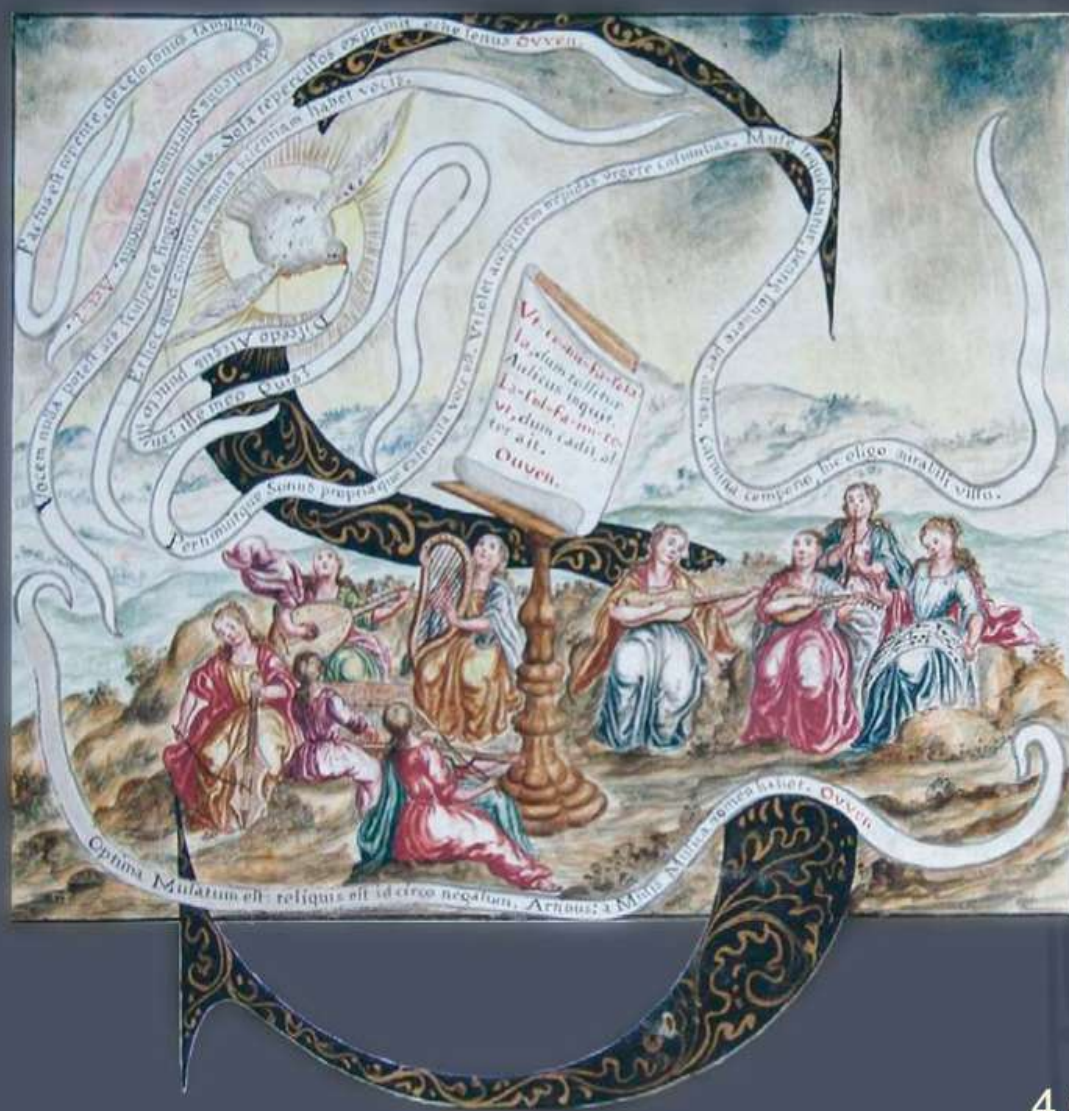




4 Coloquio Musicat

# *Harmonia Mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*

IV COLOQUIO MUSICAT  
*HARMONIA MUNDI*. LOS INSTRUMENTOS SONOROS  
EN IBEROAMÉRICA, SIGLOS XVI AL XIX

MEMORIAS IV  
SEMINARIO NACIONAL DE MÚSICA EN LA NUEVA ESPAÑA Y EL MÉXICO INDEPENDIENTE

Ciudad de México  
Universidad Nacional Autónoma de México:  
*Instituto de Investigaciones Estéticas*  
*Facultad de Filosofía y Letras*  
*Escuela Nacional de Música*  
Centro de Arte Mexicano, A.C.

Puebla  
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla:  
*Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélaz Pliego"*  
Fundación Manuel Toussaint, A.C.

Oaxaca  
CIESAS- Unidad Pacífico Sur  
Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca:  
*Biblioteca Francisco de Burgoa*  
Casa de la Ciudad  
Fundación Alfredo Harp Helú

Guadalajara  
El Colegio de Jalisco  
Universidad de Guadalajara:  
*Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades*

San Cristóbal de las Casas  
Universidad Autónoma de Chiapas:  
*Facultad de Ciencias Sociales*

Mérida  
Escuela Superior de Artes de Yucatán

IV COLOQUIO MUSICAT

***HARMONIA MUNDI: LOS INSTRUMENTOS***  
**SONOROS EN IBEROAMÉRICA,**  
**SIGLOS XVI AL XIX**

Edición a cargo de Lucero Enríquez

COMITÉ EDITORIAL DEL IV COLOQUIO MUSICAT

Celina Becerra Arturo Camacho Drew E. Davies  
Patricia Díaz Cayeros Lucero Enríquez Morelos Torres

SECRETARÍA DEL COMITÉ  
Margarita Covarrubias

ASISTENTES  
Álvaro Miranda Pablo Osset Myriam Frago

El Seminario recibe apoyo de las siguientes instituciones:



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
COORDINACIÓN DE HUMANIDADES

México 2009



# REPRODUCCIONES

Ex-Convento de San Agustín, Acolman, Estado de México, Ex-Convento de los Santos Reyes, Metztitlán, Hidalgo y Ex-Convento de San Pablo de Yurirapúndaro, Guanajuato. Reproducciones autorizadas por Conaculta.

Anónimo, *Serie de castas*, Colección del Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, Conaculta-INAH-Mex. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Anónimo, *El sarao*, Colección del Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, Conaculta-INAH-Mex. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Queda prohibida la reproducción, uso y aprovechamiento, por cualquier medio, de las imágenes pertenecientes al Patrimonio Cultural de la Nación Mexicana contenidas en esta obra; está limitada conforme a la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, y la Ley Federal del Derecho de Autor.

La reproducción debe ser aprobada previamente por el INAH y el titular del Derecho Patrimonial.

Maqueta: Gabriel Yáñez

Tipografía, formación y diseño de portada: Carmen Gloria Gutiérrez González

Ilustración portada: Juan de Dios Rodríguez Leonardo de León Coronado,

*Libro coral de la Catedral de Guadalajara, ca. 1740*, Archivo del Cabildo Metropolitano de la Arquidiócesis de Guadalajara (ACMAG).

Primera edición: 2009

D.R. © 2009 Universidad Nacional Autónoma de México

Coordinación de Humanidades

Instituto de Investigaciones Estéticas

Círculo Mario de la Cueva s/n

Ciudad Universitaria, 04510, México, D. F.

Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta del contenido de la presente obra, sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito de los editores, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor, y en su caso, de los tratados internacionales aplicables; la persona que infrinja esta disposición, se hará acreedora a las sanciones legales correspondientes.

