

Significados musicales de los misterios paganos en el arte del Renacimiento Italiano

Musical meanings of pagan mysteries in the art of Italian Renaissance

CARMEN BLÁZQUEZ IZQUIERDO

Conservatorio Profesional de Música de Elche



→ Recibido 29/09/2018
✓ Aceptado 20/11/2018

Resumen

La vertiente mitológica de los misterios o religiones paganas de la Antigüedad fue utilizada por los humanistas italianos de la Academia de Careggi, en especial por Marsilio Ficino y Pico della Mirandola, como el método más apropiado para elaborar sus teorías estéticas. Este artículo se centra en el estudio de los significados musicales de las tres doctrinas paganas más importantes para el Neoplatonismo florentino – el culto a Orfeo, el pitagorismo y la religión de Hermes –, que fueron revividas por los humanistas en los ambientes privados y usadas como fuente de inspiración principal en el arte renacentista italiano.

Palabras clave

Neoplatonismo florentino · Misterios paganos · Teoría del arte · Renacimiento italiano · Iconología musical

Abstract

The mythological aspect of antiquity's pagan mysteries or religions was used by the Italian humanists of the Academy at Careggi, in particular by Marsilio Ficino and Pico della Mirandola, as the right method to develop their aesthetic theories. This article focuses on the study of musical meanings of the three most important pagan doctrines for Florentine Neoplatonism – Orpheus worship, Pythagoreanism and Hermes cult –, which were recreated in private spheres by the humanists and used as a source of main inspiration by the Italian Renaissance art.

Keywords

Florentine Neoplatonism · Pagan Mysteries · Theory of Art · Italian Renaissance · Musical Iconology

Los filósofos del clasicismo griego fueron muy críticos con los usos externos, es decir las conmemoraciones sociales, de los cultos místéricos heredados del mundo arcaico, pero lo cierto fue que ellos mismos extrajeron de aquellos rituales muchas imágenes mitológicas, figuraciones alegóricas muy divulgadas en su tiempo que les servirían para dar forma en sus argumentaciones a ideas de otro modo en exceso complejas para ser comprendidas por un público amplio. Este uso representativo de los mitos ayudó a los pensadores clásicos a ejercitar la inteligencia a través de la imaginación, un sistema de trabajo que de manera progresiva había ido pasando también a las artes figurativas, no sólo en Grecia sino que luego lo heredó Roma. Esta sería la razón más importante por la que los más destacados humanistas del Renacimiento italiano estuvieron de acuerdo en considerar la vertiente mitológica de los misterios paganos clásicos como el método más apropiado para realizar sus elucubraciones estéticas, llegando incluso a adoptar e imitar el extraño y grandilocuente lenguaje de aquellos rituales en sus propios ceremoniales privados. Según Wind (1998:12), este particular hábito intelectual integró desde el principio un “*ingrediente de paradoja deliberada*”, ya que los viejos cultos místéricos fueron revividos en unos ambientes íntimos ideados ex profeso para poner en práctica imaginativas ideas, como doble vía de conocimiento y diversión, dado que habían aprendido de los antiguos que las cosas más profundas son expresadas mejor en tono de parodia.

En su vertiente religiosa, los misterios paganos fueron cultos secretos, al modo de sectas a las que únicamente se podía acceder tras un severo proceso de iniciación. Los más renombrados fueron los misterios eleusinos, el dionisismo, el misterio de Samotracia, el orfismo, el pitagorismo y el hermetismo¹. En general, se puede entender que a través de los rituales el aspirante a formar parte de los instruidos se iniciaba en un tipo de conocimiento nuevo que lo ponía en relación con una realidad superior, una experiencia anímica que lo marcaría y le preparaba para perder el miedo a la muerte y aceptar su destino. En este proceso se aprendía que la palabra era sagrada, cargada de poder oculto, de tal modo que el significado profundo del mensaje espiritual que se encerraba en ésta, sólo accesible a los acólitos, quedaba protegido de los extraños bajo un aparato de imaginativa retórica.

¹ Ver Blázquez, J.M., Martínez-Pinna J. y Montero, S. (2011).

En cuanto a la relación de la música con las religiones místicas, hay que destacar que los mitos musicales estaban imbricados desde el principio en los fundamentos filosóficos de las mismas, en especial en las tres doctrinas más influyentes para el pensamiento estético del Renacimiento: el orfismo, creado a partir del culto a Orfeo, el poeta-músico más grande de toda la Antigüedad; el pitagorismo, instaurado por Pitágoras, filósofo y matemático que estructuró su pensamiento en base al concepto de *Harmonía* extraído de la música; y el hermetismo, bajo la advocación de Hermes Trismegisto, un dios híbrido que por contener la figura del dios griego Hermes se emparentaba también directamente con la mitología musical. Los textos históricos relacionados con estos tres sistemas religiosos, junto con los de tradición neoplatónica - los de los pensadores helenísticos Plotino (205-270), Porfirio (232-304), Jámblico (h. 245-325) y Proclo (410-485), y los de los pensadores cristianos primitivos, San Agustín (354-430) y sobre todo el Pseudo Dionisio Areopagita (h. f. s. V- p. s. VI) – servirían en las décadas finales del siglo XV a los humanistas de la Academia Platónica de Florencia como fuente documental para sustentar la doctrina neoplatónica del Amor, el sistema estético más representa-

tivo del Renacimiento: un método filosófico que otorgó significación moderna a la herencia cultural clásica en avenencia con la religión cristiana. Algo, esto último, que nunca se había conseguido antes, ya que supuso alcanzar una paradójica pero a la vez armoniosa fusión entre dos grandes teologías, el paganismo y el cristianismo, logro que contribuyó a dar a la época renacentista su carácter de modernidad al alejarse del omnipotente teocentrismo medieval. Por lo que se puede afirmar que gran parte del éxito de los humanistas florentinos se debió sin duda a su capacidad de comprender las aspiraciones de autonomía y libertad individuales que estaban surgiendo en la naciente sociedad moderna y, en consecuencia, ser capaces de formalizar una teología reconciliadora entre el cristianismo y los antiguos cultos a través de un rico universo de símbolos y alegorías que daría expresión a los sentimientos del amor y la amistad. Por ello, la doctrina renacentista del Amor ha sido considerada como una de las más originales de todos los tiempos, tal y como la definió Panofsky (1984:189): “*Un sistema filosófico que debe contarse entre las estructuras intelectuales más audaces jamás creadas por la mente humana.*”



El sentido órfico de la teoría neoplatónica florentina del Amor

La Academia Platónica de Florencia fue fundada en 1459 por Cosimo I “El Viejo” Médici (1389-1464), el primer gran mecenas de la famosa familia que quiso convertir Florencia en el espejo de la cultura y el arte italianos. En ella deseaba imitar el idealizado estilo de vida que suponía había llevado Platón en la escuela de filosofía de los jardines del Academo de Atenas, según le había narrado el filósofo bizantino G. Gemistos Plethon (1355-1452)², quien le habría enseñado también un tipo de platonismo heterodoxo por la mezcla con diferentes religiones orientales. Pero no fue hasta 1463 que la academia comenzó a funcionar realmente. Aquel año, Cosimo I le regaló a Marsilio Ficino (1433-1499) un palacio rural en Careggi. Se trataba de una villa que estaba inscrita en un bonito jardín rodeado a su vez de la campiña, en plena naturaleza pero no lejos de la ciudad – Florencia –, tal cual se exigía para estos centros de estudio en el mundo clásico. Cosimo I entonces encomendó a Ficino no sólo que diera forma allí a su academia ideal al modo antiguo, sino que a la vez tradujera al latín desde lenguas antiguas algunos textos

² Ver Ferrater 1964: 40.

históricos que él mismo había ordenado comprar: varios relacionados con el Corpus Hermeticum, otros con la religión de Zoroastro y con los misterios órficos, además de obras de Platón y textos pitagóricos y neoplatónicos.

El amable maestro Ficino - “Filósofo Platónico, Teólogo y Médico” -, era hijo del médico personal de Cosimo I y por su inteligencia y sensibilidad había recibido en la corte florentina la más alta educación, convirtiéndose con el tiempo en una de las personas más instruidas y admiradas de la misma, lo que justifica la confianza que el príncipe depositó en él. Bajo su tutela y dirección, Careggi se convirtió en el centro humanístico más importante de su época. Allí se formarían o acudirían a conversar muchas personas, no sólo artistas y filósofos sino también políticos, cargos eclesiásticos y comerciantes, todos vinculados por el gusto hacia el humanismo y la cultura clásica y por el deseo de conocer las enseñanzas de Platón y los neoplatónicos. De tal modo fue que en este lugar surgió una nueva manera de vivir, con repercusiones directas primero en la sociedad florentina y luego, por imitación, en otras cortes italianas y

finalmente europeas. Esta influyente forma de pensar y sentir se fue abriendo paso siguiendo un deseo compartido por muchas personas, que sería realizado en el ámbito particular, desde el alejamiento de la vida pública y en un entorno de celebración gozosa del presente³. Con el tiempo, sobre todo durante el reinado del gran Lorenzo “El Magnífico” (1469-1492), la Academia Platónica fue el foco principal de la “renovatio” renacentista, gracias a artistas como Donatello, Brunelleschi, Alberti, Leonardo, Botticelli o Miguel Angel, aunque se puede resumir que el círculo de iniciados más cercano a Ficino estuvo formado por Cristóforo Landino (1425-1498), el propio Lorenzo “El Magnífico”, Francesco Cattani (1466-1522), Angelo Poliziano (1454-1494) y Pico della Mirandola (1463-1494). Ellos – sobre todo Ficino y Pico - fueron quienes dieron forma a la teoría neoplatónica del Amor.



Figura 1. Villa Medici en Careggi.



