

DE lo humano y lo divino en la literatura medieval:
SANTOS, ÁNGELES Y DEMONIOS

© JUAN PAREDES (ED).
© LOS AUTORES de sus textos.
© UNIVERSIDAD DE GRANADA.
DE LO HUMANO Y LO DIVINO EN LA LITERATURA
MEDIEVAL: SANTOS, ÁNGELES Y DEMONIOS.
ISBN: 978-84-338-5389-9.
Depósito legal: GR./ 1.286-2012.
Edita: Editorial Universidad de Granada.
Campus Universitario de Cartuja. Granada.
Fotocomposición: TADIGRA S. L. Granada.
Diseño de cubierta: José María Medina Alvea.
Ilustración de portada: Apocalipsis. Bibliothèque Nationale
de France. Ms. François 403
Imprime: Imprenta Comercial. Motril. Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

“Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Repogrdficos - www.cedro.org), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra”.

POR SOTILEZA DE ARTE ANGELICAL:
DE ÁNGELES MÍSTICOS Y ÁNGELES MÚSICOS

UNA BÚSQUEDA DE LA REALIDAD SONORA DEL EMPÍREO EN EL
IMAGINARIO DE FRANCESC EIXIMENIS

Antonio García Montalbán

*Ich lose mich in tōnen, kreisend, webend, [...]
Ich bin ein funke nur vom heiligen feuer
Ich bin ein drohnen nur der heiligen stimme.*

Me disuelto en sonidos girando, entretejiéndose, [...]
Soy una chispa sólo del fuego sagrado
Soy un rugido sólo de la voz sagrada.

[*Entrückung*, Stefan George & Arnold Schoenberg]

No hay prácticas musicales inocentes, siempre implican un trasfondo ideológico. Aun habiendo mucho escrito, todavía está por hacer un estudio sistematizado y en profundidad de las alambicadas relaciones entre música y religión. Mi propuesta, aunque toma un texto donde escasean las referencias sonoras, el *Libre deis Àngels* de Francese Eiximenis, camina en esa dirección.¹ El *Libre* es un tratado sobre la «dignidad, regimiento, orden, principado, servicio y alteza»² de éstos seres áureos, poco dado a expansiones descriptivas de carácter plástico o literario y mucho menos auditivas. «Ángel —apunta Eiximenis— es natura y sustancia espiritual no corporal, racional y intelectual, todo en sí vida, todos tiempos en perfecto movimiento, limpia derecha sin desfallecimiento, franca en arbitrio, virtuosa, inmortal, y impasible, en gracia constante, perseverante al servicio

1. Tomo las citas de la edición de Johan Rosenbach (Barcelona, 1494) y su traducción castellana, *La natura angelica: nuenave[n]te impressa, emendada: [et] corregida*, de Miguel de Eguía (Alcalá de Henares, 1527), ambas disponibles en edición digital: <http://www.cervantesvirtual.com>. El lector puede remitirse, claro está, a la edición crítica de Sergi Gascón Uris (1992).

2. En *La natura angelica...*: «Epístola prohemial», fol. 4v. Este pequeño texto de presentación no aparece en la edición catalana de Rosenbach.

de Dios principalmente todos tiempo diputada».³ En un contexto de creciente humanización de las representaciones de los ángeles, como el que se está experimentando a finales de la Edad Media, los ángeles de Eiximenis mantienen su naturaleza mística y sobrenatural. No hay aquí concesiones, ni en su discurso ni en su concepción angélica⁴. Y esto es así, no porque le falte imaginación o sensibilidad o por desconocimiento de la realidad musical de su tiempo, sino por el convencimiento agustiniano de que la distancia entre ángeles y hombres impide la amistad familiar entre estos. Así, en *De Civitate Dei*. XIX, 9: «De amicitia sanctorum angelorum, quae homini in hoc mundo non potest esse manifesta».

Aunque las imágenes de música y danza han solido acompañar las imágenes de los mundos superiores, es de subrayar que no siempre esa *realidad* sonora ha ofrecido el carácter lúdico simbólico que se le supone. Para Vico, la primera comunicación entre los dos mundos, el terrenal y ese desconocido universo maravilloso, debió comenzar con un trueno, un terrorífico trueno que los hombres primitivos debieron tomar por la voz de Dios. Desde entonces, la *comunicación sonora* entre los mortales y los seres del Empíreo puede encuadrarse en alguna de estas tres tipologías de *oír lo inaudible*. 1. La comunicación mística, que suele caracterizarse por la presencia de sonidos naturales, esto es, emitidos por la propia naturaleza, y que, en general, infunden en el sujeto alguna suerte de pavor: truenos, crepitar de llamas, ulular de vientos huracanados, crujir de peñascos... En definitiva, ruidos asociados a experiencias sobrehumanas, y que, no obstante, pueden ir acompañadas, de un *gran* silencio. 2. La experiencia analógica o evocativa, donde la audición de voces armoniosas o de instrumentos musicales es *percibida* como reflejo de la gozosa vida de los bienaventurados habitantes del reino celeste. 3. La comunicación ideética o simbólica, resultado de la presencia de ciertos elementos musicales identificables, no sólo en el ámbito auditivo sino también en el visual. Me refiero a instrumentos musicales, movimientos melódicos, conjunción de voces, armonías disonantes, etc., al margen o más allá de la experiencia sensible.

En ese contexto, frente a los ángeles músicos de Memling o Fra Angelico, Eiximenis ofrece los suyos de naturaleza superracional e intuitiva. Mientras muchos de sus coetáneos aluden al placer extraordinario de la polifonía y a su eficacia como sugestiva imagen del Universo, o se abandonan a exaltadas y líricas evocaciones de la *realidad* sonora del Empíreo,

3. *La natura angelica...*. Lib. I, cap. I, fol. i.

4. Sobre su significación religiosa, filosófico-moral, política y social, véase, a pesar de los años, Tomás Carreras i Artau (1946): 270-293. Sobre la espiritualidad catalana medieval y la *devotio* moderna consúltese Albert Hauf (1981): 85-122.

Eiximenis prefiere, en línea con los teólogos franciscanos, la trascendencia del silencio y difícilmente se resigna a las interferencias de la música en el recto pensamiento al que se deben los hombres. Entre sus páginas podemos percibir ecos de la batalla que libran las distintas corrientes de la escolástica tardía y cómo los ángeles toman también partido. Frente al ángel músico, expresión de armonía y belleza, el ángel de Eiximenis se reviste de la gravedad de su oficio y en ocasiones tiene mucho de ángel harpocrático, de ángel místico. Frente a los ángeles ministriles que pueblan las tablas protorenacentistas, los de Eiximenis tienen regusto y maneras de la vieja caballería.