Proyecto Musicat

www.musicat.unam.mx

musicat\_web@yahoo.com.mx

Tel: (55) 56 22 75 47 ext. 205

Fax: (55) 56 65 47 40

ISBN: 978-607-02-0691-7

Impreso y hecho en México

# CONTENIDO

## PRESENTACIÓN

*Celina G. Becerra Jiménez y Arturo Camacho*

II

## Musical Instruments in Cultural Context

*Laurence Libin*

17

## LA REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA Y METAFÓRICA

DEL INSTRUMENTAL SONORO

35

## La armonía de la conversión: ángeles músicos en la arquitectura novohispana y el pensamiento agustino-neoplatónico

*Drew Edward Davies*

37

## Entre cuerdas y castañuelas: un vistazo sonoro a la Nueva España galante

*Lucero Enríquez*

65

## AVANCES Y HALLAZGOS

101

## Campanas y órganos: los artefactos de la discordia en el traslado de la catedral de Tzintzuntzan a Pátzcuaro, siglo XVI

*Antonio Ruiz Caballero*

103

## TOCAR, ENSEÑAR Y APRENDER: TRADICIÓN Y SABERES

131

## Tradiciones violeras españolas trasplantadas a la Nueva España.

*El caso de Texquitote, San Luis Potosí*

133

*Víctor Hernández Vaca*

|                                                                                                                                                                             |     |                                                                                                                                                                                                            |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Música y hagiografía en la <i>Relación</i> escrita por la madre Josefa de la Providencia (Lima, 1746-1747)<br><i>Cristina Cruz-Uribe</i>                                    | 155 | Innovaciones peninsulares introducidas en la Nueva España para construir órganos: Jorge de Sesma en la Catedral de México (1695) y Félix de Yzaguirre en la de Puebla (1710)<br><i>Edward Charles Pepe</i> | 261 |
| Rumores de papel. Indicios y reconstrucciones de los instrumentos (y sus ministriles) en la Catedral Metropolitana de México (siglo XVI)<br><i>Israel Álvarez Moctezuma</i> | 173 | AVANCES Y HALLAZGOS                                                                                                                                                                                        | 281 |
| AVANCES Y HALLAZGOS                                                                                                                                                         | 191 | Los órganos de Nazarre de la Catedral de Guadalajara, 1727-1730<br><i>Cristóbal Durán</i>                                                                                                                  | 283 |
| Las campanas: sus funciones y simbolismo en el ritual fúnebre catedralicio<br><i>Erika Salas Cassy</i>                                                                      | 193 | Instrumentos musicales en la Catedral de Guadalajara en el siglo XVIII<br><i>Celina G. Becerra Jiménez y Rafael González Escamilla</i>                                                                     | 309 |
| Llamado a sermón. Sobre el reglamento de campanas de la Catedral de Guadalajara<br><i>Arturo Camacho, Patricia Díaz Cayeros y Daniela Gutiérrez</i>                         | 205 | Un acercamiento a la vida musical de la Catedral de Mérida, Yucatán, en el siglo XVII<br><i>Ángel Gutiérrez Romero</i>                                                                                     | 321 |
| Las campanas en una ciudad episcopal novohispana en vísperas de la Independencia<br><i>Montserrat Galí Boadella</i>                                                         | 221 | La periferia colonial: música en una cofradía de Córdoba del Tucumán<br><i>Clarisa Eugenia Pedrotti</i>                                                                                                    | 327 |
| PRESENCIA, TRANSFORMACIÓN, CONSTRUCCIÓN Y CONSERVACIÓN DEL INSTRUMENTAL SONORO                                                                                              | 237 | NOTAS CURRICULARES                                                                                                                                                                                         | 343 |
| Tradición e innovación en los instrumentos de cuerda frotada de la Catedral de México<br><i>Javier Marín López</i>                                                          | 239 | DIRECTORIO                                                                                                                                                                                                 | 351 |

**LA REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA Y METAFÓRICA  
DEL INSTRUMENTAL SONORO**



## LA ARMONÍA DE LA CONVERSIÓN: ÁNGELES MÚSICOS EN LA ARQUITECTURA NOVOHISPANA Y EL PENSAMIENTO AGUSTINO-NEOPLATÓNICO

---

*Drew Edward Davies*

Universidad Northwestern

Cuando se considera el papel de los instrumentos musicales en una sociedad histórica, es importante buscar más allá de la evidencia física de los artefactos conservados para entender, en el nivel figurativo, cómo se expresaron ideas abstractas en el arte visual por medio de los instrumentos. Por ejemplo, en el arte europeo de la Edad Media y el Renacimiento, un instrumento musical tocado por un ángel puede constituir un portal simbólico entre la noción divina de la armonía celestial y la realidad del mundo humano. En el arte religioso, los ángeles músicos aparecen con frecuencia en la iconografía relacionada con momentos de transición entre los distintos estadios de la creación, como por ejemplo en representaciones visuales de la Asunción y Coronación de María, el Juicio Final, el Nacimiento de Jesús y los 24 Ancianos del Apocalipsis. Por lo tanto, los conjuntos de instrumentistas y coros angélicos en la pintura, la escultura, la literatura y la arquitectura ofrecen visiones sonoras del cielo fundadas en el pensamiento neoplatónico.<sup>1</sup> Los musicólogos, en general, han considerado tales imágenes para descifrar información sobre la organología —estudio de la construcción y la historia de los instrumentos— y no para pensar en los significados simbólicos de los mismos objetos. Según ellos, la evidencia pictórica puede revelar, entre otras cosas, la difusión de instrumentos en un territorio extranjero, como por ejemplo la vihuela de

---

1 Si bien el término tiene distintos significados, en este contexto me refiero al pensamiento neoplatónico como una cosmología estructurada en varios niveles donde las proporciones que forman consonancias musicales simbolizan el orden universal. Entre otras fuentes, véase Paul Oskar Kristeller, *Renaissance Thought: The Classic, Scholastic, and Humanistic Strains*, Nueva York, Harper, 1961; D. P. Walker, *The Ancient Theology: Studies in Christian Platonism from the Fifteenth to the Eighteenth Centuries*, Ithaca, Cornell University Press, 1972.

arco española en Italia.<sup>2</sup> Pero son pocos los musicólogos que han considerado el significado figurativo de un instrumento tocado por un ángel en una imagen alegórica.

En el contexto de la arquitectura, ¿qué significa la presencia de ángeles músicos tallados en piedra y colocados de manera prominente en la fachada de una iglesia? ¿Registran tales ángeles un aspecto de la vida musical del lugar? ¿O son representaciones puramente metafóricas? Es interesante reflexionar sobre estas preguntas cuando se miran las fachadas de tres exconventos novohispanos de la orden agustina: San Agustín Acolman (Estado de México), Los Santos Reyes de Metztitlán (Hidalgo) y San Pablo de Yuriripúndaro (Guanajuato) (figs. 1-3). Construidos a mediados del siglo XVI, los planos arquitectónicos de estos edificios se asemejan entre sí y presentan figuras de ángeles músicos directamente encima de sus puertas principales. Hasta donde se sabe, estos ángeles no siguen ningún modelo preciso que se encuentre en España u otras regiones de Europa, aunque, en general, la arquitectura de los edificios y la iconografía de sus imágenes, incluso de estas figuras, demuestran raíces fundamentalmente europeas.<sup>3</sup>



Figura 1. Ex-Convento de San Agustín, Acolman, Estado de México (siglo XVI). Foto: Drew Edward Davies. Reproducción autorizada por Conaculta.

Con el objeto de profundizar en los significados de ángeles músicos en la Nueva España del siglo XVI, el presente trabajo considerará las fachadas de los tres conventos antes mencionados en el marco y contexto de las tradiciones iconográficas e intelectuales de la misma época en Europa. Planteará el tema de que el origen de estos ángeles con vihuela y chirimía puede remontarse a una ontología mítica-cristiana, propia de la orden agustina, que simboliza el concepto de la armonía espiritual de la conversión a la vida cristiana, y no necesariamente la de los indígenas americanos sino, en particular,

tectura toledana de la primera mitad del siglo XVI." Acolman y Metztitlán pueden ser atribuidas al arquitecto Claudio de Arciniega.

2 Ian Woodfield, "The Early History of the Viol", en *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 103, 1976, pp. 141-157. Un trabajo que interpreta literal, y no alegóricamente, la iconografía de instrumentos musicales es el de Evguenia Roubina, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, México, Conaculta, 1999. La tradición de interpretar en forma literal las imágenes de ángeles músicos se extiende hasta los principios del siglo XX: por ejemplo, véase la discusión sobre construcciones en Inglaterra presentada en T. Thomas Forth, "Music in Stones: 15<sup>th</sup> Century Carvings in a Parish Church", en *The Musical Times*, vol. 67, 1926, pp. 826-828. En un sentido opuesto, un estudio pionero sobre la música y su posición dentro del pensamiento filosófico de la época es el de D. P. Walker, *Studies in Musical Science in the Late Renaissance*, Londres, Warburg Institute, 1978.