Figura 2. Ficino, Landino y Poliziano

³ A la entrada de la Academia había una inscripción de Ficino que decía: “*A bono in bonum omnia diriguntur. Laetus in praesens neque census existimes, neque appetas dignitatem, fuge excessum, fuge negotia, laetus in praesens.*” (Todos son dirigidos por el Bien hacia el Bien. Contento con el presente, no estimes los bienes ni desees el reconocimiento, huye de los excesos, huye de las ocupaciones, contento con el presente.) (Recogido por De la Villa 2001: 9.)

A grandes rasgos, y siguiendo al propio Ficino en su *Comentario a El Banquete* de Platón, más conocido como *De Amore* (1482) (Ficino 2001), se puede compendiar que el centro de la filosofía neoplatónica florentina fue la creencia del Amor como motor del mundo, es decir el eje de todo su sistema filosófico: el Amor es la fuerza motriz, la causa de que Dios infunda su esencia al mundo y de que las criaturas busquen la unión con Él. Con este método, Ficino reconocía un universo diferenciado pero no separado del Ser Supremo, desdoblado en diferentes jerarquías interrelacionadas entre sí por una corriente ininterrumpida de energía sobrenatural que fluye de arriba abajo y revierte de abajo arriba (*circuitus spiritualis* es el término que usa). En este universo, el Amor sería el mediador de la comunión espiritual entre el Ser Supremo y el ser humano, idea que Ficino había tomado de Platón, extraída de las creencias griegas acerca de las relaciones entre dioses y mortales. Ficino también introduce otra idea de origen platónico, y es que la bondad divina, o su esplendor, se desintegra en esferas celestes que influyen sobre los seres y cosas terrestres, por lo tanto todos están cargados en mayor o menor grado de amor divino. Estas ideas, que fueron seguidas luego por Pico, explican que toda

la teoría florentina del Amor gire, siguiendo el esquema del panteón de dioses antiguos, en torno a la primacía de Venus y Amor, ya que el fin último del sistema es alcanzar el Amor Divino o Sublime para retornar al origen.

La concreción estética de la teoría del Amor está fundamentada sobre el concepto de belleza pura o celestial, que es figurado por la imagen mitológica de las Venus Gemelas, una doble simbología que aunaba los dos tipos de belleza o conocimiento: la Venus Celestial – imagen de la mente contemplativa o Belleza Superior – y la Venus Vulgar – imagen de la Belleza Sensual que es percibida por los sentidos físicos o terrenales. Las dos Venus están acompañadas de Amor o Eros, considerado como su hijo e intermediario. Dentro del sistema se suponía que al reino donde vivían las dos Venus y Eros, después de haber expulsado a los indeseables, acudían las demás divinidades clásicas a disfrutar de la música de Orfeo, el Argonauta que había revelado el integral poder de la música tras regresar de su viaje al Inframundo, donde había realizado “su mayor proeza al vencer la voluntad – y el sentimiento – de las potencias infernales.” (Trias 2007: 41).

En un momento histórico de precipitados cambios, esta filosofía del Amor tuvo un éxito inmediato, atrayendo muy rápido a las clases ricas, refinadas y ociosas, con pretensiones de modernas, no sólo en Italia sino en toda Europa, que vieron en ella una gran fuente de materiales para estimular la imaginación personal. Además de que, si bien exaltaba el sentimiento religioso o espiritual del Amor Sublime o Divino, permitía al tiempo un intenso goce de la belleza física y tangible. Y lo que más contribuyó a su desarrollo fue que los artistas y pensadores de las últimas décadas quattrocentistas plasmaron en su práctica estas teorías, alargándose su uso durante todo el siglo XVI. Los nuevos ideales estéticos se difundieron gracias a la nueva tecnología de la imprenta en libros como *I Asolani* (1505) de Pietro Bembo (1470-1547), dedicados a Lucrecia Borgia, o *Il Cortigiano* (1528) de Baltasar Castiglione (1478-1529), guía para brillar en la sociedad cortesana. Siguiendo la corriente, los manuales sobre el Amor comienzan a proliferar por Europa con una retórica bastante parecida: las reflexiones sobre el sentimiento se unen a las de la belleza y a la apreciación de ésta mediante la vista y el oído, con explicaciones generalmente de carácter mitológico o astrológico⁴. También las obras artísticas contribuirán a difundir los temas relacionados con el Amor neoplatónico. Un célebre ejemplo, realizado cuando estas ideas ya estaban difundidas en la sociedad europea, es el cuadro de Tiziano *Amor Sacro y Amor Profano* (1515), magistral exposición del mito de las Venus Gemelas con la figura central del Amor-Eros niño (Cupido) como mediador.



Figura 3. *Amor sacro y Amor profano* (Tiziano).

⁴ Estos tratados estarán de moda igualmente todo el siglo XVI, aunque en la 2ª mitad de este siglo con el influjo de la Contrarreforma el género revierte en un tipo de breviario ético sobre el matrimonio, por ejemplo *Del perfetto matrimonio* o *Della perfetta vedovenza*.

La imagen de Cupido niño fue muy familiar en el arte renacentista europeo para las representaciones de temática amorosa, la mayor parte de las veces figurado como ciego, un emblema que luego simbolizará en la cultura popular la arbitrariedad de la pasión amorosa, aunque el mito en su origen no es de tan fácil lectura como parece ya que tiene un significado más recóndito, un significado musical por estar asociado a los cultos órficos.

Se sabe que Cupido Ciego fue mencionado alguna vez en la literatura clásica, pero nunca existió en el arte, ni en el griego ni el romano, y los artistas del Renacimiento lo sabían muy bien (Panofsky, 1984: 139-188). En el arte antiguo, Cupido se representaba como un niño desnudo con un arco y unas flechas, o bien con una antorcha, o con ambas cosas a la vez, pero nunca con una venda en los ojos para cegarlo, y esto por la sencilla razón de que para la creencia platónica, la de más fuerte arraigo en la estética clásica, las emociones más grandes, entre ellas la más alta es el Amor, entran en el alma a través de la visión, el más noble de los sentidos. Sin embargo, ya en el Quattrocento aparecen en el arte italiano representaciones típicas de este niño dios con la venda en los ojos, tal como es el magnífico Cupido que Piero della Francesca (ca. 1415-1492) pinta dentro del ciclo de frescos para la Iglesia de San Francisco en Arezzo (1452-1466).



Figura 4. Cupido Ciego (Piero. Arezzo)



Figura 5. Detalle de Cupido Ciego.

El origen de esta iconografía por tanto no estaba en el clasicismo antiguo, sino que fue en la literatura moralizante de la Baja Antigüedad donde surgió el tema para describir a un Cupido “pagano” y por lo tanto “inmoral”, de significación negativa y asociado al mal (Escobar 2002). En el Renacimiento sin embargo, el arte hará un uso indiscriminado del Cupido Ciego manteniendo un sentido moralista, pero ahora para asociarlo al Amor Pasional o Sensual en contraste con el Cupido Vidente, que se vincula al Amor Espiritual o Casto en un sentido cristiano. El debate entre partidarios de una u otra forma de representación de Cupido, Vidente o Ciego, fue para los humanistas florentinos un “gioco” espiritual o entretenido juego de disputa intelectual. La mayor parte de los neoplatónicos en general rechazaron la idea de que Amor fuera ciego, basándose para ello en la susodicha teoría platónica sobre la primacía del sentido de la vista y en la demostración por las investigaciones arqueológicas de la inexistencia del tema en el arte clásico, aunque hubo entre los teóricos florentinos algunas heterodoxas excepciones muy significativas, ya que el misterio de que el Amor Espiritual en su forma suprema era ciego fue afirmado por Ficino, Pico della Mirandola, Lorenzo de Medici y Giordano Bruno.

Entre todos, sería Pico della Mirandola - conocido en su tiempo como el *Príncipe de la Concordia* por su inmenso esfuerzo en reconciliar las religiones pagana y cristiana -, quien llevaría más lejos esta argumentación al asegurar que el Amor es ciego porque está por encima de la inteligencia. Una declaración ésta de gran trascendencia para la que buscó y encontró precedentes más allá de Platón, e incluso más allá de los relatos homéricos, llegando en su rastreo hasta el mítico Orfeo, quien era para los humanistas neoplatónicos el sacerdote-músico más importante de las religiones antiguas y que según della Mirandola fue el primero en reconocer la ceguera del Amor. Para realizar aquella irreverente y contradictoria afirmación, Pico se basó en la propia tradición neoplatónica, en concreto en el *Comentario sobre el Timeo* de Proclo, quien al explicar la teoría de Platón sobre la creación del universo recordaba que ésta había sido posible gracias a un Cuerpo que lo abarcaba todo y no necesitaba ojos ni oídos puesto que lo contenía todo y nada quedaba fuera, un secreto que el mismo Platón reconocía que ya sabía Orfeo, dado que en sus escritos este rector espiritual había afirmado que Amor no tiene ojos (Wind 1998: 64-65). Pico utilizó este decisivo pasaje neoplatónico para demostrar

su personal juicio sobre el acercamiento a la Belleza Espiritual, un razonamiento que no podría ser compartido por los neoplatónicos ortodoxos, para quienes el conocimiento de la Belleza siempre comenzaba por su visión, o al menos por su goce externo. Pico por el contrario, por medio de la teoría del Amor místico-órfico llegó a la radical conclusión de que para acercarse al misterio de la Divinidad el hombre debe rendirse por completo a un estado de abandono o desconocimiento total, lo que sería igual que decir que el proceso de acercamiento al Amor Sublime se hace en estado de ceguera, porque este tipo de Amor está por encima de la percepción sensorial y de la propia razón. Para redondear su tesis, Pico realizó un paralelismo entre esta idea y una frase de San Pablo, quien dijo que conocer el amor de Cristo “*excede todo conocimiento*” (Efesios III-19), consiguiendo así que el misterio del sentido órfico (ciego) del Amor Espiritual adquiriese pleno sentido y valor dentro de una nueva teología de tolerancia o conciliación.

