

Música para ver y ser vista

La representación semiográfica, isotópica y retórica del signo musical en Europa entre la Baja Edad Media y la primera Modernidad (1420 - 1550)

Pablo Massa | Instituto de Filología Clásica, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires | filocyt19040@gmail.com

› RESUMEN

El presente trabajo postula y analiza tres formas o categorías bajo las cuales aparece la representación del signo musical en pinturas y grabados europeos entre la Baja Edad Media y la primera Modernidad (1420 – 1550). Dichas categorías (“semiográfica”, “isotópica” y “retórica”) suponen funciones distintas respecto de la construcción del significado general de la representación pictórica. A través de cualidades que le son propias y que pertenecen a su bagaje histórico, el signo musical puede clausurar un tópico iconográfico o indicar una lectura específica y no evidente del su contexto, transformándose así en un elemento discursivo que da cuenta de la novedosa presencia de la música como elemento visual, identitario e histórico señalada por Lütteken (2019).

Palabras clave: notación musical; representación visual; Modernidad temprana; Baja Edad Media

Music to see and to be seen. Semiographic, isotopic and rhetorical representations of musical signs in Europe between late medieval and early modern times (1420 – 1550)

› ABSTRACT

This paper proposes and discusses three different ways under which the representation of musical signs may take place in European pictures and engravings between late medieval and early modern times. These categories (semiographic, isotopic and rhetorical) imply different but specific roles into the whole pictoric representation. Through idiosyncratic qualities belonging to its own history, a musical sign may close an iconographic topos, or may indicate a specific (and non evident) reading of its context, thus becoming a discursive element that points to the new and strong presence of music as a visual, identitary and historical element in the late medieval and early modern imaginary (Lütteken 2019).

Keywords: music notation; visual representation; early modern period; late middle ages

› Introducción

My God! what has sound got to do with music!
Charles Ives: *Essays before a Sonata* (1920)

La llamada “iconografía musical” se perfila hacia mediados del siglo XX como una subdisciplina de la musicología histórica destinada a brindar información organológica de distintos períodos, así como indicios acerca de la práctica musical histórica. (Ruccius, 2014: 403) Miniaturas, pinturas y grabados devienen así fuentes documentales para el historiador y el ejecutante especializado. A principios de la década del setenta, Winternitz definía la iconología musical como:

[t]he analysis and interpretation, by the historian of music, of pictorial representations of musical instruments, their players, singers, groups of performing musicians, and all other kinds of musical scenes. (Winternitz, 1972: 80)¹

[el análisis e interpretación, por parte del historiador de la música, de representaciones pictóricas de instrumentos musicales, sus ejecutantes, cantantes, grupos y toda otra clase de escenas musicales.]

Esta definición más bien estrecha no parece contemplar, sin embargo, la representación pictórica del signo musical. Howard Mayer Brown, por su parte, dedica apenas un breve párrafo del Prefacio de su *Musical Iconography* (1972) a la frecuente aparición de composiciones musicales “correctamente anotadas” en las obras de arte y, casi con perplejidad, declara que el estudio de estas imágenes de notación musical puede ser “sorpresivamente revelador” (“*surprisingly revealing*”) (Mayer Brown y Lascelle, 1972: 11). Sin embargo, en opinión de este investigador, el cruce entre iconografía y la musicología coloca a la música dentro de la esfera de la historia cultural y, por lo tanto, plantea interrogantes que se relacionarían más con esta última disciplina que con la historia de la música, “en sentido estricto” (Mayer Brown y Lascelle, 1972: 11). Frente a estas tendencias, James Mc Kinnon postulaba a fines de los 70 que el verdadero objeto de la iconografía musical no es la organología sino el pensamiento musical y que, en esencia, la disciplina tiene que ver más con ideas que con artefactos (Mc Kinnon, 1977: 15). Hacia la misma época, y en igual sentido, H. Colin Slim sugería que la tarea del iconógrafo musical no debería ser solamente el aprovechamiento de las artes visuales como fuente para los estudios musicológicos sino también, gracias a los saberes específicos de este tipo particular de investigador, tratar de expandir la comprensión de las obras de arte visuales al analizar cómo funciona el signo musical en ellas (Colin Slim, 1977: 24). En efecto, en la medida en que el signo musical es también, y sobre todo, un símbolo cultural, el hiato entre la musicología histórica y los estudios culturales (disciplinas de cuya proximidad recelaba Mayer Brown) no podría sino redundar en perjuicio de ambas.