3 Luis Javier Cuesta Hernández, "Sobre el estilo arquitectónico de Claudio de Arciniega. Su participación en la construcción de los conventos agustinos de Acolman, Actopan y Metztitlán. Su papel en la arquitectura novohispana del siglo XVI", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 76, 2000, pp. 61-88, p. 70: "[Es] difícil solventar en el estado actual de nuestros conocimientos el origen de las tres figuras de Jesús y los dos ángeles músicos en hornacinas, que constituyen una decoración particularmente cara a la arqui-



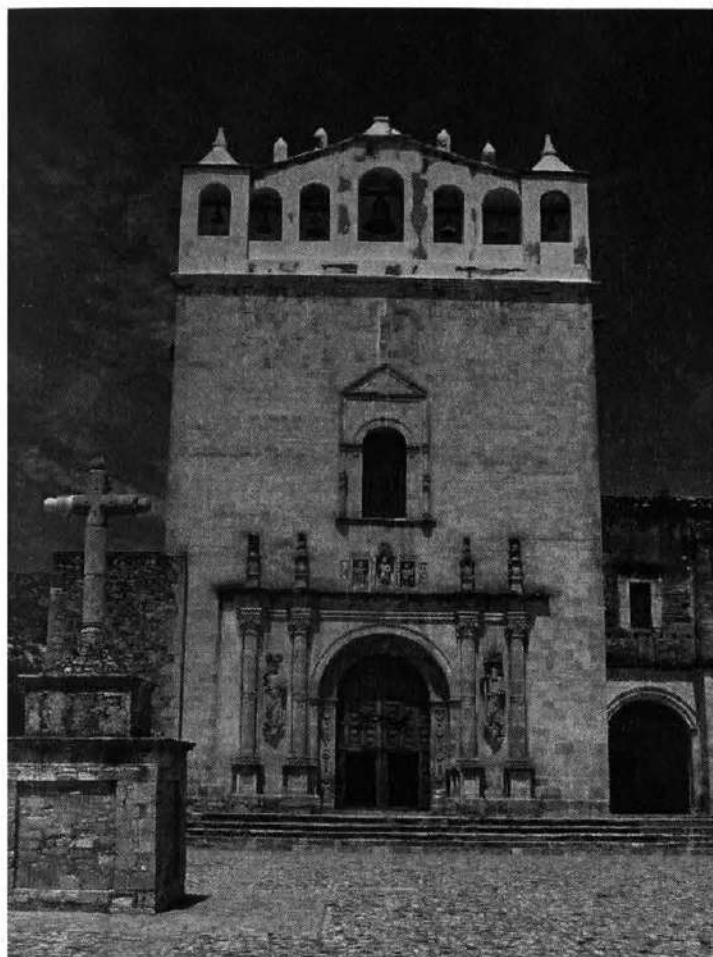


Figura 2. Ex-Convento de los Santos Reyes, Metztitlán, Hidalgo (siglo XVI). Foto: Drew Edward Davies. Reproducción autorizada por Conaculta.



Figura 3. Ex-Convento de San Pablo de Yuriripúndaro, Guanajuato (siglo XVI). Foto: Drew Edward Davies. Reproducción autorizada por Conaculta.

la de San Agustín por la intervención de San Ambrosio. Se intentará contextualizar las imágenes en el pensamiento de la época para mostrar la perseverancia de un imaginario devocional neoplatónico en la formación física e intelectual de la Nueva España. Se debe mencionar que un peligro histo-

riográfico de este enfoque es caer en una de las trampas de la iconología, epistemología conforme a la cual los investigadores leían la iconografía como un texto construido a base de símbolos, a veces disfrazados.<sup>4</sup> El propósito aquí no es “leer” el edificio de esa manera, sino contextualizarlo y pensar en los posibles significados de su iconografía.

<sup>4</sup> La iconología es una tradición en la historia del arte fundada por Aby Warburg y desarrollada con originalidad por Erwin Panofsky a mediados del siglo XX. Véase Brendan Cassidy (ed.), *Iconography at the Crossroads*, Princeton, Princeton University-Department of Art and Archeology, 1993; Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts: Papers In and On Art History*, Garden City, Nueva York, Doubleday, 1955.

### ÁNGELES MÚSICOS EN EL ARTE

Salvador Moreno realizó, en 1957, la primera —y, a la fecha, la más extensa— crónica de ángeles músicos novohispanos. En su librito bien ilustrado, Moreno clasifica las categorías de los instrumentos representados en iglesias y edificios públicos novohispanos. A pesar del estilo descriptivo de su texto, Moreno entendió que los ángeles tenían una función simbólica: “Los Padres de la Iglesia pensaban que uniendo nuestros cantos a los de los ángeles, lograríamos la más directa comunicación con Dios [...] los misioneros españoles no olvidaron las palabras de San Ambrosio que aconsejan: ‘Fascinad al pueblo con el encanto melódico de los himnos’ y comenzaron siempre con la música sus trabajos evangelizadores.”<sup>5</sup> Aunque es correcta su glosa del Salmo 150 e interesante su cita de San Ambrosio —figura importante para los agustinos—, esta interpretación omite varios detalles importantes. Primero, la mayoría de los ángeles novohispanos que Moreno clasifica no cantan, sino tocan instrumentos. Segundo, el canto de la congregación de fieles no formaba parte del ritual oficial de la Iglesia católica y, aunque seguramente la gente cantaba fuera de la liturgia, no es probable que se representaran esas actividades como parte del oficio divino. Tercero, los ángeles músicos pertenecen a una larga y compleja tradición del pensamiento europeo en la que se formaron los frailes, así que debe buscarse mas allá del contexto evangelizador para entender cómo la iconografía conventual incorporó tales tradiciones.

En Europa, los ángeles músicos en el arte también son instrumentistas más frecuentemente que cantantes.<sup>6</sup> Presentes en todas partes del continente, incluso en Bizancio y Escandinavia,<sup>7</sup> tales imágenes son ontológicamente

neoplatónicas y pueden dividirse en dos importantes formas de representación dentro de la tradición cristiana: la figuración de salmos o personajes bíblicos y la representación del ambiente general del cielo o del paraíso. Se encuentran las dos en todo el periodo comprendido entre los siglos XII y XVIII, aunque el primer caso, que tiende a ser el de mayor riqueza iconográfica, resulta más común en la Edad Media, mientras que el segundo alcanza su apogeo durante el siglo XVI. Es interesante observar que la mayoría de los ángeles músicos improvisan la música o simplemente hacen sonidos de alto o bajo volumen, dependiendo del instrumento que tocan. La proporción de imágenes de ángeles que leen partituras o que contienen emblemas con notación musical descifrable es relativamente pequeña.<sup>8</sup> A pesar del desarrollo del empirismo científico —a partir de su lenta emancipación de la filosofía natural—, estas tradiciones neoplatónicas florecieron hasta el fin del periodo barroco y aun después. En América, dos de los ejemplos más destacados son la Capilla del Rosario del Convento de Santo Domingo, en Puebla, que se consagró en 1690,<sup>9</sup> y la Iglesia de Santa María Tonantzintla, del siglo XVIII.<sup>10</sup>

Los orígenes de la primera forma de representar se remontan a las estatuas que adornan las fachadas de varias catedrales españolas, como las de Santiago de Compostela, Jaca, Salamanca y Zaragoza, las cuales se cuentan entre los ejemplos más tempranos de ángeles músicos en la arquitectura cristiana.<sup>11</sup> Colocadas principalmente en los pórticos, estas esculturas del siglo

5 Salvador Moreno, *Ángeles músicos en México*, México, Ediciones de la Revista Bellas Artes, 1957, p. 10.

6 Rosa Giorgi, *Angels and Demons in Art*, Los Ángeles, J. Paul Getty Museum, 2003, p. 318.

7 Las imágenes de Escandinavia son particularmente interesantes; véase Ingebjørg Barth Magnus, *Musikmotiv i Svensk Kyrkokonst*, Estocolmo, Comité Sueco de RDM, 1993, y Donthe Falcon Møller, *Music Aloft: Musical Symbolism in the Mural Paintings of Danish Medieval Churches*, Copenhagen, Forlaget Falcon, 1996.

8 Véase uno de los ensayos clásicos sobre la notación de música en pinturas: H. Colin Slim, *Painting Music in the Sixteenth Century: Essays in Iconography*, Aldershot, Ashgate, 2002, y Paul P. Raasveld, “The Visualization of Imagined Music and Metaphors of Sound in Dutch Books of Religious Emblems”, *Emblematica*, vol. 8, núm. 2, 1994, pp. 321-335.

9 Antonio Peinador Primo, O.P., *Visita a la Capilla del Rosario*, 2a. ed., Puebla, Templo de Santo Domingo, 2006.

10 Varios ensayos sobre la interpretación de esta iglesia exuberante figuran en Julio Glockner, (ed.), *Mirando el paraíso*, 3a. ed., Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2005.