Con respecto al culto a Orfeo por parte de los neoplatónicos florentinos, hay que decir que fue algo muy real y sentido, ya que estaban convencidos que sus canciones tenían propiedades mágicas y

por esto las utilizaron en rituales prácticos de magia natural (Voss 2006). Creían que Orfeo en su viaje al Inframundo había aprendido que el alma es divina y por tanto inmortal, un conocimiento revolucionario que enseñó a los hombres a través de su canto acompañado de la lira. Por eso, para los humanistas florentinos Orfeo reaparece como un reformador, como un redentor casi, un sacerdote a la vez que un artista, capaz de impulsar una nueva y liberadora espiritualidad. Ficino además creía firmemente que en su música, en el arte poético-musical de Orfeo, se encontraban las claves secretas de una antigua sabiduría que le había sido revelada al antiguo teólogo por Perséfone, la diosa cautiva en el Hades; estas claves ocultas serían relaciones musicales mágicas, descritas como consonancias y disonancias según los intervalos en la escala musical por el propio Ficino en una carta a su amigo músico Domenico Benivieni. En esta misiva, conocida como *De rationibus musicae* - “Los principios de la música” -, Ficino explica de forma algo confusa – utiliza para ello las imágenes de un huevo y una pirámide y se remonta al coro de musas - las cualidades consonantes y disonantes de las notas y los intervalos dentro de la escala de ocho notas afinadas por tercias, que según explica rigen a la

vez la estructura oculta del universo ya que también están asimiladas a los diferentes talantes de los signos del zodiaco y planetas con los que se interrelacionan (Godwin 2009: 215-221). Estas propiedades musicales podían ser comprendidas como características del alma más que de la mente y poseían una magia natural con la que se entraba en conexión cantando y tocando en divino éxtasis los antiguos cantos órficos, unos misterios que Órfeo le habría enseñado a otro gran mago de la Antigüedad, Pitágoras.

La presencia de la Música de las Esferas en el arte renacentista

La influencia que el pitagorismo ha tenido en la cultura occidental se manifestó desde la misma Antigüedad y se prolongó en la Edad Media, cuando la doctrina de la *Música de las Esferas* se convirtió en la más importante expresión de las teorías estético-metafísicas. Ya en el Renacimiento esta doctrina se alzaría como uno de los puntales fundamentales de la teoría artística, de tal modo que gran parte de los temas de carácter estético tratados por los humanistas son tópicos derivados de ella. Su aplicación además fue llevada a la práctica por los artistas, quienes

entendieron la armonía espacial como el espejo visible de la armonía cósmica, concebida ésta como fuente de la idea universal de Belleza y entendida aquella como la perfecta relación entre el todo y las partes y de éstas entre sí - en términos proporcionales y razones matemáticas en última instancia de origen musical -. La concreción de estas creencias se puede resumir en la teorización de dos tipos canónicos de proporciones usadas en el arte del Renacimiento: las conmensurables, derivadas de las consonancias musicales descubiertas por Pitágoras, que fueron utilizadas de manera general, y las inconmensurables, vinculadas a la llamada Divina Proporción o Sección Aúrea, que en su origen también estaban emparentadas por su significado metafísico con la tradición musical pero que en la práctica no se emplearán apenas (Wittkower 1995).

Pitágoras de Samos (c. 570-507 a.C.) según sus biógrafos - Diógenes Laercio (180-240 d.C.), Porfirio y Yámblico - fue el creador del concepto de Filosofía, entendida como un método de aprendizaje que permitía la purificación y el perfeccionamiento del alma a través del conocimiento del orden universal o *Harmonía Mundi*. En un sentido sensible, esta *Har-*



monía la equiparó a la armonía musical, por lo que la música real, la de los instrumentos, era para los pitagóricos la herramienta más importante para purificar el alma - además de una medicina para el cuerpo -, si bien al final la comprensión inteligible del propio concepto fuese matemática. De Pitágoras se conocen pocas cosas ciertas, aunque de él se contó que nació en Samos y que enseñó a sus alumnos en su escuela de Crotona en el Sur de Italia todo lo que aprendió en sus viajes (Bergua 1995). Como secta esotérica, esta escuela seguía unas reglas de conducta muy estrictas con un sofisticado método de enseñanza: al entrar, sus miembros aprendían en silencio las enseñanzas místicas - de ahí el nombre distintivo de acusmáticos u oyentes -, persiguiendo una perfección que tenía como objetivo último convertirse en matemáticos, conocedores o pitagóricos. Tras la muerte violenta de Pitágoras y el posterior cierre de la escuela, parece que por motivos políticos, los pitagóricos - Tales, Lisis, Filolao y Architas - guardaron y transmitieron sus conocimientos, especialmente uno: la creencia en la inmortalidad del alma y en la transmigración y reencarnación cíclica de la misma para poder así purificarse gracias a una vida ascética, credo que se relaciona por tanto con el orfismo y con

otras religiones místicas del mundo antiguo (Andrés 2008: 350).

Como decía, en esta doctrina jugó un papel esencial la música, ya que los pitagóricos enseñaron que de ella dedujo Pitágoras el fundamento matemático de la *Harmonía Mundi*, representada por la idea de una *Música de las Esferas*: un sonido producido por el movimiento de los cuerpos astrales al resonar a través del éter dando origen a sonoridades armonizadas, en tanto que estos cuerpos esféricos mantienen entre sí distancias que pueden ser expresadas a través de números enteros, por semejanza con las proporciones musicales. Este pensamiento sería simbolizado por Platón en *La República* con el mito del Carro Alado y el Huso de la Necesidad y las Moiras de la Leyenda de Er⁵ y se trataba en definitiva de una hipótesis que establecía que el sonido y sus relaciones matemáticas eran la clave que explicaba el funcionamiento de todo el universo, teoría que supondría el primer intento científico del que se tenga constancia histórica por matematizar el conocimiento humano de la naturaleza (Gorman 1988: 384).

⁵ La leyenda explica la vivencia extrasensorial que este personaje mítico contó tras ser muerto en la batalla y resucitar: una visión prodigiosa del movimiento conjunto del universo.

La cuestión estética más importante derivada de las teorías pitagóricas sobre la *Harmonía Mundi* es la tesis de que el alma y el cuerpo humanos son creados por el Demiurgo como proyección del orden cósmico, y por tanto deben imitar los movimientos armónicos o proporcionales de los mismos cuerpos celestes para alcanzar un estado de afinidad o perfección y entrar así en conexión con la Causa Primera o Divina. Sin embargo, no sería Pitágoras quien impondría esta teoría en la filosofía griega sino Platón, que la convirtió en eje central de su pensamiento en *Timeo*, una de sus obras más importantes (Guthrie 1992).

En este tratado Platón, tras explicar la creación de la razón por parte de los dioses a imagen del Demiurgo se centra en la creación del hombre, y aquí resume su teoría sobre la relación armónica entre el universo y el hombre: “Como ya se dijo al comienzo, todo estaba en desorden y el dios insertó en cada elemento la simetría con relación al mismo elemento y a los demás, toda la que era posible para que fuesen armónicos y proporcionados.” (Platón 2009, 69 b). Es por esto que Platón recomienda que para guardar el equilibrio espiritual y físico, el alma y el cuerpo humanos deben imitar la naturaleza del universo, para que

las distintas partes tengan movimientos proporcionales entre sí. Y, puesto que la parte más importante del alma humana es la que vive en la zona más alta de nuestro cuerpo, hay que poner cuidado en darle los movimientos que le son propios: “Los pensamientos y revoluciones del universo son movimientos similares a lo que tenemos de divino. Es preciso que cada uno lo siga, que restaure los circuitos de nuestra cabeza alterados en el nacimiento, al comprender la armonía y las revoluciones del universo.” (Ibid. 90 c)

La imagen de la proyección del espacio cósmico y la divinidad en el hombre, que a su vez debe elevar su conciencia hacia el más allá del mundo físico para conseguir la perfección, tendrá una extraordinaria repercusión en el arte cristiano, tanto que muchas de las plantas de los edificios religiosos occidentales se diseñaron teniendo en cuenta estas simbologías plasmadas en las proporciones musicales de tradición pitagórico-platónica. Una doctrina que será esencial para la concepción renacentista de la proporción y que fue teorizada por humanistas de la talla de: L.B. Alberti (1404-1472), quien remontándose a Pitágoras aseguró que la música revela la armonía universal puesto en ella “se manifiestan las propor-

ciones armónicas inherentes a la naturaleza" y que "los números mediante los cuales la concordancia de los sonidos deleita nuestros oídos son exactamente los mismos que agradan a nuestros ojos y a nuestra mente" (citado por Praz 1981:86); Luca Pacioli (1447-1517), que en su *Summa de arithmetica* (1494) decía que las funciones religiosas de un templo de poco servían si no estaba construido "con debita proportione" (Ibid); y sobre todo quedó expuesta en el renombrado comentario que Daniele Barbaro (1514-1570) hizo a la traducción del tratado *De architectura* de Vitrubio (1556), donde el prestigioso humanista advierte de la necesidad de aprender las antiguas proporciones: "La naturaleza, nuestra maestra (...) desea que aprendamos las razones de las simetrías que debemos usar en los Templos sólo en ese Sagrado Templo hecho a imagen y semejanza de Dios que es el hombre, en cuya composición están contendidas todas las demás maravillas de la naturaleza" (Ibid).

Estas mismas teorías sobre las antiguas proporciones pitagórico-platónicas fueron sintetizadas de manera muy pedagógica por el monje cabalista de la orden franciscana Francesco Giorgi (1466-1540), muy influido por el neoplatonismo de Pico della Mirandola. En su tratado *De*

harmonia mundi totius (Venecia, 1525), un escrito muy divulgado en su tiempo que en sí mismo tiene la pretensión de ser una obra musical puesto que está dividido en cantos subdivididos en tonos, dio un nuevo y enérgico impulso a la vieja creencia en el poder y la fuerza de ciertos números y cocientes.