Pero, si bien las suspicacias Meyer Brown son sin duda anticuadas, Baldassarre (2008: 70) señalaba no mucho tiempo atrás su pervivencia, encarnada en cierta falta de vocación interdisciplinaria de la musicología histórica en la cual intervienen factores como los actuales diseños curriculares y de investigación universitarios, que a menudo fomentan una ciega hiperespecialización. De hecho, aunque han

1 Salvo indicación contraria, todas las traducciones del presente escrito pertenecen al autor.

pasado más de cuarenta años desde las observaciones de Mc Kinnon y de Colin Slim, la iconografía musical parece estancada aún en el papel de repositorio de información organológica o performativa, no digamos ya para el *scholar*, sino también para el luthier especializado, quien desde fines del pasado siglo ha visto crecer la demanda popular de sus creaciones gracias al ya lejano advenimiento de la HIP (*Historically informed performance*) como aproximación por defecto a la llamada “Música antigua” (Wilson, 2014: 177). Lo cierto es que, más allá de estudios aislados, no se ha emprendido hasta ahora una historia de la territorialidad semiótica del signo musical, es decir, un estudio de su funcionalidad cultural fuera del ámbito históricamente considerado como “pertinente”, algo de lo que la iconografía musical bien podría ocuparse. En estas páginas procuraremos señalar algunas huellas en esa dirección.

Las formas de representación del signo musical en un discurso plurisemiótico

Va de suyo pues que los signos notacionales no constituyen solamente un conjunto de instrucciones codificadas para hacer música. En tanto objetos culturales visuales, su poder referencial no se agota en remitir a las entidades teóricas a las que designan: antes que nada, poseen una carga de significado que alcanza también a quienes ignoran completamente el código instruccional específico que los organiza. Como señala Jean Marie Chevalier:

[l]es partitions sont iconiques à plusieurs titres: premièrement comme qualisignes, parce qu’elles représentent des qualités sonores; d’autre part comme diagrammes, parce qu’elles représentent des relations entre sons; et troisièmement comme signes de priméité, en représentant de simples possibilités. (Chevalier, 2016: 57)

[las partituras son icónicas de muchas maneras: primero, como qualisignos, puesto que representan propiedades sonoras; por otro lado, como diagramas, puesto que representan relaciones entre sonidos; y en tercer lugar, como signos de primeridad, al representar simples posibilidades.]

Deberíamos considerar entonces la variedad de formas en las que los signos musicales pueden funcionar dentro de una pintura, un fresco o un grabado: pueden verse en efecto como “instrucciones para hacer música” (y aquí lo significativo será qué música y por qué) pero también en virtud de su forma gráfica, sin que la consideración de su significado normativo sea prioritaria o, incluso, existente. Dentro de la primera categoría es posible pensar también en un empleo de los signos musicales en estado legible que prescribe, advierte o señala algo no evidente acerca de su contexto de representación. Es decir, pensaremos en primera instancia tres categorías funcionales básicas de representación del signo musical, que definiremos de la siguiente manera:

1) “Semiográfica”: la representación del signo musical es considerada en tanto imitación de la forma visual de un repertorio semiográfico histórico, sin que esa representación tenga necesariamente algún sentido dentro del código de instrucciones que gobierna dicho repertorio. Por lo tanto, a falta de otra determinación, se halla destinada con frecuencia a ser una suerte de hiperónimo visual del campo semántico “música”, a veces como atributo específico de la representación del soporte material que la contiene (“libro/hoja/folio de/con música”).

2) “Isotópica”: el signo musical, en tanto música legible acompañada o no de un texto, aparece como atributo culturalmente sancionado del tema o sujeto que se representa hasta el punto de ser, en algunas ocasiones, correferencial con el mismo. Su función es la de confirmar y clausurar la interpretación de lo representado.

3) “Retórica”: el signo musical en tanto música legible acompañada o no de un texto, induce a una lectura deliberada y específica de lo representado, o busca imponerse como atributo de ello a contrapelo de la sanción cultural vigente. Su función podría asimilarse a la del predicativo en la gramática, a diferencia de los dos tipos anteriores de representación, que antes bien funcionan como atributos del sujeto. Supone siempre una proposición, una equivalencia entre dos términos que debe hacerse explícita.