11 Rosario Álvarez Martínez, “Music Iconography of Romanesque Sculpture in the Light of Sculptors’ Work Procedures: The Jaca Cathedral, Las Platerías in Santiago de Compostela, and San Isidro de León”, en *Music in Art*, vol. 27, núms. 1-2, 2002, pp. 13-36; Carlos Villanueva (ed.), *El pórtico de la gloria*:

XII muestran varios instrumentos y tienden a representar a los Ancianos del Apocalipsis. Estatuas similares del siglo XIII adornan las catedrales de Exeter y Lincoln, y la Abadía de Westminster, en Inglaterra, donde evocan los instrumentos descritos en el salmo 150:<sup>12</sup> “Alabadlo a son de bocina, alabadlo con salterio y arpa. Alabadlo con pandero y danza, alabadlo con cuerdas y flautas. Alabadlo con címbalos resonantes, alabadlo con címbalos de júbilo.”<sup>13</sup> A decir verdad, la representación artística de este verso ha causado mucha confusión porque se ha interpretado en forma literal y no metafórica. Esta última resuelve la contradicción presentada por la imagen: la presencia de estatuas en la iglesia con instrumentos de percusión era contraria a las políticas de decoro de la misma institución, luego entonces la imagen no puede representar las prácticas musicales de la iglesia.<sup>14</sup>

Las raíces de la segunda forma de manifestación, en la que se representan escenas como la Asunción, también se encuentran en la arquitectura de iglesias monumentales de España e Italia. Más comunes que las de la otra tradición icónica, estas imágenes acentúan el ambiente del cielo mientras grandes eventos religiosos acaecen. La música ocurre durante momentos de gloria, dulzura o ruptura apocalíptica. Unas representaciones evocan las jerarquías angélicas descritas por el cristiano neoplatónico Pseudo Dionisio el Aeropagita en su tratado del siglo sexto *Sobre la jerarquía celeste*, mientras otras, como la Capilla del Rosario en Puebla, simplemente lle-

nan el cielo con el sonido de instrumentos.<sup>15</sup> Es así como, en el contexto musical, el arte figurativo demuestra la perseverancia del pensamiento neoplatónico en su intento de dar forma a un concepto que intrínsecamente no tiene forma: la armonía de las esferas. Según esta idea clásica, desarrollada en *El Timeo* y *La República* de Platón y por los neoplatónicos como Boecio, el movimiento de los planetas produce sonidos inaudibles que corresponden a los que en la teoría de la música se denominan intervalos consonantes. Por eso, la música simboliza la perfección del universo.<sup>16</sup> En el pensamiento medieval, los ángeles o las musas mueven las esferas y transmiten su armonía celestial a las almas de los hombres por medio de música.<sup>17</sup> Obviamente, es una cosmología que no responde a un conocimiento empírico-científico y que, sin embargo, permaneció en forma destacada en el contexto religioso hasta el siglo XVIII, no sólo en el arte, sino también en tratados de teoría de la música.

Un ejemplo temprano de esta tradición es el portal que representa la Coronación de la Virgen en el monasterio de Guadalupe, en Extremadura, España. Tallado en bronce a principios del siglo XV, exhibe órdenes de ángeles músicos que llevan instrumentos, incluidos el laúd, el órgano portativo, la pipa, el arpa, la flauta dulce, la viela (o fidula), la chirimía y la vihuela de arco.<sup>18</sup> Se encuentra un programa similar en la Catedral de Aosta, Italia, cuya sillería de madera terminada en 1469 presenta imágenes de ángeles músicos

*música, arte y pensamiento*, Santiago de Compostela, Paredes, 1988; y Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel: Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Berna, Francke Verlag, 1962.

12 Kathi Meyer-Baer, *Music of the Spheres and the Dance of Death*, Princeton, Princeton University Press, 1970, p. 173.

13 Salmo 150: 3-5, versión de Reina-Valera, 1995, consultada en <www.biblegateway.com>, el 28 de julio de 2009. Debemos recordar que los instrumentos en tiempos bíblicos fueron distintos a los de épocas posteriores.

14 Otro aspecto de la tradición icónica que se ha discutido es la representación de ángeles caídos, algunos con instrumentos musicales. Esta tradición se encuentra en imágenes medievales, como por ejemplo en el mosaico del ábside de la Basílica de San Clemente, en Roma, del siglo XII, pero no es frecuente en la Nueva España.

15 Pseudo Dionisio Areopagita, *Obras Completas: Los nombres de Dios. Jerarquía celeste. Jerarquía eclesiástica. Teología mística. Cartas varias*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.

16 El pasaje más importante sobre la música, en Platón, se encuentra en *Timeo*, 34b-37c. Véase Francis MacDonald Cornford, *Plato's Commentary: The Timaeus Translated with a Running Commentary*, Nueva York, Humanities Press, 1937, pp. 58-96. Véase también Joscelyn Godwin (ed.), *The Harmony of the Spheres: A Sourcebook of the Pythagorean Tradition in Music*, Rochester, Vermont, Inner Traditions, 1993.

17 Kathi Meyer-Baer, *op. cit.*, pp. 41-42.

18 Beryl Kenyon de Pascual, “Guadalupe Angel Musicians”, en *Early Music*, vol. 14, núm. 4, 1986, pp. 541-543.



tocando la pipa, la chirimía, el arpa, el organillo (o *hurdy-gurdy*) y el laúd, entre otros, en una representación de la Asunción de la Virgen.<sup>19</sup>

En la pintura, los ángeles músicos añaden un elemento sonoro a representaciones de la Asunción, Coronación y Glorificación de María, la Mujer del Apocalipsis, el Nacimiento de Jesús, el Juicio Final, varios santos en éxtasis y otros aspectos del cielo o paraíso en general. La famosa pintura del siglo xv, *María en su gloria*, de Jans Geertgen, trata de evocar la armonía de las esferas mediante docenas de instrumentos musicales que orbitan alrededor de María. En la Sacristía de la Catedral de México se ven las jerarquías de ángeles músicos en la enorme pintura de la *Mujer del Apocalipsis*, de Cristóbal de Villalpando, de finales del siglo xvii. Con la vihuela de arco, arpa, flauta, vihuela de mano, cantantes y tres órganos, ésta es una representación de la concordante sonoridad armónica del cielo que se percibiría durante la ruptura de la bóveda celeste.<sup>20</sup> Literalmente, miles de imágenes más emplean instrumentos para simbolizar el cielo sonoro inaudible para los hombres. Se distinguen de la tradición icónica, en lo fundamental, porque manifiestan una visión cosmológica amplia y simbólica.

Una imagen relacionada con estas representaciones metafísicas de conciertos de ángeles es la que representa a un santo, normalmente San Francisco, en éxtasis. En 1225, “sonó un laúd con armonía maravillosa y la más dulce melodía [...] no se vio a nadie, pero [...] concentrando su espíritu en Dios, [San Francisco] disfrutó de tanta dulzura en los suaves compases que

se [...] sintió trasladado al otro mundo”.<sup>21</sup> Esto sucedió un año después de que el santo recibiera los estigmas. La devoción a San Francisco creció rápidamente en los años posteriores al Concilio de Trento y esta historia, de corte neoplatónico en lo referente a su concepción sobre la música, dio lugar a una tradición en la pintura: un ángel músico que ofrece serenata al santo. Un ejemplo bien conocido es *San Francisco en éxtasis*, de Giovanni Francesco Barbieri (“Il Guercino”), del siglo xvii. Según la imagen, el éxtasis de la unión con Cristo, representado por la música de un violín, es la recompensa de la perfecta conformidad con la enseñanza de Jesús.

En 1963, Emanuel Winternitz publicó el primer estudio crítico que trató el asunto de la verosimilitud en las pinturas de conciertos de ángeles. Al advertir que otros investigadores estaban usando tales pinturas como fuentes para la organología, preguntó: ¿trasladan los pintores los conjuntos musicales terrenos, tal cual, sean profanos o sagrados, a las esferas celestiales? O, ¿esfuerzan su imaginación compitiendo con los intérpretes místicos y poéticos de la Sagrada Escritura, llenando los cielos con formas fantásticas y otros objetos nunca percibidos en la tierra?<sup>22</sup> En su estudio, Winternitz encontró que las representaciones son, en general, fieles a los instrumentos de la propia época, esto es, que los instrumentos son reales, pero las circunstancias de la música son imaginarias. La verosimilitud no obedece a que los pintores hubieran querido documentar las prácticas musicales contemporáneas, sino a que, al carecer de evidencia física referente a las formas de la música celes-

19 Susi Jeans, “Angel Musicians of Aosta Cathedral”, en *The Galpin Society Journal*, vol. 24, 1971, pp. 60-62.

20 Véase Juana Gutiérrez Haces, Pedro Ángeles, Clara Bargellini y Rogelio Ruiz Gomar, *Cristóbal de Villalpando*, México, Fomento Cultural Banamex, 1997, pp. 202-211. También se titula esta pintura *El triunfo del Arcángel Miguel* en Nelly Sigaut, “El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la Catedral de México y los conceptos sin ruido”, en María Concepción García Sáiz y Juana Gutiérrez Haces (eds.), *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004, pp. 207-253. Se menciona la presencia de la vihuela de arco en Evguenia Roubina, *op. cit.*, p. 54.