In Paradisum

La cuestión angélica⁵ ha sido asunto controvertido a lo largo de los siglos y la visión del Paraíso ha oscilado entre la aceptación contenida y la pasión más enloquecida, según la época y el individuo. Es innegable que los ángeles y la patria angélica funcionan hace tiempo como *topoi* en las artes, especialmente la literatura,⁶ aunque su *presencia*, en todo caso, no acaba aquí. Hace unos pocos años todavía eran parte de lo cotidiano. En Valencia, la tierra de adopción de Eiximenis, un incómodo silencio, en medio de una conversación entre adultos, podía romperse con un «ha passat un angelet» y ciertos toques de campana, hacían referencia a la muerte de un niño, siendo identificados por los oyentes con un resignado «ha mort un angelet» o «ha tocat a àngel». Por supuesto, su presencia en espacios escénicos, sagrados o profanos, y en los más diversos contextos ha sido y

5. En Justino Mártir, s. II, encontramos uno de los primeros testimonios del culto a los ángeles. Pero será de Dionisio el Areopagita, conocido también por el pseudo Dionisio, s. VI, de donde la teología cristiana tomará como base las enseñanzas oficiales de los personajes y funciones de los ángeles. En su obra *Sobre la jerarquía celestial*, divide a los ángeles en tres grupos: 1. Serafines, querubines y tronos. 2. Potestades, virtudes y poderes.

3. Principados, arcángeles i ángeles. Desde un punto de vista iconográfico, ese esquema servirá de modelo a la pintura, especialmente a partir de la segunda mitad del XVI. Pero antes, en los primeros siglos del cristianismo ya encontramos una iconografía angélica. En la Edad Media los ángeles no se representan de forma aislada, con algunas excepciones donde aparece el arcángel San Miguel como Juez de Almas en la pintura flamenca, italiana y española. La representación individualizada empezará con el Renacimiento, en coherencia con las ideas dominantes de la época.

6. El ropos angélico constituye por sí solo un extenso campo que sustenta el imaginario de numerosos escritores, baste recordar algunos poemas de Alberti, T. S. Eliot o Milton, y nutre sabrosos estudios como el de Eduardo Chirinos (1995) o los de Dana Del George (2001) y José M⁶ Martínez (2008).

es notable. Pueden encontrarse en numerosas representaciones de índole tradicional, conservando, unas veces, cierta frescura ingenua, sucumbiendo otras, al *kitsch* más deleznable o aun formando parte de propuestas estilizadas de la alta cultura. Con todo, más allá de la plástica, de sus análisis iconológicos, y de la puntual crítica literaria, queda por hacer, también en esto, un amplio estudio de su presencia en otras manifestaciones, especialmente las escénicas. Apunto aquí, a modo de ilustración, algunas de esas sugestivas presencias que nos llevan del imaginario de la tradición local al hecho histórico, del escenario al campo de concentración, de la calle al cielo. Se trata, claro está, de una selección que no pretende tener valor representativo.



Benidorm, calle Alameda. Domingo de Gloria, 4 de abril de 2010. 08:00 a.m.
La niña Amalia Llorca Salvador se dispone a hacer la «embaixada de l'àngel»⁷.

7. Agradezco a los padres del *àngel*, Jaume y Azul, el haberme cedido amablemente los materiales gráficos del evento para esta comunicación.

El lector, sin duda, no habrá podido dejar de observar la ironía que encierra la instantánea de esta primera referencia. Benidorm, donde fue tomada la fotografía, es ciertamente una notable ciudad que, contra lo que pudiera pensarse, atesora singulares tradiciones y cuando no, se las inventa. Una de las más entrañables es esta de la «embaixada de l'àngel», escenificación sacra popular que protagoniza un niño o niña en la mañana del Domingo de Resurrección. En ella el marco musical carece de perfil propio, pero texto y gestualización son deliciosamente ingenuos. No obstante, el hecho de realizar su puesta en escena en la calle propicia los contrastes y la existencia de diversos niveles de mensajes contrapuestos, que no corresponde aquí analizar, pero que, cuando menos, pueden arrancar una sonrisa del espectador.

Otras *presencias* obedecen a concepciones más estilizadas. En 1983 un extraño ángel sin nombre pareció posarse en un escenario de París. El extraordinario suceso fue posible gracias al más metafísico de los músicos franceses, Olivier Messiaen. Y es que, con gran expectación se estrenó el oratorio sinfónico *Saint François d'Assise*. En él, la figura del Ángel adquiere enorme importancia, de hecho ocupa las dos escenas del II Acto, y su imaginativa concepción nos permite *desentrañar* alguna de las naturalezas de la voz angélica. La sugestiva *verdad artística* que construyó Messiaen tomaba su fundamento en la conocida pasión ornitológica del maestro. Viajó y recopiló, en Asís y Nueva Caledonia, el canto de diversas especies de aves locales que, después, nutrirían los temas asociados a distintos personajes. Estableció así, entre otros, un vínculo sonoro entre San Francisco y el canto de la curruca capirozada, abundante en la zona de Asís, y asoció las entradas y salidas del Ángel (al que se le asignó registro de soprano) con el de la curruca amarilla de Nueva Caledonia, a veces acompañada del cernícalo.⁸

En 1934, en cambio, las cosas fueron distintas. Finalizaba el año y una cierta ilusión prendía en el espíritu de los alemanes, aun así Goebbels no pudo evitar tener una percepción desagradable. Ciertamente Herr Furtwängler dirigía, pero aquella música en modo alguno merecía llamarse alemana y era dolorosamente impropia del sagrado auditorio de la Staatsoper Unter den Linden de Berlín. Sí. Goebbels se arrepintió. Nunca debió haber asistido al estreno de aquella sinfonía *Matthias der Maler*, «Matías el pintor», de Paul Hindemith. Pero los disgustos a veces tienen su contrapartida. Con el primer movimiento, llamado «El Concierto de los Ángeles», empezó, parece, a ocurrir alguna cosa. La difusa idea de lo que era y no era arte alemán empezó a cristalizar en la imaginación del mandatario nazi. Empezó a gestarse un

8. Véase Michèle Barbe (dir.) (2006).

concepto *nuevo*, el de música degenerada.⁹ Extraída de su ópera homónima, Hindemith, había concebido una escritura sinfónica entre expresionista y neoclásica, rica en un personal sistema de consonancias y evocaciones arcaicas, inspirada en el llamado retablo de Isenheim,¹⁰ de Mathis Grünewald (1470-1528). «El Concierto de los Ángeles» arranca con el tema de una vieja canción del siglo XIII,¹¹ que informa, a su vez, el tema principal en los trombones, y al que se añaden otros tres correspondientes a cada uno de los ángeles identificados en el retablo. Berta Reichenauer (1992) ha dado cumplida cuenta de la interpretación iconológica de esa tabla, pero la interpretación sonora la hizo certeramente Hindemith. Pueden verse los arcángeles Rafael, en primer término, de color claro, detrás Gabriel, de rojo, y Miguel, cubierto de plumas de color verde, por ser el pájaro guía.¹² Así, el tema musical de cada ángel quiere ser expresión sonora de alguna de estas características.