Por otra parte, José Sierra Pérez llama la atención acerca de otra condición en la que los signos musicales pueden aparecer en esta época dentro de una pintura, y es como música nueva, escrita en y para ese cuadro. En este caso, tenemos una obra musical que no existe fuera de ese único soporte que la contiene, y que se halla por lo tanto escrita y no meramente pintada ni representada. Se trata de una pieza de música que forma parte esencial del cuadro ya que, al no gozar de circulación independiente ni tener otra forma de actualización, debe ser ejecutada para completar el significado de la pintura (Sierra Pérez, 2005). Es posible que esta forma de representación deba incluirse en la categoría “retórica” en la medida en que, por descarte, el signo musical tendrá aquí una relación predicativa con el contenido representacional de la pintura, aun cuando el texto de la composición (de haberlo) fuese de carácter isotópico. El hecho mismo de que se trata de una composición nueva y *ad hoc* que, para hacerse presente, requiere una actualización en la ejecución o en la lectura silenciosa supone un régimen de significación distinto al de mero atributo, dado que esa música no forma parte (aún) del imaginario asociado al tema que se representa. En todo caso, puede tratarse de una *amplificatio* del *topos* iconográfico si el texto de la composición es un atributo conocido del mismo, o si la composición nueva se basa reconociblemente en otra anterior de carácter isotópico.

Ahora bien, estas categorías funcionales de representación pueden encontrarse en cuadros, frescos, grabados y libros impresos europeos desde el siglo XV, dado que es durante ese corredor de tiempo situado entre la Baja Edad Media y la primera Modernidad cuando el signo musical parece independizarse de su función meramente instruccional y pasa a formar parte del repertorio significativo de la época de manera mucho más amplia y compleja que como mero instrumento de escribas y lectores especializados. Lütteken (2019) ha reseñado la presencia de inscripciones musicales en pinturas del siglo XV y los analiza como emergentes de nuevas prácticas de significación que dan cuenta de una presencia esencialmente visual de la música. La inscripción musical es tratada como un objeto que se contextualiza, se yuxtapone y se ordena junto con otros dentro de una composición pictórica. Al referirse al panel de taracea dedicado a la Música diseñado por Lorenzo Lotto para el coro de la Basilica de Santa Maria Maggiore de Bergamo (c. 1524 – 25),² el autor señala:

2 Capoferri G. F. et al. (c. 1524-1533). Tarsie del coro di Santa Maria Maggiore di Bergamo [taracea en madera]. Chiesa di Santa Maria Maggiore, Bergamo. Estas obras se realizaron sobre diseños de Lorenzo Lotto y otros artistas.

But what is decisive is the presence of music removed from any functional, ceremonial, or ritual exigencies. Music is manifest as music, and thus enters into history in its own right in a way that would have been unthinkable only a century earlier. (Lütteken, 2019: 21)

[Pero lo que es decisivo es la presencia de la música, aislada de toda exigencia funcional, ceremonial o ritual. La música se manifiesta como música, e ingresa así en la historia por derecho propio de una manera que habría sido impensable apenas un siglo atrás.]

Es sabido que desde fines del siglo XVI por lo menos, las relaciones entre música y retórica fueron entendidas y estudiadas desde la correspondencia y traductibilidad de sistema a sistema, es decir como la traslación o equivalencia de figuras codificadas dentro de un sistema lingüístico verbal a un sistema no verbal (Vickers, 1984: 22 y ss). De manera parecida, creemos que también es posible trazar una suerte de retórica de la representación del signo musical; por supuesto, no como un código de equivalencias, sino en tanto el signo musical, objetificado en la representación, puede imponer una lectura de su continente: puede amplificar, poner en discusión o persuadir apelando a significados que le son propios y que ningún otro objeto posee.

› Representación semiográfica: la famosa “Butt music” de Hieronymus Bosch³

El panel derecho del tríptico de *El Jardín de las Delicias* (Hieronymus Bosch, c. 1490 – 1510) ofrece dos ejemplos de representaciones musicales a las que podríamos llamar “semiográficas” (Imagen 1). Ambas imitan el aspecto gráfico de los signos de ciertos tipos contemporáneos de notación musical, pero estos signos no son totalmente legibles desde el punto de vista del código: faltan las claves (lo que ofrece varias lecturas posibles y muy distintas de la serie de signos) y, por otra parte, cualquiera de esas lecturas produce una melodía ciertamente incompatible con cualquiera de los estilos musicales de la época. Observemos con detenimiento:

Imagen 1: Bosch, H. (c. 1490 – 1510), *El Jardín de las Delicias* [Tríptico, óleo sobre tabla]. Museo de El Prado, Madrid. Panel lateral derecho (detalle). Fuente: *Wikimedia Commons* (dominio público).