21 Tomás de Celano, *The Lives of S. Francis of Assisi*, cit. en Pamela Askew, “The Angelic Consolation of St. Francis of Assisi in Post-Tridentine Italian Painting”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 32, 1969, pp. 280-306: “There sounded a lute of wondrous harmony and sweetest melody [...] no one was seen, but [...] fixing his spirit on God, the holy father enjoyed such sweetness in those melodious strains that he fancied himself transported into the other world.”: p. 299. La traducción es mía.

22 Emanuel Winternitz, “On Angel Concerts in the 15th Century: A Critical Approach to Realism and Symbolism in Sacred Painting”, en *The Musical Quarterly*, vol. 49, núm. 4, 1963, pp. 450-463, p. 451. Es todavía el artículo más importante sobre el tema.

tial, emplearon modelos humanos para comunicar el significado de los símbolos. Luego entonces, si miramos la pintura de Villalpando, podemos imaginar la sonoridad del rompimiento de gloria por medio de la representación de instrumentos conocidos, aunque no podamos concebir la interpretación de una obra de música.

#### LAS FACHADAS NOVOHISPANAS Y SUS INSTRUMENTOS

Las fachadas de los conventos agustinos de Acolman, Metztitlán y Yuriria ejemplifican el estilo plateresco en la Nueva España.<sup>23</sup> Los agustinos, que no hacían el voto de pobreza, construyeron en su provincia central del Dulce Nombre de Jesús una serie de iglesias monumentales que se cuentan hoy en día entre los edificios más importantes del primer siglo del virreinato. Entre las tres órdenes más activas al principio de este periodo, los agustinos construyeron los edificios más ortodoxos en cuanto al apego a los cánones formales vigentes en la época.<sup>24</sup> Las casi dos docenas de conventos agustinos del siglo XVI que sobreviven en el centro de México, junto con los conventos franciscanos y dominicanos contemporáneos, forman un conjunto de construcciones sin paralelo en el mundo.

De los tres conventos agustinos aquí tratados, Acolman es considerado el más puro y el más antiguo. Después de su fundación en 1539, se inició la construcción del edificio actual y, en 1560, se añadieron los detalles de la portada.<sup>25</sup> En cuanto a Metztitlán, fue elevado a priorato en 1541 y se construyó

el edificio actual entre 1550 y 1568. Hoy destaca su fachada por su sentido de equilibrio formal y sencilla elegancia.<sup>26</sup> Finalmente, en 1550 se fundó el convento de Yuriria, fuera del centro de México, en la provincia agustina de San Nicolás de Tolentino, de Michoacán. El edificio se construyó entre 1556 y 1567, aunque la fachada fue tallada probablemente entre 1570 y 1580, un poco más tarde que las otras.<sup>27</sup> Yuriria, el edificio más grande de los tres, cuenta con una fascinante y original manifestación popular del plateresco.

Aunque cada una de las tres fachadas presenta detalles distintos, la presencia y forma de los ángeles músicos es consistente (fig. 4).

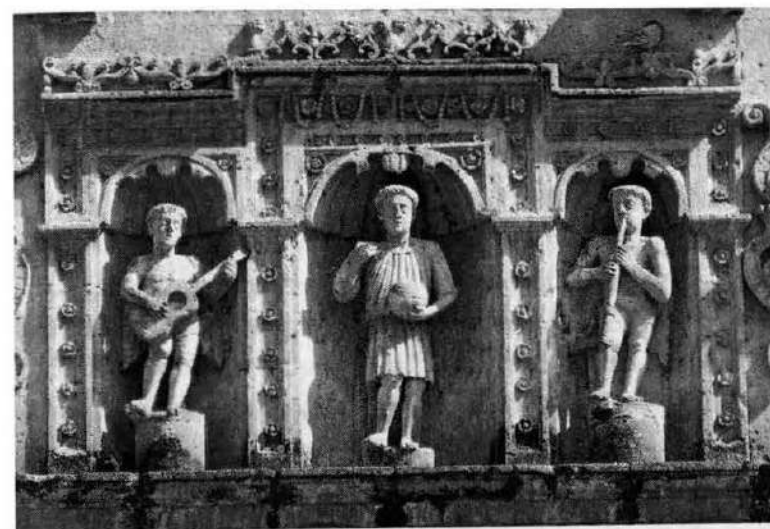


Figura 4. Ex-Convento de San Pablo de Yuriripúndaro, Guanajuato (siglo XVI), detalle. Foto: Drew Edward Davies. Reproducción autorizada por Conaculta.

23 Sobre el término "plateresco", véase George Kubler, *Mexican Architecture of the Sixteenth Century*, 2 vols., New Haven, Yale University Press, 1948; y J.B. Bury, "The Stylistic Term Plateresque", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 39, 1976, pp. 199-230.

24 Robert J. Mullen, *Architecture and its Sculpture in Viceregal Mexico*, Austin, University of Texas Press, 1997, p. 44. Sobre la fachada de Yuriria, Mullen escribe: "Diminutive musicians, playing and swinging with gusto, grace the three small niches in this zone", p. 55. Tal comentario implica que los ángeles bailan e ilustra la necesidad de contextualizar las imágenes en el marco del pensamiento de la época.

25 Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, 2a. ed., México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1962, p. 47. Por supuesto, la opinión de Toussaint

respecto a que los edificios conventuales fueron estructuras defensivas ha quedado superada. Un resumen actualizado de la arquitectura conventual se encuentra en Kelly Donahue-Wallace, *Art and Architecture of Viceregal Latin America, 1521-1821*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2008, pp. 1-33.

26 Juan B. Artigas, *Metztitlán, Hidalgo. Arquitectura del siglo XVI*, México, UNAM-Facultad de Arquitectura, 1996, pp. 91-96.

27 José de Santiago Silva, *Yuriripúndaro: El convento de San Pablo en Yuriripúndaro, Guanajuato*, Guanajuato, Ediciones La Rana, 2006, pp. 166-169.

Encima de la puerta principal, sobre la cornisa, se sitúan tres pequeñas figuras en hornacinas o nichos a la manera de un friso: al centro está el Niño Jesús, quien lleva el globo terráqueo en la mano; en uno de los nichos laterales figura un ángel que toca la chirimía y, en el siguiente, otro que toca la vihuela.<sup>28</sup> Debajo, las figuras de San Pedro y San Pablo flanquean la puerta principal, como en la mayoría de las iglesias novohispanas. Las diferencias entre las tres fachadas son menores: en Acolman, a la estatua del Niño Jesús le falta la cabeza, en Yuriria se invierte el orden del conjunto y, en Metztitlán, el instrumento de viento se curva al final. Es interesante hacer notar que sólo estos tres conventos siguen tal esquema de representación. La mayoría de los monasterios novohispanos del siglo XVI exponen un escudo o emblema en el lugar donde están los ángeles músicos. Tales emblemas, como la cruz de los dominicos, las llagas y el cordón de los franciscanos, y el corazón traspasado de los agustinos, simbolizan a la orden mendicante que administra la institución. Por ejemplo, la fachada del Convento de Santa María Magdalena de Cuitzeo, Michoacán, muy cerca de Yuriria, expone el emblema de las llagas. En consecuencia, los ángeles músicos deben ser algo más que meros elementos decorativos porque ocupan la posición que sirve para identificar el edificio. Pero, entonces, ¿qué son? Es obvio que no representan ni a los 24 Ancianos del Apocalipsis, como lo hacen las fachadas españolas medievales, ni a los músicos del salmo 150.

Antes de responder la pregunta anterior, conviene comprender el significado de las tres figuras. La del Niño Jesús es fácil de interpretar, porque resulta común en el arte medieval y renacentista. Con el gesto de bendición y el globo terráqueo, símbolo del universo, en la mano, el salvador todopoderoso así representado señala, a veces, la Ascensión, o refuerza la idea de la soberanía infinita de Cristo.<sup>29</sup> Entre miles de ejemplos está la famosa porta-

da del Dado de la Catedral de León, en España.<sup>30</sup> Pero identificar los instrumentos es algo más problemático. En descripciones de autores ya citados, se ha asignado a los instrumentos gran variedad de etiquetas, incluso las de “pipa” y “dulzaina” al instrumento de viento y la de “guitarra” a la vihuela. Aunque a las estatuas les faltan detalles organográficos necesarios para reconocer de manera inequívoca cada instrumento —por ejemplo: el número de cuerdas—, parece que los instrumentos son la chirimía —probablemente la chirimía tenor— y la vihuela de mano.