Mucho antes, hacia 1750, se produjeron en Perú diversas revueltas y sublevaciones de indios y mestizos, en el contexto de marginación religiosa descrita en el conocido *Planctus indorum christianorum in America peruntina*.^P En Lima, como ya había ocurrido en otras ocasiones, una fraternidad de indígenas protagonizó una de aquellas infelices y fallidas insurrecciones. Hasta aquí todo entraba, lamentablemente, en la dinámica de tensiones internas de aquella sociedad colonial, donde el acceso de andinos y mestizos a las Órdenes Sagradas se había convertido en una cuestión polémica, si no sangrante. Pero si ahora llama nuestra atención es porque en aquel suceso se dio un hecho plásticamente singular. Lo notable y ciertamente curioso de la revuelta fue que aquellos indígenas ¡iban vestidos de ángeles!

Un siglo antes, se publicaba en León un erudito tratado del jesuita vallisoletano Gabriel de Henao: *Empyreologia seu Philosophia christiana, de Empyreo Coelo* (1652), donde se describía viva y físicamente el Cielo Empíreo, a los que lo habitan y lo gozan sensualmente. Aficionado como debía ser a la música, y acumulando autoridad sobre autoridad, hizo en él

9. El concepto de Música Degenerada (*Entartete Musik*) no se oficializará hasta 1938, con la exhibición organizada por Hans Severus Ziegler en Dusseldorf, a modo de la exitosa exposición itinerante dedicada al Arte Degenerado (*Entartete Kunst*). Es de subrayar que la de Ziegler sembró más perplejidades que certezas entre los melómanos alemanes.

10. Realizado entre 1512 y 1526. Consta de 9 paneles de factura protoexpresionista, siendo el más conocido la *Crucifixión*. En el reverso presenta la *Adoración o Concierto de los ángeles*.

11. En el mercado puede encontrarse la sugestiva armonización de Hans Georg Pfüger (1944-1999): *Es sungen drei Engel*.

12. A finales de la Edad Media aparecerán ángeles vestidos con túnicas emplumadas redundando en la simbología de las arquetípicas alas. *Gefiederte Engel* o ángel emplumado.

13. Véase José M^º. Navarro (2001).

todo lo posible por probar la existencia de música celestial con participación de instrumentos¹⁴ y danzas angelicales.¹⁵ Ha de admitirse, no obstante, que tan *documentado* estudio era parte de una corriente que, en la segunda mitad del XVII, se complacía en una extremada imagen sensual del Paraíso.¹⁶

Un salto mayor todavía dejará al lector en las puertas de otro Paraíso, el de Dante. Encontramos en él, también, un tono sensual similar cuya importancia ha sido profusamente glosada, y devendrá paradigma de numerosas representaciones pictóricas y literarias. Pero hora es de orientar con fundamento nuestra búsqueda y precisamente será Dante quien nos prestará su ayuda. En su *Convivio*, señalaba los cuatro sentidos con que pueden entenderse las escrituras —léase textos—, y que convendremos fácilmente son extensibles al resto de las artes: Literal («no se entiende más allá de la letra propia»). Alegórico («es una verdad escondida bajo bella mentira»). Moral («que los lectores deben ir buscando atentamente por las escrituras para utilidad suya...»). Anagógico («cuando se expone espiritualmente [...] que incluso en el sentido literal significa cosas elevadas de la eterna gloria»¹⁷).

14. Gabriel de Henaó (1652), II: p. 279b (Lib. Vili, exerc. XXVIII, sect. IV, núm. 38-39).

15. *Ibid.*, II, p. 211a (Lib. VII, exerc. XXVI, sect. 1, num. 4).

16. Otro jesuita, el padre Martín de Roa publica en Sevilla y Barcelona, unos años antes, *Estado de los bienaventurados en el Cielo, de los niños en el Limbo, de los condenados en el Infierno y de todo este Universo después de la Resurrección, y juyzio universal*, donde pueden leerse en una transferencia de la vida real a las esferas superiores, cosas como: «Los que se han hallado en palacios reales, y visto allí los saraos (sic) de las damas, refieren que es tanta la gravedad y modestia, tan grande la compostura, el decoro y decencia con que se hazen, tanta la serenidad y sossiego de los semblantes, los ademanos y movimientos de todo el cuerpo, tan decentes, tan graves, tan compuestos, que ni desdizen de la Magestad de las personas Reales, componen los más licenciosos ojos de quien los miran» (fol. 56 vt. -cap. XIII). En otro lugar habla de que existirá el placer de *cantar y tañer* (fols. 40 vt. -44r —cap. IX), envuelto en fragancias (fols. 44r-46r —cap. X), donde incluso «dos menos hidalgos» de los sentidos, el gusto y el tacto, tendrán cabida (fols. 46 vy.-50r —cap. XI).

Hacia 1629, una tal sor Juana de San Antonio, de la Orden de Sta. Clara, se abandona al preciosismo y tiene «revelaciones» que le llevan a escribir cosas como estas en las que aparece Jesús: «Paséase mi Señor por el castillo, gallardísimo, vestido de tela blanca, encarnada, verde y azul, toda bordada de piedras preciosas». O descripciones del vestuario celestial femenino del tipo: «No se usan ropillas, todo es sayas grandes; ropas de gloria; tiene la gran Emperatriz soberana aquel vestido entero; saya grande de blanco y encarnado, todo de piedras preciosas como tengo dicho; y las santas vírgenes con ella, todas de la misma librea, la cosa más hermosa que ojos humanos han visto; una gentileza de cuerpos, una bizarría de talles. ¡Qué cabezas tan aderezadas, que tocados y rosas enlazadas de perlas y piedras preciosas, y aquella belleza de coronas imperiales en ellas! ¡Qué ojos, frentes y bocas! ¡Qué manos tan blancas y que manillas y sortijas!». Tomo las citas de Caro Baroja (1978): 125 y ss., quien remite a Manuel Serrano y Sanz (1905), *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, II. Madrid: Tip. Sucesores de Rivadeneyra.