Giorgi además llevó a la práctica estas ideas en su informe para el diseño de la iglesia de San Francesco della Vigna en Venecia (abril 1535). Este edificio había sido diseñado por Sansovino y se puso la primera piedra en 1534, pero debido a las controversias suscitadas sobre las proporciones que debía tener el dux Andrea Gritti (1455-1538) recurrió al afamado monje franciscano para que redactara su opinión sobre el diseño (Wittkower op. cit.:103-107).

El documento de Giorgi es la prueba más palpable de la importancia que estas cuestiones tuvieron en el Renacimiento y demuestra que las proporciones aconsejadas para la iglesia son los cocientes musicales descubiertos por Pitágoras, ahora defendidos porque no sólo determinan las relaciones armónicas del macrocosmos o universo, sino también las del microcosmos o proyección en el hombre al

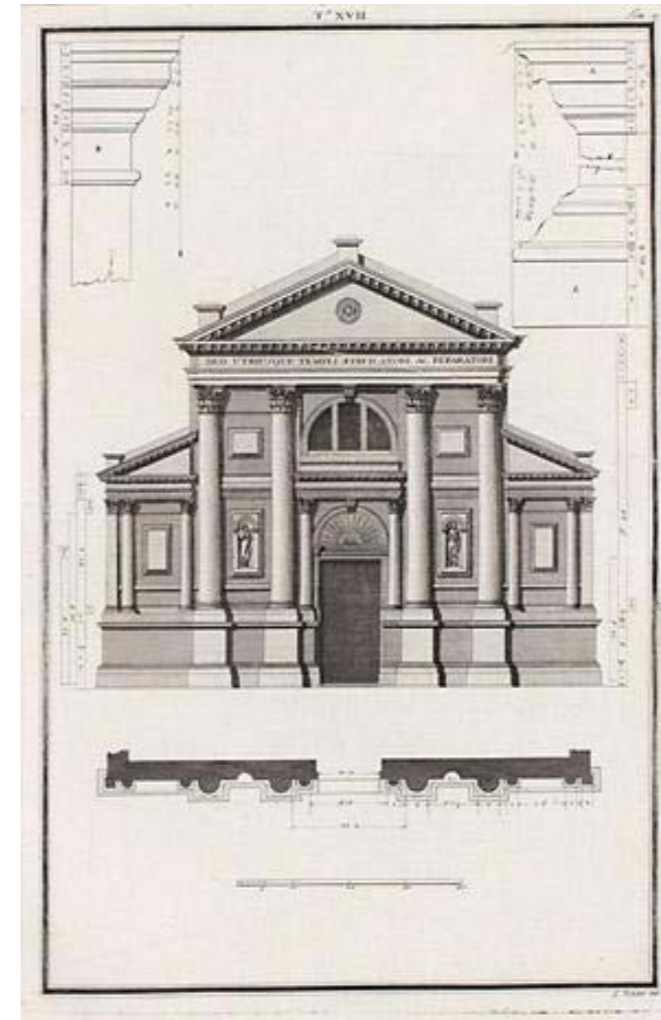


Figura 6.
Fachada de San Francesco della Vigna.



Figura 7.
Interior de San Francesco della Vigna.

que debe de imitar el templo. Por eso Giorgi pide que se apliquen no sólo en el interior del edificio sino también en la fachada⁶.

Lo más importante de este caso con todo es que tras estar concluido el documento, el dux Gritti no se quedó satisfecho y volvió a consultar sobre el tema a otras tres conocidas personalidades artísticas de Venecia, el pintor Tiziano, el arquitecto Serlio y el humanista Fortunio Spira, quienes lejos de sorprenderse de las ideas de Giorgi aprobaron por unanimidad el escrito, mostrando así su conocimiento del asunto, de lo que se deduce que el problema de las proporciones basadas en los cocientes musicales no era algo exclusivo de los teóricos sino una cuestión ampliamente difundida entre los artistas en general. Es decir, la concepción renacentista de que todas las artes y las ciencias guardaban una ideal y originaria unidad basada en el número suponía una formación básica similar en todas las disciplinas, formación en la que la teoría de los cocientes musicales estaba presente, lo que otorgaba autoridad a cualquier estudioso de las artes para poder emitir juicios sobre cuestiones artísticas sin tener que ser específicamente maestro del arte en cuestión.

Por otra parte, la metáfora del concepto de *Harmonía* concretada en las proporciones musicales como lema de la elevación de la conciencia humana hacia el más allá fue muy utilizada históricamente por los neoplatónicos y los teóricos cristianos, que dedujeron a partir de ella toda una serie de imágenes simbólicas para representarla. Una de estas imágenes, de gran impacto y continuidad, fue la que elaboró Pseudo Dioniso Areopagita en su tratado *La Jerarquía Celestial* (ca. s. VI), en donde señaló que el sustento de la armonía universal era una escala numérica (musical) agrupada en tríadas de tres coros cada una, a través de la cual todo se elevaba transformándose en orden y perfección (Pseudo Areopagita 2008: XV, 3). También Severino Boecio (480-525) utilizó esta tradición de la alegoría de la *Música de las Esferas* en su *Tratado de música* (ca. 1ª década s. VI), y para simbolizarla estableció otro modelo de tríadas, conformadas ahora a partir de la vinculación de los planetas con los ocho sonidos musicales que van des-

⁶ Las proporciones que sugiere derivan de los siete números que Platón representó en forma de Lambda y que surgían de dos progresiones geométricas a partir de la unidad: la de los cuadrados (1-2-4-8) y la de los cubos (1-3-9-27). Estas proporciones claro está no se aplicaban directamente, sino que servían de referencia y modelo.

de el la grave al la agudo⁷. Si bien hay que decir que esta relación entre los grados de la música y los planetas ya había sido puesta de relieve por Martianus Capella (2ª m.s.V) en su tratado *Las Siete Artes Liberales: las bodas de Filología y Mercurio* (f. s. V), en donde además vinculaba a las nueve musas⁸. Este tipo de representaciones que actuaban como metáforas de la *Música de las Esferas* en forma de escala o también de serpiente se sucedieron durante toda la Edad Media y pasaron al Renacimiento, quedando recogidas en los grabados de los libros de teoría artística⁹: en estos dibujos aparecen relacionados los nombres de las notas no sólo con los planetas, los dioses antiguos y las musas, sino además con seres espirituales, signos del zodiaco y otros elementos. Una de las más características y conocidas de estas ilustraciones fue el grabado para el frontispicio de la edición musical de *Practica Musicae* (1496) de Franchinus Gaffurius (1451-1522), que simboliza el mito de la música como explicación totalizadora del universo (Rowell 1999: 64-87).



Figura 8. *Practica Musicae* de F. Gaffurius.

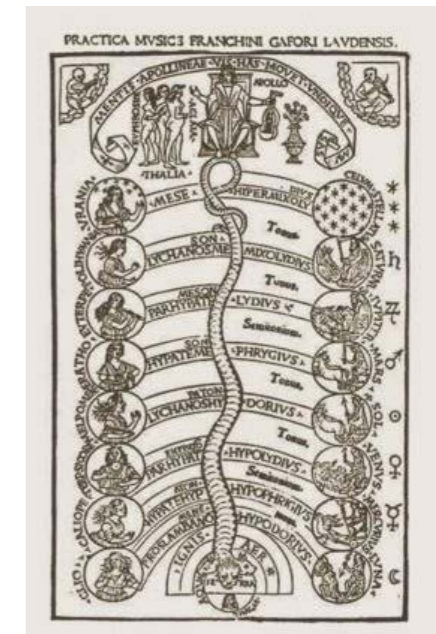


Figura 9. Frontispicio de *Practica Musicae*.

⁷ Añade un silencio (Tierra) para hacer la división exacta: 1ª tríada (Tierra-Silencio, Luna-La grave, Mercurio-Si), 2ª tríada (Venus-Do, Sol-Re, Marte-Mi), 3ª tríada (Júpiter-Fa, Saturno-Sol, Último Cielo-La agudo) (Boecio 2006: 295).

⁸ Clío-Luna; Calíope-Mercurio; Terpsícore-Venus; Melpómene-Sol; Erato-Marte; Euterpe-Júpiter; Polimnia-Saturno; y Urania, que ocupó el más alejado plano, el éter, ya que el suyo es el más agudo de todos los sonidos (Stahl 1971).

⁹ Por ejemplo: *Oratione artis epitome* de Jacobus Publicus (1482), los del *Arte tripharia* del español Juan Bermundo (1550) o los de *El melopeo y maestro* de Pietro Cerone ya a principios del XVII (1613).

Según Wind (1972: 273-277), Gaffurius con su diagrama quería simbolizar una especie de mapa aplanado de un universo musical esférico cuyo centro estaría en la cabeza de león de la serpiente: en el vaso a la derecha de Apolo hay seis flores – símbolo de las virtudes - que junto a las tres Gracias suman nueve virtudes, que es el número de las Musas. Luego están los siete modos planetarios con el Dórico, el más puro (Sol-Apolo), en el centro, asegurando la simetría de las otras seis esferas en dos tríadas perfectas; el esquema del nueve lo cierra con las esferas celestial y del silencio subterráneo en cada extremo. Algo así:

Esfera celestial			Sol			Esfera subterránea		
	Saturno	Júpiter	Marte		Venus	Mercurio	Luna	
8	7	6	5	4	3	2	1	0
	Polyhimnia	Euterpe	Erato		Terpsicore	Calíope	Clío	
Urania			Melpomene					Thalia

El frontispicio adquiere con esta explicación gran interés, ya que esta representación musical del orden universal podría ser la fuente que da la clave para interpretar el programa iconográfico que relaciona dos célebres cuadros de Sandro Botticelli (1445-1510), *La Primavera* y *El nacimiento de Venus*. Lo que demostraría que las teorías pitagóricas relacionadas con el concepto de la *Música de las Esferas* estaban difundidas entre los artistas del Renacimiento.