La chirimía, un instrumento de viento hecho de madera, tiene una lengüeta doble y era uno de los instrumentos más agudos que se tocaban en la Nueva España. Instrumento común en Europa desde el siglo XIII hasta el XVIII, la chirimía desempeñaba varios papeles en la música sagrada y profana. La tocaban en procesiones religiosas populares, en la música profana y, probablemente, en la polifonía religiosa antes del Concilio de Trento. Durante el siglo XVI hubo gran variedad de tamaños y registros del instrumento, incluso versiones de timbre más grave y físicamente más largas que los instrumentos medievales del registro agudo. Una colección de chirimías que sobrevive en la Catedral de Salamanca, España, demuestra la variedad de miembros de esta familia de instrumentos y su similitud con el instrumento representado en las estatuas novohispanas.<sup>31</sup> Resulta interesante que Salvador Moreno identificara correctamente a la chirimía, aunque recientemente José de Santiago Silva empleó el término “dulzaina” en su discusión sobre el convento de Yuriria. La dulzaina es un instrumento folclórico actual, más pequeño que la chirimía renacentista, aunque deriva de esa familia. Conocidas como “grallas” en diversas partes de España,<sup>32</sup> varias formas de la dulzaina se

28 Más adelante se explicarán los detalles organológicos.

29 George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, Nueva York, Oxford University Press, 1954, p. 175.

30 Para una excelente imagen, véase *Las edades del hombre: la música en la Iglesia de Castilla y León*, catálogo de exposición, Valladolid, Las Diócesis de Castilla y León, Caja de Ahorros de Salamanca y Soria y Junta de Castilla y León, 1991, p. 51.

31 *Las edades del hombre*, op. cit., p. 236.

32 Anthony C. Baines y Martin Kirnbauer, “Shawm”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. rev., 21 vols., Londres, Macmillan, 2001, vol.



han tocado en territorio mexicano desde el siglo XVI, incluso la “dulzaina a manera de cayado” que probablemente era el orlo (Krummhorn), una chirimía cuyo cuerpo se curva al final.<sup>33</sup> El instrumento representado en Metztlán se curva y puede ser un orlo, mientras los otros dos ciertamente son chirimías. Ambos instrumentos producen sonidos de un volumen fuerte.

El otro artefacto es igualmente difícil de clasificar. Normalmente, se le etiqueta como “guitarra”, quizá debido a la popularidad de ese instrumento en todo el imperio español. Sin embargo, el que sostiene el ángel parece más grande que las guitarras de mediados del siglo XVI, que eran de cuatro o cinco órdenes y más pequeñas que el instrumento actual. Del mismo tamaño que la guitarra del día de hoy, la vihuela de mano tenía cuerdas de 80 cm de largo, mientras que en la guitarra de la época las cuerdas eran de más o menos 55 cm.<sup>34</sup> En 1555, Juan Bermudo señaló la diferencia entre la vihuela y la guitarra<sup>35</sup> y en tiempos más recientes los musicólogos han demostrado que la capacidad técnica necesaria para interpretar la música para guitarra del siglo XVI implica un instrumento de tamaño inferior al del actual. Aunque no se descarta la posibilidad de que el escultor quisiera representar una guitarra, todo parece indicar que el instrumento es la vihuela de mano, favorecida por la corte española en tiempos de Carlos V y Felipe II, a diferencia de la guitarra, que en el siglo XVI tenía connotaciones populares. La importancia de la vihuela de mano no disminuyó sino hasta las primeras décadas del siglo XVII; luego entonces, los conventos novohispanos del siglo XVI se construyeron en el apogeo de la difusión, entre gente letrada, del instrumento. En el arte vi-

sual, la vihuela de mano aparece frecuentemente en las pinturas de alrededor de 1500, tanto en Italia como en España. Ejemplo de ello son los frescos de la Iglesia de Santa Maria della Consolazione, en Florencia,<sup>36</sup> y de la Capilla de San Brizio, en la Catedral de Orvieto, Italia. En este último caso, se trata de un trabajo de enormes dimensiones: *Los bienaventurados o Llamada al cielo de los Elegidos*, de Luca Signorelli, de 1500-1503, donde el ángel vihuelista está situado en la cumbre del cielo (fig. 5).<sup>37</sup>



Figura 5. Luca Signorelli (1441-1523), *Llamada al cielo de los Elegidos*, fresco, 1500-1503. Capilla de San Brizio, Catedral de Orvieto, Italia. Foto: Scala/Art Resource, Nueva York.

23, pp. 228-237. La chirimía también cuenta hoy día como instrumento folclórico, sobre todo en el sur de México y Guatemala: véase Charles McNett, “The Chirimía: A Latin American Shawm”, en *The Galpin Society Journal*, vol. 13, 1960, pp. 44-51.

33 Kenton Terry Meyer, *The Crumhorn: Its History, Design, Repertory and Technique*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1983.

34 James Taylor, “The Renaissance Guitar, 1500-1650”, en *Early Music*, vol. 3, núm. 4, 1975, pp. 341-347.

35 Juan Bermudo, *El libro llamado “Declaración de instrumentos musicales”* (Osuna, Juan de León, 1555), ed. facs., Santiago Kastner (ed.), Kassel, Bärenreiter Verlag, 1957, cap. 65.

36 Irving Godt, “Ercole’s Angel Concert”, en *Journal of Musicology*, vol. 7, núm. 3, 1989, pp. 327-342. Según Godt, este fresco puede demostrar la verdadera capilla del duque de Ferrara en la forma de un conjunto de ángeles músicos.

37 Loretta Santini, *Ciudades de Italia: Orvieto, Sesto Fiorentino*, Centro Stampa, s. f.

Durante el Renacimiento europeo, los instrumentos musicales se dividían en dos clases: instrumentos fuertes o “altos”, como trompetas, chirimías y órganos, y suaves o “bajos”, como vihuelas, arpas, violines y guitarras.<sup>38</sup> En la iconografía, las imágenes de la Asunción de María o la Coronación de la Virgen tienen conjuntos de instrumentos altos para evocar la gran sonoridad celeste, o conjuntos mixtos de instrumentos altos y bajos. Sin embargo, en las representaciones del éxtasis de San Francisco o de la Adoración del Niño se emplean únicamente los instrumentos bajos para transmitir un sentimiento de intimidad, como se observa en la famosa pintura de 1516, *Concierto de Ángeles a la Natividad*, de Mathias Grünewald, en que un ángel toca una *viola da gamba*. Se nota que en las fachadas novohispanas hay un representante de cada clase de instrumento, un balance entre lo alto y lo bajo, entre lo festivo y lo íntimo. Aunque los instrumentos altos se empleaban para celebrar fiestas y dar esplendor a los rituales, los instrumentos bajos eran los que tenían el poder místico sobre las almas de los hombres, según el pensamiento de la época. En la mitología griega, el sonido de la lira era capaz de cautivar las almas de los dioses, y Platón señaló el efecto de los modos musicales sobre el comportamiento de los hombres. Por supuesto, la figura mitológica favorecida por los intelectuales neoplatónicos del Renacimiento fue Orfeo, un poeta y músico que tocaba los instrumentos suaves o bajos.

Con su música de lira, laúd o, dependiendo de la versión histórica, otro instrumento bajo, Orfeo podía calmar a los hombres, animales y protectores del infierno. En la edad del humanismo, ese personaje todavía cautivó la imaginación de la gente letrada, y algunas de las primeras óperas italianas escritas al principio del siglo XVII dramatizan su historia.<sup>39</sup> Para la gente del

Renacimiento, Orfeo era un héroe mitológico, un maestro de religión, un filósofo y un poeta.<sup>40</sup> Los autores de la época lo comparaban con David, que con la música de su arpa calmó los espíritus que atormentaban al rey Saúl.<sup>41</sup> La historia de Orfeo, como se expone en el libreto de la ópera *Orfeo* de Striggio y Monteverdi de 1607, es la historia del poder de la música. Es una historia fundada, como el pensamiento católico de ese tiempo, en el neoplatonismo. Sin embargo, la figura de Orfeo no se representa sólo en la ópera. En España, la portada del primer libro impreso de música para vihuela, *El maestro*, publicado en 1536 por Luis Milán, se ilustró con un grabado de Orfeo tocando ese instrumento: la vihuela de mano (fig. 6).<sup>42</sup> En esta imagen, la vihuela simboliza el poder místico de la música sobre los animales de la Creación, un corolario a la idea neoplatónica de que los ángeles que mueven los planetas penetran las almas humanas con su música divina.<sup>43</sup>

Es obvio que la historia de Orfeo tiene paralelo con una de las figuras más importantes de la historia temprana de la Iglesia cristiana, figura que también habló del poder de la música: San Agustín. En sus *Confesiones*, Agustín narra su conflicto interno con los efectos de la música sacra: “Algunas veces llega a ser tan grande este exceso de mi severidad, que quisiera apartar de mis oídos, y aun de toda la iglesia, todo género de melodía y suavidad de tonos con que todos los días cantan los salmos de David [...] no

40 D. P. Walker, “Orpheus the Theologian”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 16, núms. 1/2, 1953, pp. 100-120.