17. Dante Alighieri (2006), II: 1.

Eiximenis en la encrucijada angélico-musical del s. XIV

Los ángeles de Eiximenis se mueven entre el tópicosonoro («[santos] que oyan algunas veces angeles que cantavan y tañían instrumentos y eran consolados por esta manera») y el conocimiento silencioso («hablar y otras cosas obrar dentro en nos»). Construidos desde la constante referencia al pensamiento de los padres de la Iglesia, difícilmente abandonan ese territorio «seguro» de la *auctoritas*, para reinterpretarse con rasgos propios en la fantasía personal de nuestro autor. En ese sentido, parece mucho más osada la pintura de su época, basta observar los ángeles de la escuela flamenca y el primer Renacimiento italiano para darse cuenta de que los ángeles eiximenianos, más allá de su vocación intemporal, miran, en lo sustancial de su concepción, hacia el pasado. El presente sirve tan solo para idear la puesta en escena del entramado de relaciones, funciones y jerarquías de la sociedad angélica, que se nutre de la realidad sociopolítica tardomedieval. Pero mientras, una legión de ángeles dorados puebla de colores y música las décadas finales del XIV, y la Europa musical está viviendo un intenso debate, consecuencia, entre otras cosas, de la reorientación del pensamiento tardomedieval hacia horizontes renacentistas.¹⁸

Eiximenis ha sido estudiado desde distintos puntos de vista e intereses. Se acepta generalmente el juicio de Rubio y Riquer sobre el valor de su prosa sencilla y eficaz, así como cuanto tiene de retrato y comentario de la sociedad y costumbres de su tiempo. Pero la cuestión ideológico musical en nuestro autor es un terreno poco explorado, si hacemos excepción del cuidado artículo de Higiní Anglès «*Fra Eiximenis (1340-1409) i la música del seu temps*», que publicara la revista *Estudis Romanics* en 1967. Veinte páginas donde Anglès repasa brevemente diversos aspectos en torno a la música presentes en la obra eiximeniana, excepción hecha, curiosamente, del *Llibre deis àngels*.¹⁹ Cuestiones, todas ellas, que, de alguna manera,

18. Sobre las actitudes estéticas e intelectuales de san Vicent Ferrer, Eiximenis, Canals, Turmeda y Metge véase Rafael Alemany (1997): 47-70.

19. Hay, señala Anglès, referencia al origen de algunos instrumentos, al canto sagrado en el pensamiento de Eiximenis, al peligro de los llamados «cants bonics»; al la posición eiximeniana contraria a los bailes y «vils cançons»; a la consideración de cuando el baile es «bo i sant»; al canto francés cortesano en la Catalunya del siglo XIV; al hecho de la juglaría y a los juglares, a lo que puede hacer el príncipe con los juglares, los cantos y las danzas de los bienaventurados en el Paraíso. La correspondencia temática con los textos eiximenianos que recoge Anglès es la que detallo: Del origen de algunos instrumentos musicales: *Dotzen del Crestià*, cap. 16. El canto sagrado en el pensamiento de Eiximenis: *Pastorale, Primer del Crestià*, cap. 33, y *Lo Terç del Crestià*, caps. 200 y 734. No siempre «els cants bonics» están libres de peligro: *Lo Terç del Crestià*, caps. 325 y el citado 734. Contra los bailes y

esbozan el pensamiento eiximeniano en relación a la música como hecho social, pero no lo agotan.

Ciertamente, nuestro hombre se alinea con el pensamiento musical medieval, caracterizado por la abstracción racionalista y moralista, frente a esa auténtica revolución de orden psicológico que se orienta hacia el racionalismo naturalista y sustancia el *Arx Nova*, movimiento definido por diversas búsquedas de tipo formal, textual, melódico, rítmico y contrapuntístico que propicia nuevas tonalidades y abre las puertas a la práctica musical renacentista.²⁰ Una vez más, el mundo de los sonidos deviene en sutil, y a veces no tan sutil, campo de batalla ideológico.²¹ Ahora, a finales

«des vils cançons»: *Llibre de les dones*, caps. 29, 226, 318 y 328. *Lo Terç del Crestiá*, caps. 614 y 615. De cuando el baile es bueno y santo: *Lo Terç del Crestiá*, cap. 617. El canto francés cortesano en Catalunya durante el siglo XIV: *Llibre de les dones*, cap. 54, 56. De la juglaría y los juglares: *Lo Terç del Crestiá*, caps. 905, 912 y 913. Sobre qué puede hacer el príncipe con los juglares: *Dotzén del Crestiá*, cap. 811, 880. Los cantos y danzas de los bienaventurados en el Paraíso: *Cercapoli*, «Del regne de Déu». *Llibre de les dones*, caps. 30, 300, 387, 390 y 391.

20. Algunos historiadores consideran que el concepto corresponde al período 1300-1377, fecha de la muerte de Guillaume de Machaut, mientras que con el de *ars subtilior*, introducido por Ursula Günther en 1963, se designaría el período que va de la muerte de Machaut y primeras obras de Dufay hasta el Renacimiento. Con todo, han de entenderse estas tensiones en el contexto de contradicción permanente que ha caracterizado las relaciones entre la Iglesia y la música desde sus orígenes. Un permanente debate entre la aceptación complacida de la música y la incómoda sospecha. La oposición de la Iglesia a la autonomía total de la obra artística, y muy especialmente de la música, con leyes internas propias, se fundamenta en dos consideraciones básicas: Una, la condición vehicular de la música. Esta ha de quedar supeditada a un texto sagrado que, por su propia naturaleza, tiende a fijarse y a devenir inamovible. Solamente la lírica religiosa, expresión de inspiradas expansiones espirituales, puede quedar abierta a novedades, siempre, eso sí, que estén justificadas dentro de unos parámetros morales. La otra consideración es más profunda y tiene que ver con la condición metafórica de la música. En otras artes, contenido y forma, de manera genérica, tienden a ser una misma cosa, mientras que en la música se interpone su naturaleza metafórica. Así, no hay traducción directa entre contenido y expresión formal, pero la exigencia de la metáfora sonora implica, a la vez, una mayor exigencia de compartir códigos con los individuos de la comunidad receptora y es, precisamente en esos códigos donde habita el peligro, donde puede esconderse el pecado y aquellos elementos de disolución del orden establecido.