³ “Butt music” es un término que se popularizó en el ámbito periodístico y de divulgación hacia 2013 para referirse al detalle del panel de Bosch representado en la Imagen 1.

Como puede apreciarse en este detalle, hay aquí una imitación del aspecto gráfico de los signos musicales del canto llano litúrgico, lo que se evidencia en el uso de trazos de un mismo color y de una misma forma sobre un tetragrama. La uniformidad morfológica y cromática de los signos (pinceladas negras de igual forma) distingue semiográficamente a la Imagen 1 en tanto esta se opone al código de la música polifónica (religiosa o profana) de la época, es decir, el de la llamada “Notación mensural blanca”, compuesta de signos cuadrados, romboidales y oblicuos de diferentes formas que no se rellenaban con tinta (de ahí el adjetivo “blanca” o también “void”, “vacía” en inglés).⁴ En este caso, las pinceladas en forma de gota que imitan a las notas musicales del detalle inferior tienen por objeto producir, cuando se las observa a la distancia adecuada, la sensación de una serie uniforme de puntos romboidales o de puntos cuadrados con plicas, característicos de la notación del canto llano. Que esta “música” ha sido pintada con el objeto de ser vista y no leída (ni oída) se hace evidente en el hecho de que —con el solo fin de no sobrecargar la composición visual— se halla desprovista de texto, cosa por lo menos extraña en una música en torno a la cual se congregan a cantar los réprobos. Por otra parte, puede advertirse que el perfil de la supuesta melodía se adapta sospechosamente bien al volumen de las nalgas sobre las que se encuentra plasmada, tomando en los dos tetragramas superiores la forma de una “M”. En ambos tetragramas, el vértice central de la “M” que forman las “notas” se halla apenas desplazado hacia la izquierda, con el objeto de que las notas del tetragrama central dejen ver claramente la línea que representa la hendidura entre ambas nalgas. En cambio, el sistema del extremo inferior (de sólo dos líneas) presenta varias iteraciones sucesivas de una misma nota, es decir, un perfil melódico más plano, con el propósito de subrayar la línea transversal que representa el pliegue inferior de las nalgas:



Imagen 2: El perfil melódico en función del contexto de su representación (elaboración propia).

⁴ El lector no familiarizado encontrará una clásica descripción de la notación mensural blanca en Apel (1953: 87 – 188). Para una descripción básica de la notación cuadrada del canto llano litúrgico véase Hiley (1993: 433 – 441).

Que el perfil de la melodía se adapte de manera tan dócil a la forma del “soporte” sobre el que se la ha escrito es un claro indicio de que el peso ontológico y estético recae aquí en la representación pictórica específica en la que ambos convergen antes que en la coherencia interna de uno u otro elemento. Para el caso, valga la pena observar también que las nalgas del “codex glúteo” son ligeramente grandes y salientes respecto de los muslos y de la cintura, lo que –sin ser una característica anatómica ni representacional infrecuente— crea en este caso un espacio adecuado para que el *trompe l’oeil* musical funcione a la distancia precisa desde la cual será observado por el espectador. La única “coherencia” que podemos pedirle a esta serie de pinceladas que representan música, entonces, es su lealtad al efecto visual que buscan producir y, por consiguiente, a su sentido principal: mostrar las nalgas como parodia del códice de pergamino, ambos soportes hechos de piel.

› Notaciones musicales: diversas y detalladas, pero falsas



Imagen 3: Bosch, H. (c. 1490 – 1510), *El Jardín de las Delicias* [Tríptico, óleo sobre tabla]. Museo de El Prado, Madrid. Panel lateral derecho (detalle). Fuente: *Wikimedia Commons* (dominio público)

Lo dicho arriba puede aplicarse también a este ejemplo (Imagen 3), situado inmediatamente a la izquierda del anterior. En los tetragramas superior e inferior derecho del libro se observa una superposición vertical de notas que haría pensar en un segmento polifónico. Existen, en efecto, ejemplos de voces polifónicas anotadas de manera superpuesta sobre el mismo tetragrama en libros de canto llano litúrgico. Dichos ejemplos no son muy frecuentes, pero puede hallárselos en manuscritos e impresos de los siglos XIV y XV:



Imagen 4: Boston College, John J. Burns Library, MS. 1996.097, f. 89v (s. XIV) Fuente: Noone et al. (2016) (Licencia Creative Commons 4.0).