Estas dos obras estuvieron colgadas formando pareja en la Villa di Castello, propiedad de Pierfrancesco de Medici (1463-1503) - primo del gran Lorenzo – quien se había educado en el entorno cultural de la corte florentina bajo la ascendencia de los humanistas neoplatónicos, ya que tuvo como maestros a Ficino y a Poliziano. Pierfrancesco fue además protector de Botticelli, un pintor culto - persona *sofisticata* opinaba de él Vasari - muy influido igualmente por la cultura neoplatónica de la misma corte medicea. *La Primavera* (ca.1482)¹⁰ fue un regalo que se le hizo a Pierfrancesco con motivo de su boda con Semiramide Appiani en julio de 1482. En cuanto al *Nacimiento de Venus*

(ca.1485)¹¹, representa siguiendo las ideas de *Las Metamorfosis* (8 d.C.) de Ovidio la Venus Púdica como imagen de la belleza espiritual. En ambos cuadros aparece como modelo Simonetta Vespucci (1453-1476), musa de varios artistas renacentistas y muy especial para Botticelli, quien debió estar enamorado de ella, sentimiento que trascendería en las pinturas¹².

Las dos obras han sido interpretadas como alusiones musicales al tema del Amor según la teoría neoplatónica (Gombrich 1945), bajo cuyo influjo se estaba formando el joven Pierfrancesco y cuya sensibilidad e inteligencia iba en deseado crecimiento, por lo que debía ser protegido por la tutela conjunta del Amor - Venus (pulchritudo) - y del Conocimiento - Mercurio (ingenium) -. Esta doble vertiente formativa aseguraría la consecución de un carácter dual, *philosophus et amator* (filósofo y amante), una de las máximas cualidades reconocidas a un joven aristócrata en la filosofía platónica. Ficino, posible ideólogo de los dos programas pictóricos, que conocía muy bien las especulaciones teóricas sobre música de la época, debió de tomar como modelo el frontispicio de Gaffurius: en el grabado, Apolo se sitúa entre las Tres Gracias y el jarrón de las seis flores, igual que Venus lo está entre las Tres Gracias y Flora-Cloris-Zéfiro en el cuadro de Botticelli, pero además si tenemos en cuenta el esquema resultante de la división de la escala en el frontispicio, tomando la 4ª nota como eje central y la 8ª como trascendente con las dos triadas simétricas consecuentes, comprobamos que se corresponde mucho con la composición de *La Primavera*:

8	7 - 6 - 5	4	3 - 2 - 1
Mercurio	Tres Gracias	Venus	Flora - Cloris - Zéfiro

¹⁰ Temple sobre tabla (2,03 x 3,14 m). Un formato tan grande se solía utilizar en la época solamente en la pintura religiosa, lo que es una razón para pensar que el tema es una alegoría de contenido sacro.

¹¹ Es una de las primeras pinturas de temple sobre lienzo en la Toscana y mide 2,78 x 1,72 m.

¹² Dejó escrito que se le enterrase a los pies de la tumba de Simonetta, lo cual se hizo en la iglesia de Ognisanti.



Figura 10. *La Primavera*. Sandro Botticelli (ca. 1482).

La Primavera podría interpretarse así como la representación detallada de las fases consecutivas del Amor, tal como Ovidio había explicado en *Las Metamorfosis*, un cambio de naturaleza desarrollado en el Jardín de Venus que se podía simbolizar en una sugestión musical por el transporte desde la clave de Apolo (frontispicio de Gaffurius) a la de Venus, cambio de clave que se explicaría por la teoría de las permutaciones de Ficino¹³. Así, la nota más alta en el frontispicio sería Urania volviéndose para contemplar las estrellas, igual que Mercurio hace en el cuadro de Botticelli, mientras que la primera nota, representada por Clío en el grabado - Gaffurius comparaba a esta Musa con Proserpina rompiendo el silencio de la Tierra (Thalia) cuando subía a la misma esparciendo flores en primavera -, se equipararía al grupo formado por Zéfiro, el cálido viento de la primavera, que al coger a la primitiva ninfa Cloris la transformará con su calor en la bella Flora.

13 La compleja teoría se fundamenta en la idea del triple retorno del Alma a lo Divino, figurada a través de las sucesivas mutaciones de triadas de dioses: en la triada mayor formada por Mercurio-Venus-Apolo, para Ficino la secuencia Venus-Mercurio, que es la que representaría Botticelli, ocupa el lugar central al ser posible la modulación de Apolo a Venus – símbolo del Amor en la filosofía neoplatónica - por vecindad.

Se trataría pues de una representación de la misma escala que Gaffurius presenta en forma de serpiente, pero ahora en dirección horizontal y formando una línea melódica que se iniciaría con la progresión descendente de la triada productora Zéfiro (Pasión)-Cloris (Castidad)-Flora (Belleza), tendría su centro en la Venus de la Concordia - la que atempera a Cúpido, quien a pesar de tener los ojos vendados dirige certero su ardiente flecha contra la Gracia Castitas -, y volvería a elevarse invertida a modo de palíndrome musical – con un claro sentido espiritual – en el grupo de la tríada conversora de las Tres Gracias: Pulchritudo, la juiciosa, Castitas, la trascendente de espaldas al mundo y dirigiendo su mirada a Mercurio, y Voluptas, la sensual. Las Gracias, con su danza triádica y el gesto de elevación de sus manos dirigen la mirada del espectador hacia Mercurio, el dios del entendimiento, revelador del conocimiento hermético, quien a su vez levanta su simbólico báculo hacia lo alto del Cielo (el mundo espiritual), recordando que para los neoplatónicos la más alta sabiduría consistía en conocer que la Luz Divina (Belleza intelectual) reside “entre las nubes”.

Como Ficino sabía que en la filosofía de Platón el amante, tras la experiencia mística de la contemplación del más allá, debía retornar al mundo inferior e impulsar éste con su pasión iluminada para cumplir así el ciclo amoroso, hizo que Botticelli colocara en el cuadro a Mercurio y Zéfiro como figuras simétricas: el primero se despega del mundo y el segundo regresa a él con ímpetu, dos fuerzas complementarias del Amor equilibradas por la propia Venus de la Concordia que tiene sobre ella a su agente el irracional Cupido, mientras que entre ambos extremos se despliegan los dos movimientos triádicos. El cuadro entero se podría interpretar entonces como una representación musical detallada¹⁴ de las tres fases de la dialéctica neoplatónica, progreso-conversión-retorno, demostrando el dogma fundamental del método con la orientación o elevación final hacia el más allá o mundo espiritual.

Por su parte, *El Nacimiento de Venus* (ca.1484), siguiendo estas mismas ideas podría interpretarse como un ejemplo de reducción o modulación de la octava en clave de Sol (Apolo) de Gaffurius en la misma clave de Venus de *La Primavera*.

14 Bouleau (2006) incluso hace un análisis formal del cuadro con un esquema geométrico cuyo origen es musical.

Dado que en este cuadro hay cuatro figuras en vez de ocho y están agrupadas de tal forma que de su configuración surge una tríada perfecta – (Zéfiro/Cloris - Venus Púdica – Primavera o Flora) –, el programa se podría leer del siguiente modo: los vientos amorosos (Zéfiro-Cloris como amantes entrelazados) hacen llegar a la Venus Púdica (expresión de la doble naturaleza del Amor, casto y sensual a un tiempo) a la orilla del mar, donde la casta Hora de la Primavera (luego convertida en Flora) la recibe con un manto de flores que la cubrirá. Sería pues una reafirmación de la misma filosofía del Amor: la Venus Púdica representaría la unión de los contrarios que sus acompañantes simbolizan por separado, pero como en la dialéctica neoplatónica esta unión trascendente se simboliza con un gesto momentáneo, en el cuadro la escena adquiere un efecto de transitoriedad que aumenta su dimensión poética.