21. Es bien conocido el papel que jugó el Concilio de Trento (1536-1563) en relación con la música polifónica e, incluso, respecto al perfil melódico del canto monódico. Aunque la legislación relativa a la música es bastante superficial, después de todo no era el tema principal del Concilio, sí que se aprovecha para poner freno a determinadas prácticas. Sobre la cuestión véase Giacomo Baroffio (1995): 9-17. Pero, aunque menos conocida, la reforma cisterciense nos ofrece un notable caso de adecuación de las prácticas musicales al ideario de la orden. La reforma, que se produjo entre los siglos XI i XII, tuvo especial incidencia en el terreno de las artes y fue un llamamiento a la modestia y purezas *originales*. En el ámbito musical es un hecho original y casi único. Si en general el concepto sigue a la *praxis*, en

del XIV, la música se sustrae paulatinamente del ámbito místico-matemático característico del pensamiento medieval y se abandona, con mayor frecuencia, a la exaltación de los *efectos* sobre el espíritu humano. Con el retorno al aristotelismo y las antiguas teorías de los *efectos* se percibe una creciente aceptación de la música como *placer*, sin otro objeto ni fin. Pero esa transformación no está exenta de tensiones.

Enormemente sugestivo resulta observar este momento desde el punto de vista de la confrontación de ideas y estéticas en distintos ámbitos y muy especialmente en el sonoro.²² Es verdad que las manifestaciones plásticas nos permiten, aparentemente, una más fácil comprensión de lo que está ocurriendo, pero su lectura en profundidad no es tan sencilla.²³ El discurso literario, en cambio, puede ser más abstruso si se quiere, pero sus convencionalismos son de otro orden y no «deforman» el contenido conceptual, tan solo lo vehiculan y enmarcan. Ocurre así con el texto de Eiximenis, que nos ofrece un contrapunto teológico a los nuevos horizontes sensitivos que vienen dibujándose desde el *De Musica* de Grocheo o la *Divina Comedia* de Dante. Nos permite, pese a que su objetivo es muy otro, aproximarnos a las diversas naturalezas de ese diálogo imposible entre la imaginada música del Paraíso y la de esos «cants trecants» que vienen de Francia y todo lo contaminan.

Por sutileza de arte angelical

Las coordenadas sonoras de los ángeles de Eiximenis se mueven entre el silencio y el arquetipo. «Com los angels parlen dins nos» (IV, xii)²⁴. «Que hoyen avegades angels cantants e tocant istruments a consolarlos

este caso lo que hay es una adaptación de materiales y prácticas preexistentes a un ideario. Se modificarán melodías, se reconvertirán fórmulas de entonación, se abreviarán melismas e incluso se adecuará la decoración de los manuscritos a los preceptos de austeridad y sobriedad. Véase Claire Maître (1995).

22. Véase Enrico Fubini (1999): 115-125.

23. Ciertamente, no son fáciles los análisis organológicos y musicológicos realizados a partir de testimonios iconográficos. Exigen contrastar muy diversa información para evaluar adecuadamente, en la medida de lo posible, la jerarquización de los diferentes motivos introducidos por el artista y su relación con el conjunto. De hecho, razones estéticas, simbólicas, estructurales, la existencia de fuertes convencionalismos iconográficos de los que es difícil distanciarse, o las limitaciones del propio artista pueden influir en el resultado final. Existe una muy interesante bibliografía sobre estas cuestiones y me limitaré a señalar el texto fundacional de la joven subdisciplina que se ocupa de ello: Emmanuel Wintemitz (1979 [1967]). Véase también José Joaquín Yarza Luaces (1987).

24. «Como los angeles hablan dentro de nos». *La natura angelica...* IV, xii, f. Lvi (r).

per aquesta manera» (IV, iii)²⁵. E incluso la alusión a intervenciones sonoras demoníacas responde al modelo clásico. «Lucifer en infern cridava ais diables qui portaven agrans crits asi lo gitats pregón après mi en les majors penes» (IV, xviii).²⁶ Tanto los ángeles de la luz como los del abismo responden, en nuestro autor, a modelos sonoros perfectamente establecidos, que nos permiten establecer, aun con escasa representación en el texto, una suerte de tipología: Donde el silencio deviene instrumento comunicativo. Donde lo sonoro es analogía de la armonía divina. Donde lo sonoro es expresión del mal.

a) *El conocimiento silencioso*

El musicólogo Alex Ross (2009: 91) recoge un curioso chiste que circuló en la Viena de los primeros años del siglo XX. Webern, maestro en la comprensión del discurso sonoro, dijérase paralela a la estética que alienta los *haiku*, buscaba sutilezas tímbricas en diseños claros y lineales a los que añadía indicaciones interpretativas sutiles. *Wie ein Hauch*. «Como un hálito», escribió para un violín solo. Aquel chiste parodiaba esa búsqueda extrema y decía que Webern había introducido la indicación *pensato*: No toque la nota, sólo piénsela.

Toda exploración sonora del Empíreo conlleva ciertas dificultades específicas. La primera, ya señalada por muy diversos autores, deriva de la propia naturaleza de esa región del espíritu que se intenta describir y para la que no fueron creadas las palabras. Wittgenstein, en su *Tractatus Logico-Philosophicus*, habla de la necesidad, en la frontera entre el mundo racional y el imperio del alma, de un tipo de silencio comunicativo. «Sobre lo que no se puede hablar, hay que callar».²⁷ Y Hermann Broch concluye

25. «Oyan algunas veces angeles que cantavan y tañian instrumentos y eran consolados por esta manera».

26. «Lucifer en el infierno mandando a los diablos que gelos traxiesen y a grandes voces dezía: Aquí aquí me lo echad en íondon cerca de mi en las mayores penas». La traducción se aparta de la versión catalana e introduce una teatralidad de la que carece el texto eiximeniano. El recurso a la reiteración es simple pero efectivo. Los lamentos del rey Rodrigo, en el viejo romance recogido en *Don Quijote*, siguen idéntico esquema: «...un romance hay que dice que metieron al rey Rodrigo vivo en una tumba llena de sapos, culebras y lagartos, y que de allí a dos días dijo el rey desde dentro de la tumba, con voz doliente y baja: ‘Ya me comen, ya me comen | Por do más pecado había?’» [II. 44, p.986].

27. Joan Ordi Fernández (2003) considera en su tesis doctoral *El imperativo del silencio. Sentido del Tractatus de Wittgenstein a la luz de la tesis séptima* que el imperativo del silencio: «De lo que no se puede hablar, debe callarse», se revela como la expresión *per*

su novela *Der Tod des Virgil* refiriéndose a esa región extrema que está «más allá del habla». Pero son, claro está, místicos y poetas del amor quienes mejor han manifestado esa dificultad del lenguaje, así como la clara necesidad de silencio. Bástenos aquí remitirnos a las palabras del salmista: *Tibi silentium laus, Deus, in Sion* (Sal. 65, 2).