41 1 Samuel 16: 16-23. “Diga, pues, nuestro señor a tus siervos que están en tu presencia, que busquen a alguno que sepa tocar el arpa, para que cuando esté sobre ti el espíritu malo de parte de Dios, toque con su mano y tengas alivio. Saúl respondió a sus criados: ‘Buscadme ahora, pues, a alguno que toque bien, y traédmelo’ [...] David se presentó ante Saúl y se puso a su servicio. Saúl lo amó mucho y lo hizo su paje de armas [...] Así, cuando el espíritu malo de parte de Dios venía sobre Saúl, David tomaba el arpa y la tocaba. Saúl se aliviaba y se sentía mejor, y el espíritu malo se apartaba de él”: versión de Reina-Valera, véase nota 13.

42 Luis Milán, *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro*, Valencia, 1536.

43 Una importante obra neoplatónica que discute esta idea es Francesco Giorgio, *De harmonia mundi totius cantica tria*, Venecia, 1525.

38 Sobre instrumentos altos y bajos en el ritual catedralicio español, véase Kenneth Kreitner, “Minstrels in Spanish Churches, 1400-1600”, en *Early Music*, vol. 20, núm. 4, 1992, pp. 532-546.

39 Entre ellas *Euridice* (Florenia, 1600), de Jacopo Peri y Giulio Caccini con libreto de Ottavio Rinuccini, y *L'Orfeo* (Mantua, 1607), de Claudio Monteverdi con libreto de Alessandro Striggio.



Figura 6. Luis Milán, *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro* (Valencia, 1536), frontispicio. [Dominio público].

obstante, cuando me acuerdo de aquellas lágrimas que derramé oyendo los cánticos de vuestra Iglesia, muy a los principios de haber recuperado mi fe [...] vuelvo a reconocer que esta práctica y costumbre de la Iglesia es muy provechosa y de gran utilidad.”<sup>44</sup> San Agustín aceptó la idea platónica de que

las cosas hermosas del mundo existen para recordar la hermosura divina y perfecta. Además, en el año 387, San Agustín empezó un tratado titulado *De musica* que enfoca los conceptos de ritmo y proporción. Este santo desempeñó un papel de gran importancia en la historia de la música occidental porque apoyó la presencia de la música en servicios litúrgicos. También sostuvo la idea de que el platonismo era una filosofía más cercana a la doctrina cristiana que cualquier otra filosofía pagana.<sup>45</sup>

Por ende, no es posible sobrestimar la importancia de San Agustín para la historia de la música sacra cristiana o la importancia de Orfeo para la historia de la música de los siglos XVI y XVII. Es interesante hacer notar que los neoplatónicos del Renacimiento vieron en Orfeo una alegoría de la enseñanza de Cristo, mientras que San Agustín lo consideró entre los que habían predicho el advenimiento del verdadero Dios.<sup>46</sup> En el contexto del Renacimiento, es posible relacionar ambas figuras: la gente letrada de los siglos XV y XVI, como Marsilio Ficino, desarrollaron el concepto de la *prisca theologia*, según el cual la antigua sabiduría pagana podía considerarse un aspecto histórico de la tradición cristiana.<sup>47</sup> Desde esa perspectiva, Moisés constituye el antecedente de Platón. Centurias después, los grandes filósofos cristianos se esforzaron para acoplar la filosofía de Platón a la teología cristiana.

En el contexto de las fachadas agustinas, el parecido entre la representación de Orfeo en el grabado de Luis Milán y los ángeles músicos llama la atención. ¿Fue el grabado el modelo para el vihuelista? Es posible y probable. Veinte años antes de la construcción de los conventos, la obra de Milán era una colección musical bien conocida en España, incluso en los ámbitos

<sup>44</sup> San Agustín obispo de Hipona, *Confesiones*, Eugenio Ceballos (trad.), libro X, cap. XXXIII, consultado en <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12367298610149384876213/index.htm>>, el 12 de febrero de 2008.

<sup>45</sup> Paul Oskar Kristeller, *op. cit.*, p. 55.

<sup>46</sup> Kenneth R. R. Gros Louis, “Robert Herryson’s *Orpheus and Euridice* and the Orpheus Traditions of the Middle Ages”, en *Speculum*, vol. 41, núm. 4, 1966, pp. 643-655, p. 644.

<sup>47</sup> Charles B. Schmitt, “*Prisca theologia e Philosophia perennis*: due temi del Rinascimento italiano e la loro fortuna”, en Giovannangiola Tarugi (ed.), *Il pensiero italiano del Rinascimento e il tempo nostro*, Florencia, Olschki, 1970, pp. 211-236.



en que se formaron los frailes que llegaron a la Nueva España. Es también probable que algunos de esos religiosos y los arquitectos supieran tocar la vihuela. Al menos, ambas imágenes comparten un tropo común en la iconografía y señalan las conexiones intelectuales en las representaciones religiosas y profanas. Tales conexiones parecen congruentes con la concepción de la cristiandad del día, y no mera casualidad.

Tampoco es fortuito que las estatuas comentadas aparezcan específicamente en los conventos agustinos y no en los franciscanos o dominicos. La orden agustina fue una orden que valoró, sobre todo, el concepto de la armonía. Ésta era la señal más visible de la caridad y el símbolo de la perfección de la vida monástica cristiana. En sus comentarios sobre el salmo 132, San Agustín escribió que la “música, esta melodía dulce [...] dio origen a los monasterios [...] al sonido de estos compases, los hermanos desearon vivir juntos [...] este verso ha sido su trompeta; ha resonado en todo el universo”.<sup>48</sup>

Creo que los ángeles músicos de las fachadas novohispanas simbolizan la armonía del universo, la armonía que se alcanza por medio de la conversión a la vida monástica bajo la regla de San Agustín. Estos ángeles son imágenes cuyo significado deriva del pensamiento humanista de los siglos XV y XVI, donde el valor del espíritu y de la experiencia mística constituyeron importantes elementos dentro de la vida religiosa novohispana. Al mismo tiempo, aunque toman formas humanas, simbolizan ideas abstractas sobre la consonancia celestial y la soberanía caritativa de Cristo sobre el mundo. Aunque superficialmente se parecen a las fachadas medievales españolas que representan personajes de la Biblia, la función de las estatuas novohispanas es puramente simbólica, pues “respondían al impulso de dar [...] un ambiente que [...] complementara sus conocimientos sobre el cristianismo y que [...]

facilitara, por medio de la magnificencia del culto, su acercamiento a Dios”.<sup>49</sup> Las imágenes de los ángeles músicos son representaciones que hablan de una identidad mendicante agustina y por eso se ubican en el lugar donde se ostentan los emblemas de las órdenes religiosas en edificios semejantes. Esta “identidad iconográfica” se consolidó gracias a influencias filosófico-religiosas provenientes del neoplatonismo renacentista. Las representaciones de ángeles músicos eran un hermoso símbolo sonoro en el que los habitantes de los conventos ciertamente reflexionaban cuando cruzaban los portales de las monumentales iglesias y entraban en su microcosmos del cielo en la tierra.

#### FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- Agustín, San, obispo de Hipona, *Confesiones*, Eugenio Ceballos (trad.), libro X, cap. XXXIII, consultado en <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12367298610149384876213/index.htm>>, el 12 de febrero de 2008.
- Álvarez Martínez, Rosario, “Music Iconography of Romanesque Sculpture in the Light of Sculptors’ Work Procedures: The Jaca Cathedral, Las Platerías in Santiago de Compostela, and San Isidro de León”, en *Music in Art*, vol. 27, núm. 1-2, 2002.
- Areopagita, Pseudo Dionisio, *Obras Completas: Los nombres de Dios. Jerarquía celeste. Jerarquía eclesiástica. Teología mística. Cartas varias*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.
- Artigas, Juan B., *Metztitlán, Hidalgo. Arquitectura del siglo XVI*, México, UNAM-Facultad de Arquitectura, 1996.
- Askew, Pamela, “The Angelic Consolation of St. Francis of Assisi in Post-Tridentine Italian Painting”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 32, 1969.