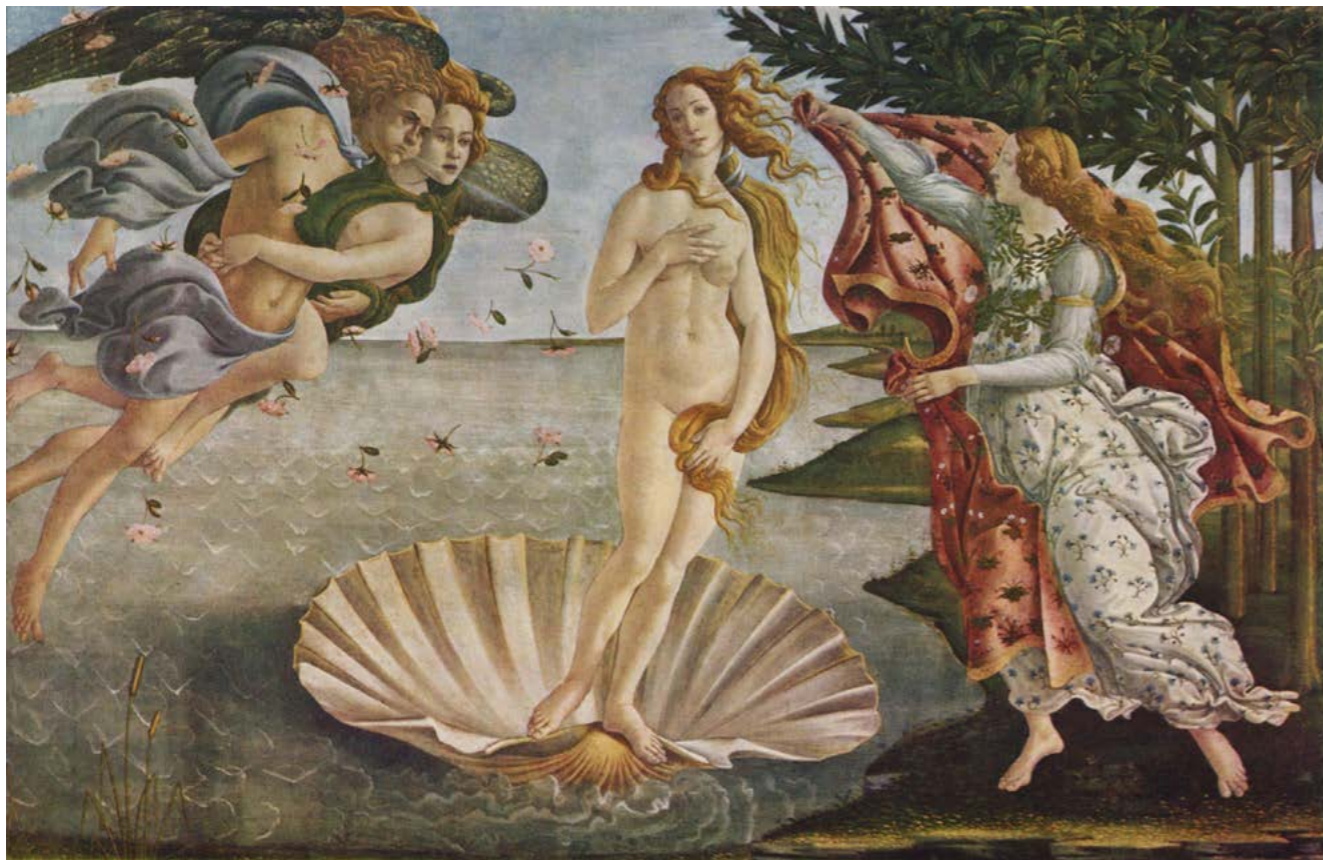


Figura 11. *Nacimiento de Venus.* Sandro Botticelli (ca. 1484).

La tarea conciliadora de Hermes Trismegisto

La tercera de las grandes cosmologías místicas del mundo antiguo que adquirieron protagonismo dentro de la filosofía humanista y el arte renacentista fue el hermetismo. La denominación proviene del nombre del mítico autor de un conjunto de escritos aparecido en Egipto en la Antigüedad tardía – entre los siglos I y IV d.C. - y que se conoce como *Corpus Hermeticum*: Hermes Trismegisto, “el tres veces grande”, un dios de carácter sincrético - guardián y transmisor del conocimiento de los dioses a los hombres - que fusiona creencias de la divinidad egipcia Thot (dios de la sabiduría o civilizador, inventor de las artes y protector del saber oculto) con otras propias del Hermes griego (mensajero de Zeus, dios igualmente del conocimiento oculto y psicopompo, un guía del alma de los muertos a la otra vida).

El hermetismo no es una religión sino una compleja cosmovisión conformada a lo largo de mucho tiempo y que permanece todavía hoy en día viva en la tradición. Gozó de una gran popularidad en la Edad Media, fundiéndose con buena parte del entramado del neoplatonismo,

pero sería sobre todo en el Renacimiento cuando los filósofos humanistas - en especial Ficino, Pico y Giordano Bruno - lo convierten en una clave fundamental para estructurar su pensamiento.

El hecho de que la hermética fuera históricamente ligada a la astrología, la alquimia y la magia, las disciplinas que conformaban las llamadas ciencias ocultas, hizo que en el Renacimiento a los filósofos herméticos se les considerara “científicos”, lo que llegaría a causarles serios problemas con la Inquisición. Yates (1983) explicó que fue el hermetismo el motor más importante para el surgimiento de la ciencia moderna a lo largo de los siglos XVI y XVII, siendo fundamental su influjo en el filósofo hermético Giordano Bruno (1549-1600), torturado y quemado vivo por orden de la Inquisición tras ser acusado de brujería.

Lo cierto es que en propiedad el hermetismo no tenía ni tiene pretensiones científicas sino que puede ser considerado como un sistema filosófico que persigue una finalidad práctica: alcanzar la salvación a través del conocimiento de Dios. Por ello se relaciona directamente con el orfismo y el pitagorismo, como por ejemplo en el poder que concede a la palabra

sagrada (secreta) como instrumento del pensamiento, ya que en el *Corpus* se dice que Dios – Padre, Bien Supremo y Demiurgo a la vez - creó el cosmos haciendo que el pensamiento se convirtiera en acto mediante el Verbo Divino, por lo que el lenguaje hermético es simbólico y profundo y sus vocablos están imbuidos de “Noûs” o Conocimiento de Dios, el único camino para la salvación o regeneración del hombre tras su caída. Además, al igual que en el orfismo, el secreto o silencio hermético tiene un enorme valor metafórico ya que simboliza el misterio de la contemplación de la Belleza de Dios, cuyo conocimiento supone una calma divina, una inactividad total de los sentidos¹⁵.

Valga decir, en relación al silencio como símbolo hermético del secreto espiritual, que fue por el gran ascendiente que tuvieron las religiones místicas en la filosofía humanista del Renacimiento por lo que se le concedió tanta importancia en el arte de la época: se le representaba con la figura del dios místico del mutismo, Harpócrates, de origen egipcio, que pasa a la cultura clásica como una variante de Hermes o de Eros, y que aparecía por lo general como un joven con los dedos en los labios, pero también se simbolizaba con la notación musical de la pausa, tal y como aparece en el taraceado del techo en el Camerino de Isabel d’Este dentro del Palacio Ducal de Mantua.



Figura 12. Pausa musical en el Camerino Isabel d’Este.

¹⁵ Idea que recuerda la tesis de Pico sobre el origen órfico de la contemplación de la Belleza espiritual.

Con todo, el hermetismo fue valorado por los humanistas sobre todo por la razón esencial de plantear una visión antropocéntrica de la existencia, todavía más clara si cabe que el pitagorismo, con el que comparte también esta idea: el Universo o Macrocosmos ha sido creado por Dios para que a través de él el Hombre o Microcosmos pueda contemplar su obra y salvarse. Existe pues en esta filosofía una exaltación del ser humano, una fe absoluta en lo que su naturaleza humana tiene de divina, en su capacidad de excelencia.

Fue Marsilio Ficino quien hizo la primera traducción al latín del *Corpus Hermeticum*, le puso por título *Libro sobre el poder y la sabiduría de Dios* (1463), más conocido por *Pimander*. Es una de sus obras más importantes y quizá la de mayor influencia en el tiempo ya que se convertirá en la versión más utilizada del *Corpus* hasta el siglo XIX. Sin embargo, el humanista que más y mejor desarrollaría las tesis de la filosofía hermética no fue Ficino sino Pico, en especial en su tratado más importante, *Oratio de hominis dignitate* (1487), obra clave para entender el surgimiento de la filosofía moderna, un discurso en el que afirmaba que la gloria del hombre deriva de su doble naturaleza, mortal e inmortal, por ser libre de elegir su propio destino:

“No te he hecho ni celeste ni terreno – hace decir Pico al demiurgo dirigiéndose al hombre -, ni mortal ni inmortal, con el fin de que tú, como árbitro y soberano artífice de ti mismo, te informes y plasmases en la obra que prefirieses.” (Pico della Mirandola 2002: 5).

El hermetismo en conclusión es una filosofía práctica cuyo fin último es la unión con Dios después de un proceso de transformación. Para realizar sus sucesivos cambios, el hermético se vale de rituales teúrgicos - acción, praxis o técnica - utilizando la alquimia y la magia para conocer y dominar las fuerzas cósmicas. A nivel práctico, entre otras cosas, esto se entendía como la capacidad – por simpatía cósmica – de animar estatuas y crear imágenes divinas al insuflarlas del aliento vital, una creencia que a su vez los humanistas florentinos relacionaron con el “Furor Órfico”, teoría sobre la inspiración de los grandes artistas que Ficino tomó del diálogo *Ion* de Platón y desarrolló en su obra *Theologia platonica* (1482).

El hermetismo además, por su significación ecléctica, fue la doctrina que facultó a los humanistas florentinos para realizar la concordancia definitiva entre el paganismo y el cristianismo al permitirles

simbolizar los pasos de la metamorfosis del ser humano en su camino de purificación o ascesis hacia el Conocimiento Divino a través de la práctica alquímica de las “conversiones o mutaciones”. Esta teoría de transformaciones fue simbolizada en la filosofía humanista, sobre todo por Pico, a través de la relación entre Pan, dios mitad animal mitad humano que representa la Unidad, lo universal, y Proteo, dios marino que simboliza lo primordial, el Todo, lo múltiple. Según esta peculiar idea de dioses antiguos híbridos, Pan se oculta en Proteo y se manifiesta a través de las transformaciones de éste. Este mito del dios Pan escondido en Proteo sería la expresión máxima de cómo el lenguaje místico del Renacimiento con su ambigüedad consciente pretende mantener a la mente en suspense al aludir a mucho más de lo que se dice.



Figura 13. Hermes como Harpócrates.



Figura 14. Dios marino Proteo.

Con todo, el misterio que mejor encarnó para los humanistas florentinos la teoría de las conversiones o transformaciones necesarias para alcanzar el Conocimiento Universal o Espiritual fue el de la Santísima Trinidad. Según la Iglesia apostólica, este misterio sacro aparece referido en los Evangelios¹⁶, lo que servirá de base para que el misterio sea convertido por San Agustín¹⁷ y los primeros Padres de la Iglesia en el centro de la fe cristiana, reconocido en los concilios de Nicea (325) - divinidad de Cristo - y el primero de Constantinopla (381) - divinidad del Espíritu Santo -.

En el Renacimiento, el dogma trinitario fascinó a los artistas y ocupó un lugar preferente en las artes y la música, sobre todo durante el siglo XV, ya que era un perfecto símbolo de la creencia de la época en la Unidad del Todo o Principio Primero de todas las cosas. Además, la Trinidad aludía al deseo de conocimiento y a las fases de la transformación que este mismo

¹⁶ En Mateo 28:19, que recoge las palabras de Jesús a los apóstoles “Id pues y haced discípulos a todos los pueblos, bautizándolos en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo”; y la segunda carta a los Corintios, cuando San Pablo se despide con las palabras “La gracia del Señor Jesucristo y el amor de Dios y la comunión del Espíritu Santo sea con todos vosotros”.