La fundamental idea de la comunicación silenciosa, referida en Eiximenis con ese *parlen dins nos*, ha de entenderse desde lo que la mística llama «espíritu de revelación». Hay en nosotros, explica el padre Arintero, unos sentidos espirituales, sobrenaturales, con cierta analogía de los corporales, un *sensu Christi*, espiritual y divino, que nos permiten el conocimiento de la realidad mística. Las santas Escrituras están llenas de estas *sensaciones* de lo divino, de esas sensaciones superiores, de *ese sentir no sintiendo*. En lo tocante al oído, sin tener cuerpo, los ángeles y los bienaventurados *hablan y se entienden*, «no con ruido de voces sino por comunicación directa de pensamientos»²⁸. El conocido *Quien tenga oídos para oír, oiga* (Le. 8:8), no alude únicamente a los oídos materiales, existe, claro está, una sordera espiritual, más profunda.²⁹ En todo caso, Eiximenis apunta la existencia, en ocasiones, de una comunicación mental, distinta pero igualmente eficaz que la vocal.

E diu que la dita laor formada *per* los angels es axi quaix com si era vocal car es formada semblant a veu per subtilitat dart angelical a vegades es solament mental a vegades ensems mental e vocal, e jatsia ço diu que parlant propiament iames la laor lur vocal no sia sens mental (IV, iii, f. LXV r).³⁰

Pero el texto eiximeniano va más allá al abrir las puertas de la percepción al gozo de las músicas celestiales en esta vida presente, y añade, poco más adelante, que los bienaventurados pueden percibir los cánticos de aquella región tanto en su corazón como con los sentidos corporales.

impossibile de la condición absoluta y trascendente del fundamento del mundo y del sentido ético-incondicional de la vida. Silencio wittgenstiano que, para la profesora Carla Cordua (1998) tiene tres sentidos —lógico, ético y místico— y es expresión de una vieja preocupación del filósofo por demostrar que los lenguajes de la moral y de la religión violan los límites del lenguaje significativo.

28. Arintero, 1952: 645.

29. También en Ap. 3, 22: «El que tenga oídos, oiga lo que el Espíritu dice a las Iglesias».

30. «Y dicho loor formado por los angeles es algunas vegadas así como por boca o bocal. La es formado a semejanza de boz por sotileza de arte angelical. E a las vegadas es mental y bocal. Puesto que hablando propiamente, jamás el su loor bocal no es sino el mental». *La natura angelica...*: IV, iii, f. LU r y v).

E diu aquest doctor esim demanes daquells cants e cantilenes si iames sen hoyren en aquesta present vida. Dicte diu eli que hoc car aquells qui en aquesta present vida han avorrides les carnals delectacions axi en lo cors com en los senys no solament han sentits los goigs del paradís en lo cor, ans encara en los senys corporals han haguts e han grans gusts e sentiments daquellas sobiranes delectacions (Ibid.).³¹

b) *Manifestación de la divina armonía*

No suele prodigarse nuestro tratado angélico en alusiones a esta idea, por otro lado tan común, heredada de la tradición teórico metafísica boeciana. Pero aun así, nos ofrece esta referencia, ciertamente interesante, a la cítara (que no arpa) del rey David, y que atribuye a san Gregorio: «E diu que la citera que david tocava davant saul fugava lo dimoni en quant representava iesu christo posât en la creu. Car en la citera esta la corda estesa sobre lo fust significant ço que dit es segons que diu la glosa aquí matex» (IV, xliii, f. LXXXXI v).³²

Especialmente a partir de San Agustín la cítara y el salterio adquieren un carácter simbólico cristológico. Son vistos como analogía del cuerpo de Cristo y como expresión de la piedad. La referencia de Eiximenis es, pues, alusión a un imaginario que recorre la cristiandad desde los primeros siglos y que eclosionará en todo su esplendor en el Barroco³³. Cuando la música angélica pierde, en parte, su simbología y deviene más humana, Eiximenis la concibe como una actividad menor de carácter lúdico. Ofrece una analogía sensitiva en lugar de una armonía superior de orden especulativo, pero aun así la percepción de esa música pertenece al ámbito *sensitivo* de los santos y espíritus bienaventurados: «No res menys legim de alguns sancts que estaven en lo desert séparais ab molta paciència que per refrigeri de lurs treballs los fahia gran nostre senyor que hoyen a vegades angels cantants

31. «E dize aqueste doctor, si me demandas de aquellos cantos, si alguna vez fueron oydos en aquesta vida presente. Respondo y dize que sí. E que aquellos que en esta vida presente han aborrecido las carnales delectaciones es assi en el coraçon com en los sentidos. No solamente han sentido los gozos del paraíso, antes aun en los sesos corporales han habido y han grandes gustos y sentimientos de aquellas muy altas delectaciones». *La natura angelica...*, IV, iii, f. LII (v).

32. «Que la Cytara que David tañia delante de Saul afuyentava al demonio que lo atormentava. En quanto en la dicha cytara esta la cuerda estendida en el madero, que significa lo que dicho es». *La natura angelica...*, IV, xliii, f. Lxxiii.

33. Véase Luis Robledo Estaire (2007).

e tocants instruments a consolantlos d'aquesta manera» (IV, iii, f. LXV).³⁴ Y se reitera más adelante con unos ángeles jugueteros en estos términos: «Legim encara d'aquella sancta Magdalena que set veguades lo jorn la lavaven en aït en layra angels cantants. E de molts altres legim haver hauts grans sentiments dels cants e goigs celestials en esta present vida» (*Ibid.*)³⁵

Otras veces, la música angélica se asocia con el tránsito de la muerte en cuanto da acceso al paraíso, lo que después de todo es motivo de alegría y consuelo para el cristiano virtuoso: «E de molts legim que en la fi deis lurs diez son apareguts e hoïts angels cantants qui sen portaven lurs animes» (*Ibid.*).³⁶ Con todo, Eiximenis deja claro que no se trata de músicas terrenales. En un párrafo de enorme interés, por cuanto expresa con claridad su posicionamiento respecto a la música religiosa de su tiempo, manifiesta su convencimiento de que los cánticos de la Iglesia han de ajustarse al objetivo de «doar y alabar» las cosas divinas y que esa loa no puede ser expresada mediante artificios formales. Entiende, en definitiva, que los cánticos sagrados avalados por la tradición son los únicos válidos.

E nota así Lactancius dient aytals paraules nengu empero no pens que la forma de la laor dels sancts angels de paradís recitada sia expressa ne posada en propia forma axi corn es aquella sobre gloriosa que ells donen a llur creador en paradís ne sots aquell stil e manera. Car aquella passa tot enteniment ensi e totes les circumstancies. Empero aquella recitada no es ayral expressa per que appar que aquí apprenham de laor lo señor e noten quines son les sues magnificencies. E per tal la sancta esglesia les posa en lo offici divinai per haverlos sovin en memoria. (IV, iii, f. LXV r y v).³⁷

34. «...No menos leemos de algunos santos que estavan en el desierto apartados en mucha penitencia que por refrigerio de sus trabajos: les hazia grazia nuestro señor dios: que oyan algunas vezes angeles que cantavan y tañían instrumentos y eran consolados por esta manera». *La natura angelica...*, Lib. IV. Cap. lii, fol. Lii (v).

