales universitarios en España», *European Scientific Journal*, vol.16, Nº. 13, 2020, pp. 43-53.

ZBIKOWSKI, Lawrence M. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

ZOLA, Émile. *La obra.* Versión castellana de A. Blanco Prieto. Barcelona: Daniel Cortezo y Cª editores, 1886.

ZURIAGA SENENT, Vicent Francesc. «Entre la tierra y el cielo. El tipo iconográfico del ángel custodio», *Entre cielos e infiernos. Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, 2010, pp. 279-288

ARCHIVOS, BIBLIOTECAS, FUNDACIONES, INSTITUCIONES, MUSEOS Y REPOSITORIOS

Archive Iannis Xenakis

Archivo de la catedral de Valencia (ACV)

Archivo del Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia (ACCV)

Archivo del Reino de Valencia (ARV)

Archivo General de Indias

Arnold Schönberg Center

Art Institute Chicago

Bayerische Staatsbibliothek (BSB)

Berkeley, Universidad de California

Berkerley Library Music Library

Biblioteca Digital Real Academia de la Historia

Biblioteca Histórica Valenciana (BHV)

Biblioteca Laurenziana (BLF)

Biblioteca Nacional de España (BNE)

Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF)

Biblioteca Oliveriana

Biblioteca Pinacoteca Accademia Ambrosiana (BA)

Biblioteca Universidad de Santiago

Biblioteca Virtual de Patrimonio Bibliográfico

Bibliothèque Nationale de France (BnF)

Bibliothèques Numériques de l'Institut de France

Bodleian Library (BLi)

British Library (BL)

Burgerbibliothek Bern

Calder Foundation

Cambridge University Library

Centraal Museum

Digital Image Archive of Medieval Music (DIAMM)

Digital Vatican Library (DVL)

Duke University Libraries

Galleria Doria-Pamphilj

Getty Research Institute

Göttinger Digitalisierungszentrum

Herzog Anton Ulrich Museum (HAUM)

International Music Score Library (IMSLP)

Internet Archive

Koninklijke Bibliotheek van België

Library of Congress (LOC)

Medieval Manuscripts in Oxford Libraries

Metropolitan Museum of Art (MET)

Musée Condé

Museo del Louvre (ML)

Museo del Patriarca

Museo del Prado (MP)

Museo della Fondazione Horne

Museo Internacionale e Biblioteca della Musica (MiBm)

Museum of Modern Art (MOMA)

Národní knihovna České republiky

New York Public Library Digital Collections (NYPL)

Newberry Library

Osterreichische Nationalbibliothek

Paul Sacher Foundation

Peggy Guggenheim Collection

Real Academia Española

Répertoire International des Sources Musicales (RISM)

Rijksmuseum (RijM)

Rome, Biblioteca del Conservatorio Santa Cecilia

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek

Stanley Museum of Art

Stifstsbibliothek Einsedeln

Stiftung der Werke von C. G. Jung

Stockhausen-Verlag

Strahov Library

The Walters Art Museum

Universitätsbibliothek Heidelberg

Wikimedia Commons