¹⁷ San Agustín expone definitivamente el dogma Trinitario en *De trinitate* (ca. 400-419).

conllevaba en la doctrina humanista. La Trinidad por tanto será muy representada en el arte renacentista, siendo la manera más común de hacerlo con Dios Padre como un hombre viejo, colocado detrás de Cristo muerto o en la Cruz y la paloma del Espíritu Santo por encima, como en *El duelo de la Trinidad* de Robert Campin (ca.1435) del Hermitage de San Petersburgo, aunque puede aparecer en otras variantes, tal como es el caso del fresco *La Trinidad* de Massaccio (ca. 1427) en Santa María Novella de Florencia, con el Padre y el Hijo solos.

La relación del tema de la Trinidad con la música fue también algo muy conocido en el mundo artístico del Renacimiento (Haar 1995). Los compositores de música religiosa ya lo habían puesto de relieve durante la Edad Media al vincular este misterio con la simbología del número tres, en concreto derivado del valor emblemático que habían tenido los ritmos ternarios o perfectos (proportio sesquialtera). Luego, los músicos renacentistas ampliarían la creación de imágenes musicales acerca de las Divinas Personas en las partituras a modo de ideogramas, una visión naturalista cercana a la de los artistas plásticos pero con la ventaja de que podían interrelacionarlas con los textos

litúrgicos que celebran este misterio: además de los ritmos perfectos, también se usarán como símbolos la tríada, las tres voces canónicas y las composiciones en forma de círculo, figura geométrica que simbolizaba a Dios en su perfección e infinitud (Elders 1994). Así será como la estructura canónica de tres voces, sobre todo en la misa, se convierta en la imagen musical más acorde al concepto de la Trinidad, sobre todo en el estilo contrapuntístico neerlandés entre 1450 y 1550. Uno de los cánones trinitarios más famosos del Renacimiento fue el que escribió Josquin Desprez (1450-1521) en el Agnus Dei de la segunda versión de su *Misa L'Homme armé super voces musicales* (ca. 1495).

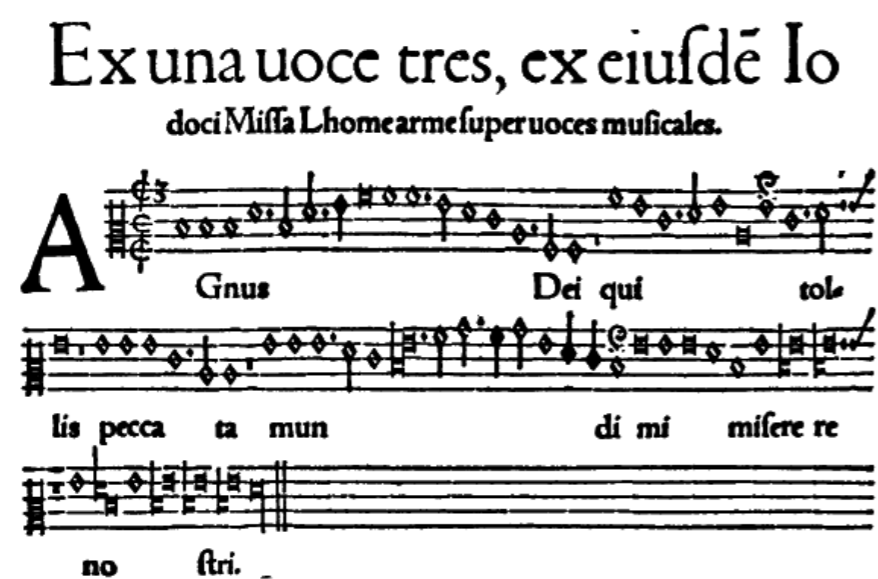


Figura 15. Comienzo del canon Agnus Dei de Josquin.

En el Renacimiento como he dicho el canon musical, por su misma forma, estaba relacionado con lo hermético u oculto¹⁸, pero la pasión que hubo en la época por los juegos o acertijos escondidos en la pintura, la literatura o la música hizo que se convirtiera en enigmático de manera voluntaria: se trataba de descubrir la clave del enigma para así poder interpretar el canon¹⁹. Esta clave incluso podía ser un motivo pictórico

¹⁸ Tinctoris en su *Deffinitorium* (ca. 1500) escribe: "Canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens." ("La regla del canon es dar cierta visibilidad a la oscuridad subyacente por voluntad de los compositores.") (En Goldaraz 1993: 202).

¹⁹ Se daba una pista y había que descubrir los intervalos, la distancia de entrada de las voces, etc. (Willen 1968).

o formar parte de él, buscando con ello la reunión o síntesis de imagen, escritura y música, esa fusión ideal de las artes que tanto agradaba a los intelectuales renacentistas. En este sentido, una de las obras más emblemáticas para entender la fascinación que hubo en el Renacimiento por los enigmas musicales, la fusión entre las artes y las religiones místicas, todo junto y a la vez, es el cuadro del pintor más característico de la escuela ferraresa en la segunda mitad del siglo XVI Dosso Dossi, seudónimo de Giovanni Luteri (ca.1490-1542), titulado *Alegoría de la Música*²⁰ (ca.1522). Se trata de una obra plagada de sugerentes enigmas y no exenta de cierta ironía en la manera como presenta los desnudos con deformaciones anti-clásicas, como si quisiese hacer un juego o parodia de los cuadros de los grandes maestros clasicistas.

En relación a la complejidad simbólica del tema de la música en el cuadro, se ha sugerido que Dosso Dossi, al igual que otros muchos pintores famosos del Renacimiento – Leonardo, Giorgione, Tiziano, Sebastiano del Piombo, Rosso Fiorentino, Tintoretto, etc. - era intérprete musical,

²⁰ Óleo sobre tela (1'96 x 1'87 m). Museo Horne de Florencia. Se ha considerado que pudo haber sido comisionado por Alfonso I d'Este (1476-1534). (Battistini 2002)

cosa que explicaría sus conocimientos musicales, lo cual quedaría evidenciado por la presencia de temas musicales en muchas de sus pinturas (Colin Slim 1990).

El cuadro tiene en verdad varias posibilidades de lectura dada la versatilidad de su oculto significado, pero la que explicaré aquí es su relación con la teoría hermética de las transformaciones o mutaciones que llevan al Conocimiento Divino. Así, atendiendo a esta doctrina, Dossi presenta un complejo programa iconológico que alude a la Música como arte superior: leyendo de izquierda a derecha, la primera figura que aparece es la del hombre, de carnación más oscura que las dos femeninas, ocupado en golpear un yunque, aunque en el mismo momento pictórico hace una pausa en su labor para girarse en contraposto hacia un putti que surgido de la oscuridad sobre una especie de nube blanca ilumina esa parte del cuadro con su antorcha. Este hombre que trabaja en la fragua es Tubalcaín, el primer herrero de la historia y hermanastro de Jubal, el primer músico, quien también está presente en el cuadro aunque de manera simbólica por la viola que hay en el suelo, uno de sus inventos; ambos nombres legendarios, Tubalcaín y Jubal, son citados en el Antiguo Testamento como descendientes de Caín (Génesis 4:19-22).



Figura 16. Dosso Dossi. *Alegoría de la música*.



Figura 17. *Detalle de Alegoría de la música*.

En el Renacimiento, la figura de Tubalcaín con su yunque y su martillo personificaba la invención de la música²¹. De ahí que los artistas renacentistas exaltaran a este humilde herrero bíblico hasta convertirlo en el dios romano Vulcano, que también encarnaba el trabajo del metal; de hecho, Vulcano era una deidad muy popular en Ferrara en la época del duque Alfonso I d'Este (1476-1534) para quien trabajó Dossi en exclusividad. Tanto fue así que este aristócrata fue identificado con el mismísimo Vulcano - así lo representó Tiziano - por el gran interés y mecenazgo que ejerció en trabajos artísticos realizados en metal.

Siguiendo con la lectura del cuadro, vemos que la llama que sostiene el putti es representada en un movimiento inclinado que nos indica la entrada por la izquierda de una ráfaga de viento que hace que la tela roja de Tubalcaín ondee en el aire y que, a su vez, las figuras femeninas sientan su fuerza e inclinen su cabeza para dirigir sus oídos hacia ese misterioso sonido. Se trataría del aire que según Pitágoras conduce el sonido y es la materia del universo, la fuerza primigenia de la creación en el embarrado caos y que según la doctrina hermética también es el aliento de Dios que mueve el universo y

²¹ Boecio en *De Institutione Musica* contaba cómo Pitágoras había deducido la armonía escuchado el golpeteo de cuatro martillos de diferente masa (12-9-8-6) que demostraban la existencia de las consonancias musicales. (Andrés op.cit.:160).

a su vez da vida a las imágenes artísticas. Por eso el putti tiene las mejillas hinchadas, evidencia de que va a soplar una pequeña inspiración extra de aire en el oído de Tubalcaín para instruirlo más sobre su trabajo. Y por eso Dossi, sin duda conocedor de la teoría musical²², representa sobre el yunque, en un intento imposible de mimetizar con la pintura el sonido que se está produciendo en ese mismo instante dentro del cuadro, las últimas notas musicales que parecen brincar encima de la superficie metálica. La naturaleza exacta de estas notas suspendidas en el aire se puede adivinar en los números escritos en los tres martillos que las han producido: el primero, a los pies de Tubalcaín o Vulcano, representa el sonido más grave y lleva el número XII, el segundo, que está sobre el banco, alude a la 5ª por encima y por eso lleva el número VIII, y el tercero, sostenido por la mano izquierda del herrero, podría llevar los números IX y VI, que indicarían que la última nota que resuena sería la 4ª o la 8ª. Es decir se trata de los mismos números que Pitágoras determina para obtener las consonancias musicales.