Sin embargo, rápidamente se advierte en el detalle de la pintura de Bosch que la alineación vertical de las notas es bastante imprecisa, por no decir que en este caso tampoco existe una clave que nos permita definir la interválica con exactitud. Pero incluso si contásemos con mejor información respecto de la alineación y de la clave, una transcripción hipotética contendría varias incoherencias tanto en la conducción polifónica de las voces como en la construcción de cada melodía individual.

En una serie de entradas escritas recientemente en su blog, el músico y divulgador Ian Pittaway (2021) sostiene que los dos ejemplos que hemos analizado en las Imágenes 1 y 3 no imitan la notación del canto llano litúrgico, sino aquella propia de la llamada *Strichnotation*, una forma de escritura musical mnemónica semi-mensural empleada en el siglo XV en el norte de Europa, de la cual sobreviven pocos ejemplos:



Imagen 5: Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 79 K 10, f. 19v (*Het Gruuthuse Handschrift*, c. 1400). Fuente: Wikimedia Commons (dominio público).

Existe, en efecto, una gran similitud entre este ejemplo y los detalles musicales pintados por Bosch. Nótese incluso que el ejemplo de la Imagen 5 muestra la figura de una longa (el pequeño cuadrado vacío dotado de plica derecha) como nota conclusiva, una característica idiosincrática de la *Strichnotation* que también puede verificarse en el ejemplo del libro bajo el laúd del panel de Bosch (Imagen 3). Sin embargo, ello se advierte sólo cuando se observa la pintura muy de cerca, lo que quiere decir que esta semejanza tiene un valor discutible. A pesar de que Pittaway sostiene que la música pintada por Bosch es “*faux music*” que no alcanza estado performativo, el autor cae sin embargo en la tentación de contemplar demasiado de cerca ciertos detalles de la pintura y analizarlos como si estuviera leyendo un códice, sin considerar que se trata de artificios visuales destinados a ejercer un efecto concreto a la distancia. Las “notas” de Bosch parecen extravagantes precisamente porque no son notas sino pinceladas, de manera que —aun cuando las semejanzas existen— resulta ingenuo querer asimilarlas a repertorios y formas semiográficas que, en la época del cuadro, no eran de gran difusión ni siquiera entre los músicos profesionales. Contemplados desde el lugar del espectador de una pintura (y no desde el lugar del *connaisseur* de folios musicales viejos) los dos detalles del retablo de Bosch traen inmediatamente a la memoria, de manera mucho más general, la materialidad de las formas más corrientes, cotidianas y reconocibles de la notación musical de su tiempo. No suponen una invitación a leerlas, sino más bien, una advertencia de que “están allí”, trazando su marca sobre un libro o sobre una piel. Como hemos dicho, la representación puramente semiográfica suele funcionar con bastante frecuencia como atributo de su soporte material.

› La representación isotópica. *Madonne, ángeles y clérigos*

Para denominar esta forma de representación tomamos prestada aquí la clásica definición de “isotopía” dada por Greimas:

[p]ar isotopie nous entendons un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés après résolution de leurs ambiguïtés, cette résolution elle-même étant guidée par la recherche de la lecture unique. (Greimas, 1966: 29)

[Por isotopía entendemos un conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme del relato, en tanto ella resulta de de las lecturas parciales de los enunciados tras la resolución de sus ambigüedades, siendo esa misma resolución guiada por la búsqueda de una lectura única.]

En efecto, el signo musical legible aparece aquí como un aspecto muy reconocible de lo representado que cierra (junto con otros atributos) la posibilidad de una interpretación divergente acerca de su naturaleza. Casi un cliché de este empleo pictórico de los signos musicales en la Baja Edad Media es la aparición de la cita de una pieza de canto litúrgico perteneciente al culto mariano en una pintura cuyo tema es la Virgen. Tenemos buen ejemplo de ello en una *Madonna* de Taddeo di Bartolo, de principios del siglo XV:



Imagen 6: Di Bartolo, T. (1418). *The Virgin and Child with Angels* [Témpera y oro sobre tabla]. Fogg Museum, Harvard University, Cambridge, Massachusetts (detalle). Fuente: *Wikimedia Commons* (dominio público).