<sup>48</sup> Athanase Sage, *The Religious Life According to Saint Augustine*, Brooklyn, New City Press, 1990, p. 22, al citar *Las exposiciones de los salmos* de San Agustín.

<sup>49</sup> Antonio Rubial García, *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*, México, UNAM, 1989, p. 155.



- Baines, Anthony C. y Martin Kirnbauer, "Shawm", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. rev., 21 vols., Londres Macmillan, 2001, vol. 23.
- Barth Magnus, Ingebjørg, *Musikmotiv i Svensk Kyrkokonst*, Estocolmo, Comité Sueco de RIDIM, 1993.
- Bermudo, Juan, *El libro llamado "Declaración de instrumentos musicales"* (Osuna, Juan de León, 1555), ed. facs. Santiago Kastner (ed.), Kassel, Bärenreiter Verlag, 1957.
- Bury, J. B., "The Stylistic Term Plateresque", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 39, 1976.
- Cassidy, Brendan, (ed.), *Iconography at the Crossroads*, Princeton, Princeton University-Department of Art and Archeology, 1993.
- Cornford, Francis MacDonald, *Plato's Commentary: The Timaeus Translated with a Running Commentary*, Nueva York, Humanities Press, 1937.
- Cuesta Hernández, Luis Javier, "Sobre el estilo arquitectónico de Claudio de Arciniega. Su participación en la construcción de los conventos agustinos de Acolman, Actopan y Metztlán. Su papel en la arquitectura novohispana del siglo XVI", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 76, 2000.
- Donahue-Wallace, Kelly, *Art and Architecture of Viceregal Latin America, 1521-1821*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2008.
- Falcon Møller, Donthe, *Music Aloft: Musical Symbolism in the Mural Paintings of Danish Medieval Churches*, Copenhagen, Forlaget Falcon, 1996.
- Ferguson, George, *Signs and Symbols in Christian Art*, Nueva York, Oxford University Press, 1954.
- Forth, T. Thomas, "Music in Stones: 15<sup>th</sup> Century Carvings in a Parish Church", en *The Musical Times*, vol. 67, 1926.
- Giorgi, Rosa, *Angels and Demons in Art*, Los Ángeles, J. Paul Getty Museum, 2003.
- Giorgio, Francesco, *De harmonia mundi totius cantica tria*, Venecia, 1525.
- Glockner, Julio, (ed.), *Mirando el paraíso*, 3a. ed., Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2005.
- Godt, Irving, "Ercole's Angel Concert", en *Journal of Musicology*, vol. 7, núm. 3, 1989.
- Godwin, Joscelyn, (ed.), *The Harmony of the Spheres: A Sourcebook of the Pythagorean Tradition in Music*, Rochester, Vermont, Inner Traditions, 1993.
- Gros Louis, Kenneth R. R., "Robert Herryson's *Orpheus and Euridice* and the Orpheus Traditions of the Middle Ages", en *Speculum*, vol. 41, núm. 4, 1966.
- Gutiérrez Haces, Juana, Pedro Ángeles, Clara Bargellini y Rogelio Ruiz Gomar, *Cristóbal de Villalpando*, México, Fomento Cultural Banamex, 1997.
- Hammerstein, Reinhold, *Die Musik der Engel: Untersuchungen zur Musikan-schauung des Mittelalters*, Berna, Francke Verlag, 1962.
- Jeans, Susi, "Angel Musicians of Aosta Cathedral", en *The Galpin Society Journal*, vol. 24, 1971.
- Kenyon de Pascual, Beryl, "Guadalupe Angel Musicians", en *Early Music*, vol. 14, núm. 4, 1986.
- Kreitner, Kenneth, "Minstrels in Spanish Churches, 1400-1600", en *Early Music*, vol. 20, núm. 4, 1992.
- Kristeller, Paul Oskar, *Renaissance Thought: The Classic, Scholastic, and Humanistic Strains*, Nueva York, Harper, 1961.
- Kubler, George, *Mexican Architecture of the Sixteenth Century*, 2 vols., New Haven, Yale University Press, 1948.
- Las edades del hombre: la música en la Iglesia de Castilla y León*, catálogo de exposición, Valladolid, Las Diócesis de Castilla y León, Caja de Ahorros de Salamanca y Soria y Junta de Castilla y León, 1991.
- McNett, Charles, "The Chirimia: A Latin American Shawm", en *The Galpin Society Journal*, vol. 13, 1960.
- Meyer, Kenton Terry, *The Crumhorn: Its History, Design, Repertory and Technique*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1983.

- Meyer-Baer, Kathi, *Music of the Spheres and the Dance of Death*, Princeton, Princeton University Press, 1970.
- Milán, Luis, *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro*, Valencia, 1536.
- Moreno, Salvador, *Ángeles músicos en México*, México, Ediciones de la Revista Bellas Artes, 1957.
- Mullen, Robert J., *Architecture and its Sculpture in Viceregal Mexico*, Austin, University of Texas Press, 1997.
- Panofsky, Erwin, *Meaning in the Visual Arts: Papers In and On Art History*, Garden City, Nueva York, Doubleday, 1955.
- Peinador Primo, Antonio, O.P., *Visita a la Capilla del Rosario*, 2a. ed., Puebla, Templo de Santo Domingo, 2006.
- Raasveld, Paul P., "The Visualization of Imagined Music and Metaphors of Sound in Dutch Books of Religious Emblems," *Emblematica*, vol. 8, núm. 2, 1994.
- Roubina, Evguenia, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, México, Conaculta, 1999.
- Rubial García, Antonio, *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*, México, UNAM, 1989.
- Sage, Athanase, *The Religious Life According to Saint Augustine*, Brooklyn, New City Press, 1990.
- Santiago Silva, José de, *Yuririapúndaro: El convento de San Pablo en Yuririapúndaro, Guanajuato*, Guanajuato, Ediciones La Rana, 2006.
- Santini, Loretta, *Ciudades de Italia: Orvieto*, Sesto Fiorentino, Centro Stampa, s. f.
- Schmitt, Charles B., "Prisca theologia e Philosophia perennis: due temi del Rinascimento italiano e la loro fortuna", en Giovannangiola Tarugi, (ed.), *Il pensiero italiano del Rinascimento e il tempo nostro*, Florencia, Olschki, 1970.
- Sigaut, Nelly, "El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la Catedral de México y los conceptos sin ruido", en

- María Concepción García Sáiz y Juana Gutiérrez Haces (eds.), *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004.
- Slim, H. Colin, *Painting Music in the Sixteenth Century: Essays in Iconography*, Aldershot, Ashgate, 2002.
- Taylor, James, "The Renaissance Guitar, 1500-1650", en *Early Music*, vol. 3, núm. 4, 1975.
- Toussaint, Manuel, *Arte colonial en México*, 2a ed., México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1962.
- Valera-Reina, *La Biblia*, 1995, consultada en <www.biblegateway.com>, el 28 de julio de 2009.
- Villanueva, Carlos (ed.), *El pórtico de la gloria: música, arte y pensamiento*, Santiago de Compostela, Paredes, 1988.
- Walker, D. P., "Orpheus the Theologian", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 16, núm. 1/2, 1953.
- , *Studies in Musical Science in the Late Renaissance*, Londres, Warburg Institute, 1978.
- , *The Ancient Theology: Studies in Christian Platonism from the Fifteenth to the Eighteenth Centuries*, Ithaca, Cornell University Press, 1972.
- Winternitz, Emanuel, "On Angel Concerts in the 15<sup>th</sup> Century: A Critical Approach to Realism and Symbolism in Sacred Painting", en *The Musical Quarterly*, vol. 49, núm. 4, 1963.
- Woodfield, Ian, "The Early History of the Viol", en *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 103, 1976.

#### IV Coloquio Musicat

*Harmonia mundi:* Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX  
se terminó de imprimir en diciembre de 2009 en los talleres de Documaster,  
Av. Coyoacán 1450, Col. del Valle, C. P. 03100, México, D. F.

La tipografía y la diagramación estuvieron a cargo de Carmen Gloria Gutiérrez.

Lucero Enríquez cuidó la edición.

El tiraje consta de 340 ejemplares.