²² La corte de Ferrara era una de las de mayor prestigio musical de toda Italia y muy dada a las especulaciones humanistas sobre teoría de la música (Lockwood 2011)

El programa musical del cuadro se completa con las dos partituras que aparecen inscritas en las tablas rectangulares que sostienen las dos mujeres desnudas, pintadas éstas al modo de las Venus clásicas pero con un tipo de belleza nada ideal sino más bien muy terrenal en su imperfección. La figura central, sentada y medio cubierta en su desnudez, apoya su mano izquierda sobre la tabla que tiene el dibujo de un canon trinitario circular que no ha podido ser reconocido, aunque como era muy frecuente que en la corte de Ferrara se comisionaran este tipo de composiciones tal vez tenga un sentido decorativo, y en cualquier caso recuerda el misterio con el que estaba relacionado. La otra figura femenina, colocada de espaldas y desnuda, sostiene con su mano derecha otra tabla con el dibujo de un canon triangular, éste sí identificado como el canon trinitario del citado Agnus Dei de la segunda *Misa de L'Homme armé* de Josquin, quien había trabajado en la corte de los d'Este a principios del siglo XVI²³. Este canon de Josquin era muy famoso en la música italiana y posiblemente Dossi lo utilizó para recordar a uno de los compo-

²³ Josquin fue muy bien pagado por el duque Hércules I, así que en su honor escribió una Misa titulada *Hercules dux ferrariae*, impresa en 1505, en la que también incluyó juegos musicales. (Reese 1995:289-290).

sitores más destacados de la época, que además estaba vinculado a Ferrara: como originalidad está construido en base al triángulo equilátero, figura geométrica que representa la perfección de la Trinidad. En él las tres voces comienzan a la vez pero luego se diferencian en la medida que lleva cada una, que es el doble y el triple (2ª y 3ª voces) respectivamente que la primera, de tal modo que cuando la primera voz llega al final de una de las caras del triángulo, la segunda termina al tiempo la segunda cara del mismo y la tercera completa el canon al concluir la tercera cara. El significado trinitario del cuadro se multiplica así en varios niveles: tres figuras, tres martillos, los tres tipos de música que recogía la teoría (la mundana o celestial del aire, la humana o real surgida de los golpes en la fragua y la de los instrumentos simbolizada por la viola), los cánones, el triángulo con los tres ritmos, todo parece aludir al gran misterio cristiano de la Trinidad.

Pero lo más interesante de este cuadro tal vez sea el significado que tienen las dos tablas por sí mismas, que conectaría el programa trinitario con la creencia de ascendencia hermética de la necesidad de tener una serie de conversiones o mutaciones para alcanzar el Conocimiento

Universal, larga evolución que se podía realizar a través del dominio de las Artes Liberales. Hasta el Renacimiento había llegado una vieja leyenda - recogida por el historiador judío del siglo I Flavius Josefus -, que habla de dos antiguos pilares que se salvaron del Diluvio y en los que estaban escritos en lengua jeroglífica los secretos de todas las artes. Esta historia habría sido transmitida a lo largo de la Edad Media y es relatada en el *Manuscrito Cooke*, un documento de la primera mitad del siglo XV que bien pudo ser conocido por los humanistas florentinos²⁴. En él se narra como Tubalcaín y su hermana Naamá fueron advertidos por Dios del castigo que caería sobre la tierra y los humanos por sus pecados y como ellos queriendo salvar el conocimiento de las artes y las ciencias se encargaron de construir dos pilares, uno de piedra, por si el castigo era por el fuego, y el otro de bronce, por si era el agua la que iba a destruir el mundo, en los que grabaron los secretos de estos conocimientos.

²⁴ Datado entre 1410-20 se conserva en el British Museum. Lleva el nombre de Mathew Cooke, quien lo publicó en su libro *History and articles of Masonery*, Londres (1861). Está dividido en dos partes: la primera cuenta la historia de la geometría y la arquitectura, artes ligadas a la masonería, y la segunda es un libro de deberes o normas de conducta.

La leyenda contaba que esos pilares fueron encontrados, uno por Pitágoras, el que tenía grabado el origen de la música y las leyes de la armonía, y el otro por Hermes, el que contenía los secretos de las otras artes. Estas podrían ser también las tablas que pinta Dossi en el cuadro, en las que se dibujan las dos formas geométricas perfectas - círculo y triángulo - para recordarnos el propio origen matemático (geométrico) de la música y su conexión con las teorías neoplatónicas renacentistas que relacionaban a todas las artes entre sí por tener el mismo origen racional. De ahí la alusión final al dogma trinitario, que aparece como lema sobre el canon triangular de Josquin diciendo "Triam in unum", la conocida frase hermética "Tres en Uno", símbolo del camino de conversiones que conducía a la salvación por el Conocimiento de Dios. Las dos figuras femeninas que sostienen las dos tablas serían entonces alusiones a Sil.la y Naamá, la madre y la hermana respectivamente de Tubalcaín. Dossi también pintó otros cuadros con personajes mitológicos, algunos con poderosos arquetipos femeninos que simbolizan los poderes herméticos de la transformación gracias a su conocimiento de secretos ancestrales. Tales son las pinturas que representan a las magas Circe y Melissa: *Circe y sus amantes en el bosque* (ca.1525) de la National Gallery de Washintong y *Melissa* (ca. 1530) de Galeria Borghese en Roma.



Figura 18. *Circe y sus amantes en el bosque* (Dosso Dossi).



Figura 19. *Melissa* (Dosso Dossi).

Bibliografía

Fuentes primarias

Boecio, A. M. T. S. (2006) *Tratado de Música*. Madrid: Ediciones Clásicas.

Ficino, M. (2001). *De Amore. Comentario a El Banquete de Platón*. Madrid: Tecnos. <https://www.studylib.es/doc/5321384/de-amore>. En línea 18/9/2018.

Pico della Mirandola, G. F. (2002). *Discurso sobre la dignidad del hombre*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.

Platón (2009). *Íón. Timeo. Crítias*. Madrid: Alianza (Clásicos de Grecia y Roma.)

Pseudo Areopagita, D. (2008). *La Jerarquía Celestial*. Buenos Aires: Losada.

Fuentes secundarias

Andres, R. (2008). *El mundo en el oído*. Barcelona: Acantilado.

Battistini, M. (2002). *Simboli e Allegorie*. Milano: Electra.

Bergua, J. B. (1995). *Pitágoras*. Madrid: Ediciones Ibéricas (Clásicos: Bergua).

Bouleau, Ch. (2006). *Tramas. La geometría secreta de los pintores*. Madrid: Akal.

Blázquez, J. M., Martínez-Pinna J. y Montero, S. (2011). *Historia de las Religiones Antiguas: Oriente, Grecia y Roma*. Madrid: Cátedra.

Colin Slim, H. (1990). "Dosso Dossi's Allegory at Florence about Music" en *Journal of the Musicological Society*, nº 43 : 43-98.

De la Villa, R. (2001). "Pensamiento e importancia de Marsilio Ficino". Introducción a la traducción de *De Amore. Comentario a El Banquete de Platón*. Madrid: Tecnos. <https://www.studylib.es/doc/5321384/de-amore>. En línea 18/9/2018.

Elders, W. (1992). *Symbolic Scores: Studies in the Music of the Renaissance*. Boston: Brill.

Escobar, F. J. (2002). *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Ferrater, J. (1964). *Diccionario de Filosofía*. Tomo 1 (A-K). Buenos Aires: Editorial Sudamericana. <https://www.lacantera-freudiana.com.ar>. En línea 18/9/2018.

Godwin, J. (2009). *Armonía de las Estrellas*. Madrid: Atalanta.

Goldaraz, J. (1993). "A propósito de un canon enigmático de Ramos de Pareja" en *Series Filosóficas*, nº 1: 195-217.

Gombrich, E. (1945). "Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of his circle" en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, nº 8: 7-60.

Gorman, P. (1988). *Pitágoras*. Barcelona: Crítica.

Guthrie, W. K. Ch. (1992). "Timeo y Critias". Pp. 256-335 en "Platón. Segunda época y la Academia", *Historia de la filosofía griega*. Madrid : Gredos.

Haar, J. (1995). "Music as Visual Language". Pp. 265-284, en Lavin, I. (ed.) *Meaning in the Visual Arts*. New Jersey: Princeton.

Lockwood, L. (2011). *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505. The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*. Oxford: Oxford University Press.

Panofsky, E. (1984). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Universidad.

Praz, M. (1981). *Mnemosyne: el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus.

Reese, G. (1995). *La música en el Renacimiento*, 1. Madrid: Alianza.

Rowell, L. (1999). *Introducción a la filosofía de la música*. Barcelona: Gedisa.



Stahl, W. H. (1971). "The Quadrivium of Martianus Capella" en *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts, 1*. Nueva York : Columbia University Press.

Trias, E. (2007). "Mito y leyenda de Orfeo". Pp. 29-55, en *El canto de las Sirenas. Argumentos musicales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Voss, A. (2006). *Marsilio Ficino. Western Esoteric Masters Series*. California: North Atlantic Books.

Willen, E. (1997). "Canon and Imitation as Musical Images of the Three Divine Persons". Pp. 185-210, en BRILL, E. (Ed.) *Symbolic Scores. Studies in the Music of the Renaissance*. Leiden: The Netherlands.

Wind, E. (1972). "Gafurius acerca de la armonía de las esferas". Pp. 273-277 (Apéndice 6), en *Los Misterios Paganos del Renacimiento*. Barcelona: Barral Editores.

----- (1998). *Los Misterios Paganos del Renacimiento*. Madrid: Alianza Forma.

Wittkower, R. (1995). *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del Humanismo*. Madrid: Alianza.

Yates, F. A. (1983). *Giordano Bruno y la tradición hermética*. Barcelona: Ariel. ♦