35. «Leemos aun de aquella santa madalena que siete vezes en el dia la subian alto en el aire los angeles cantando. En otros muchos leemos que bovieron grandes sentimientos y gusto de los cantos y gozos celestiales en esta vida presente» *Ibid.* La presencia del siete en los textos sagrados puede interpretarse con un carácter simbólico o como referencia a algo numeroso. Siete son los pecados atribuidos a Magdalena o siete son las obras de misericordia,... En todo caso, la simbología numérica es tratada por una abundante bibliografía. Para una panorámica general en la cultura véase Eduardo Tejero Robledo 2003: 221-253.

36. «E de otros leemos que en la fin de sus días vieron y oyeron angeles cantando; y llevando sus animas». *Ibid.* Nótese como, en estas acotaciones, la reiterada acción de leer quiere contribuir a dotar de verosimilitud los hechos y a subrayar la autoridad de las fuentes.

37. «E nota aquí Lactancio diciendo assi: alguno no piense que la forma y loor de los santos angeles del parayso pueda ser declarada ni puesta en propia forma (...) que aquella

c) *Manifestación acústica del mal*

Son escasas las referencias sonoras al mundo infernal, la más directa es la ya señalada más arriba. En cambio, otras de carácter plástico y visual son más abundantes. Por su propia naturaleza física y cultural, ruidos y gritos han venido constituyendo la manifestación sonora menos armónica y, por lo mismo, imagen acústica del inframundo.³⁸ Sólo muy recientemente (a lo largo del s. XX) han sido aceptados extensamente como recurso en la música culta. El grito ha constituido tradicionalmente la antítesis de lo armónico, del equilibrio y sosiego, de ahí que, como tal o en cualquiera de sus variantes (alarido, aullido, bramido, clamor, chillido, lamento, quejido, rugido), vaya asociado con los ángeles caídos.³⁹ «Lucifer en infern cridava ais diables qui portaven agrans crits». (IV, xviii, f. LXXVIII v).

En efecto, el diablo acecha y puede muchas veces espantarnos velando o durmiendo, pero las relaciones con el diablo suelen establecerse a gritos y grandes voces.

Que un home havent servidor desplasent li dix fellonament cridant o diable descalsem e soptosament lo diable so aqui qui descalsava fino que eli percebent que lo diable el delcalsava no volent son servei. Crida nou deya a tu que al scuder meu ho deya (IV, xxxxi, f. LXXXX v).⁴⁰

Antonio Stramaglia, que ha estudiado las voces de los fantasmas en la literatura clásica, señala tres tipologías: Una, para los ruidos y susurros.

traspasa todo entendimiento en si mesma y en todas sus circunstancias. (...) porque della aprendamos loar y alabar al señor que mas mayores son las sus magnificencias. E por tanto la yglesia los pone en el oficio divinal, por los haver muchas vezes en memoria». *La natura angelica...*, IV, iii, f. Lii (v).

38. Existe también en el ámbito de la experiencia místicas el fenómeno del grito, pero su presencia es excepcional y merece, en todo caso, un estudio aparte.

39. Es de señalar que el grito no es exclusivo del inframundo. En los escenarios terribles y sobrehumanos de naturaleza mística la presencia de Dios o su mera alusión pueden ir acompañados de estas manifestaciones. En Isaías 6, 1 puede leerse como «dos [serafines, ante el Señor sentado sobre un trono alto y sublime] unos a los otros se gritaban y respondían: ¡Santo, Santo, Santo, Yavé Sebaot!». Y en Apocalipsis 7, 2: «Vi otro ángel que subía del nacimiento del sol, y tenía el sello de Dios vivo, y gritó con voz fuerte a los cuatro ángeles, a quienes había sido encomendado dañar a la tierra y el mar...»

40. «Que un hombre habiendo enojo de un su servidor. Dixo le soberbiosamente a voces: o diablo descalçame. En súbitamente fue allí y descalçavalo. Fino que el entendió que el diablo lo descalçava dio voces y dixo. No lo dezia yo a tí, sino a mi escudero». *La natura angelica...*, IV, xlii, f.lxxiii (r).

Otra, para el silencio. Una tercera, para los gritos.⁴¹ En el mundo grecorromano los espíritus, en ocasiones, parecen carecer de un lenguaje articulado, como nos ilustran los poemas homéricos. En *Odisea*, XXIV, 5 y ss.: «A las sombras movía con ella [la áurea y bella varita de Hermes], que a gritos, seguíanle. | Igual que los murciélagos en una gruta espaciosa | revolean chillando si alguno se cae del racimo | de la roca en que unos con otros se encuentran trabados», [así aquellos, chillando, partían de allí». En *Iliada*, XXIII, 100 y ss.: «Así [Aquiles] le habló con voz clara, y tendióle I sus manos, pero no consiguió asirle; | pues su alma, como el humo, tierra abajo | marchóse entre chillidos». En todo caso, y a diferencia del ángel cristiano, heredero de la gravedad hebrea, el *diableiximeniano* tiene mucho de aquellas ciertas sombras torturadas de los precedentes clásicos que manifiestan su naturaleza con estridencias.

Donde se concluye esta reflexión, que no la búsqueda

Como punto de partida de esta comunicación, construida alrededor del tratado angélico de Eiximenis, tomé la idea de que no hay músicas inocentes. He intentado señalar una tipología de las manifestaciones sonoras relacionadas con el Empíreo. Esbozado el marco estético general y la posición de la Iglesia respecto de la música en las postrimerías del s. XIV. Revisado los criterios musicales generales de Eiximenis, a partir del señero trabajo de Higinio Inglés, y analizado las referencias sonoras proporcionadas por el «Quart llibre» del *Llibre deis àngels*. Con todo ello, es fácil concluir que, independientemente de las variantes sonoras que establezcamos, la experiencia acústica del Empíreo continúa siendo expresión de los sueños de los individuos, y como tal ha de ser contemplada. Seguimos imaginando músicas celestes como parte del paisaje de esa región ideal. Pero esa ensoñación no puede escapar de sus ataduras ideológicas. En el Libro de Enoc se nos dice que los ángeles caídos, tras convertirse en demonios, enseñaron a la humanidad las artes. Esto es, la capacidad de transformar. Y esas transformaciones son las que lanzamos al cielo, como cometas, una y otra vez a lo largo de los siglos. El propio Eiximenis nos proporciona una interesante observación respecto a ello, al subrayar, sorprendentemente, la capacidad de la música para presentar de forma renovada las alabanzas al Señor.

41. Véase Antonio Stramaglia (1995): 193-230.

E lavors ells qui conexen les dites excellencies mïls que nosaltres sens tota comparado de cascuna fan special e novella laor a nostre señor deu. E com segons art de musicha tots temps se pura fer novell cant axi ells lo en lo senyor per novella e gloriosa cantilena feta de les dites coses per novell cant (IV, iii, f. LXV r).⁴²

Sin quererlo, después de todo y atrapado en flagrante contradicción, Eiximenis parece hacer virtud de lo que en otros lugares condena: *fer novell cant*. Y es que, en definitiva, admitida la capacidad de «renovación», se abre la puerta a innovaciones técnicas, como las que proponen sus sofisticados coetáneos, los autores del *Ars Nova*, que alejan la música de su recta misión religiosa y la empujan hacia la mutabilidad de los sentimientos humanos. Inquietante paradoja esta de la música como «artificio de la eternidad», esa de tener que tomar el arte de lo mutable como paradigma de un tiempo sin tiempo.

Referencias Bibliográficas

- Alemany, Rafael (1997), «El context literari i intel·lectual de la Corona d'Aragó en l'època de sant Vicent Ferrer» en *Paradigmes de la historia, I: Actes del Congrés «Sant Vicent Ferrer i el seu temps» (València, 1996)*. València: Saó, pp. 47-70.
- Alighieri, Dante (2006), *Convivio*. Madrid: Cátedra.
- Anglés, Higiní (1967), «*Fra Eiximenis (1340-1409) i la música del seu temps*» en *Estudis Romanics* n^o 10: 1962-1967, pp.189-208.
- Arintero, Juan G. (1952), *La evolución mística*. Madrid: BAC.
- Barbe, Michèle (dir.) (2006), *Musique et arts plastiques. Analogies et interférences*. Paris: Presse de l'Université Paris-Sorbonne.
- Baroffio, Giacomo (1995), «Il Concilio di Trento e la Musica» en *Musica e Liturgia nella Riforma Tridentina*, Danilo Curti y Marco Gozzi (eds.), Trento, Servizio Beni Librari e Archivistici, pp. 9-17.
- Caro Baroja, Julio (1978), *Las formas complejas de la vida religiosa. Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Akal.
- Carreras i Artau, Tomás. (1946), «Fray Francisco Eiximenis, su significación religiosa, filosófico-moral, política y social» en *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses* n^o I, pp. 270-293.

42. «E luego ellos que conocen las dichas excelencias mejor que en nosotros son y comparecen, de cada una hacen especial y nuevo loor a nuestro señor dios, como según acto de música, siempre puede ser nuevo canto. Assi ellos loan al señor assi por nuevo y glorioso canto hecho de las dichas cosas, como por otro nuevo cantico». *La natura angelica...* IV, iii, f. LU r y v).

- Cervantes, Miguel de (1998), *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico (dir.). Barcelona: Instituto Cervantes-Critica.
- Chirinos, Eduardo (1995), «Del quetzal al gallinazo: La percepción popular del ángel en dos cuentos hispanoamericanos ('El ángel caído' de Amado Nervo, y 'Un señor muy viejo con unas alas enormes' de Gabriel García Márquez)». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 42, pp. 221-31.
- Cordua, Carla (1998), «Wittgenstein y los sentidos del silencio», en *Estudios Públicos* n° 70, pp. 243 -258.
- Del George, Dana (2001), *The supernatural in short fiction of the Americas. The Other World in the New World*. Westport (CT): Greenwood Press.
- Eiximenis, Francesc (1494), *Libre dels Àngels*. Barcelona: Johan Rosenbach. Edición digital: <http://www.cervantesvirtual.com>.
- Eiximenis, Francesc (1527), *La natura angelica: nueuamefijte impressa, emendada: [et] corregida*. Alcalá de Henares: Miguel de Eguía. Edición digital: <http://www.cervantesvirtual.com>.
- Fubini, Enrico (1999), *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Gascón Uris, Sergi, (1992), *Edició crítica del Llibre deis àngels (1392) de Francesc Eiximenis*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Hauf, Albert G. (1981), «L'espiritualitat catalana medieval i la *devotio* moderna» en *Acres del Cinqué Col loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 85-122.
- Henao, Gabriel de (1652), *Empyreologia, sive Philosophia Christiana, de Empyreo Coelo*. Lugduni: Laurentii Arnaud y Cl. Rigaud.
- San Agustín (1988), *De Civitate Dei. Obras completas de San Agustín*, vol. XVII, Santos Santamaría y Miguel Fuertes (eds.). Madrid: BAC.
- Maitre, Claire (1995), *La réforme Cistercienne du Plain-Chant, Étude d'un traité théorique*. Brecht: Cîteaux.
- Martínez, José M². (2008), «De ángeles y demonios: metafísica y secularización en el cuento latinoamericano», *Hispanófila* n° 153, pp.19-29.
- Navarro, José M^s. (2001), *Una denuncia profética desde el Perú a mediados del siglo XVIII, El Planctus Indorum Christianorum in America Peruntina*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Ordi Fernández, Jordi (2003), *El imperativo del silencio. Sentido del Tractatus de Wittgenstein a la luz de ja tesis séptima* (Tesis doctoral). Barcelona: Universitat Ramon Llull.
- Reichenauer, Berta (1992), *Grünewald*. Wien: Kulturverlag Thaur.
- Robledo Estaire, Luis (2007), «El cuerpo y la cruz como instrumentos musicales: iconografía y literatura a la sombra de San Agustín», *Studia Aurea*, 1: <http://www.studiaeurea.com>.
- Ross, Alex (2009), *El ruido eterno*. Barcelona: Seix Barral - Círculo de Lectores.
- Stramaglia, Antonio (1995), «Le voci dei fantasmi», en De Martino, F. y A. H. Sommerstein, *Lo spettacolo delle voci*. Bari: Levanti, pp. 193- 230.
- Tejero Robledo, Eduardo (2003), «El siete, número cósmico y sagrado. Su simbología en la cultura y rendimiento en el *Romancero*», en *Didáctica (Lengua y Literatura)*. Universidad Complutense de Madrid, vol.15, pp. 221-253.

- Wintemitz, Emmanuel (1979 [1967]), *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art. Studies in Music Iconology*. New Haven & London: Yale University Press.
- Yarza Luaces, José Joaquín (1987), *Formas Artísticas de lo Imaginario*. Barcelona: Anthropos.