En el cuadro de di Bartolo, ocho ángeles sostienen a los pies de la Virgen una filacteria donde aparece anotada la antífona *Regina caeli laetare* en su *tonus solemn* del Modo VI, empleado frecuentemente para la conmemoración mariana en tiempo pascual (Cantus ID: 004597). Esta antífona es aquí un signo mariano tan reconocible como la cita del Libro de Sirach que puede leerse en la aureola dorada de la Virgen: *Mater Pulc[h]r[a]e Dilectio[n]is* (Ecclus. 24:24). Como puede apreciarse en la Imagen 7, el detalle de la melodía que se observa en la filacteria resulta prácticamente idéntico al correspondiente pasaje de una fuente franciscana de principios del s. XVI que hemos tomado como testigo, y difiere apenas de la versión moderna de Solesmes, más afín a las fuentes medievales:

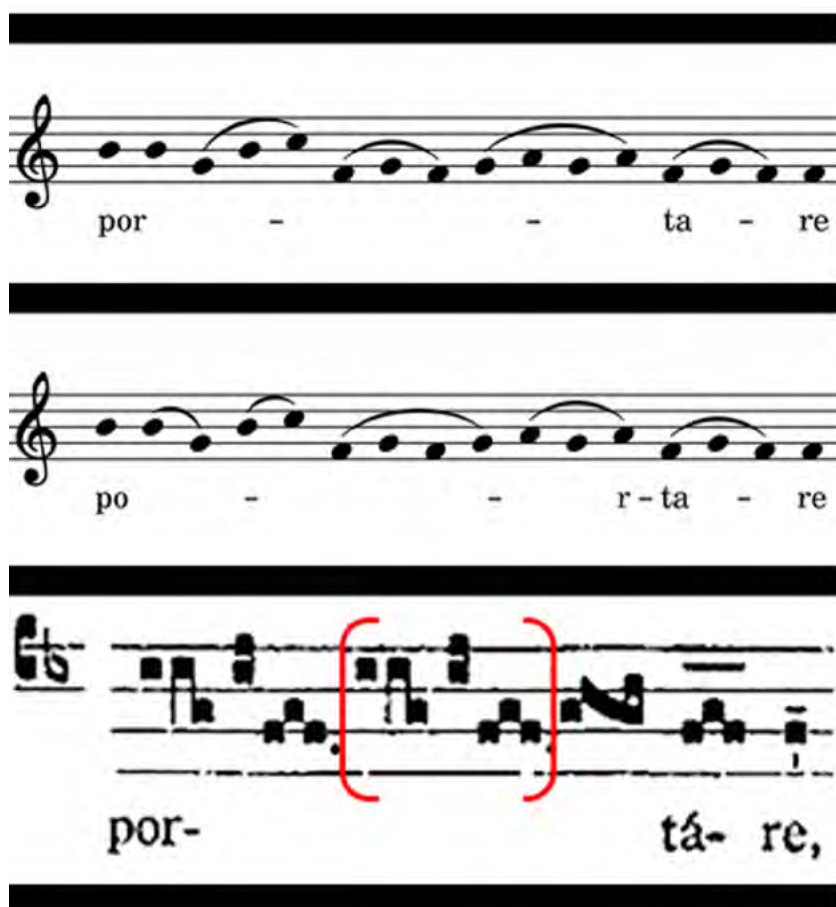


Imagen 7: *Regina caeli laetari (tonus solemnis)*; detalle "portare". Arriba: detalle de la filacteria en la *Madonna* de Taddeo di Bartolo (1418). En medio: *Manuale chori*, Salamanca, Juan de Porras (1506), f. 216v (transcripciones propias). Abajo: versión moderna del *Antiphonale Monasticum*, Tournai, 1934, p. 176, que exhibe una repetición del grupo neumático señalado entre paréntesis rojos.

La misma configuración (una filacteria musical sostenida por ángeles al pie de la Virgen) puede observarse también en dos *Madonne* de Gentile da Fabriano (fl. 1408 -1427): *Madonna and Child with Angels* (New York, Metropolitan Museum of Art); *Madonna in trono col Bambino e angeli musicanti* (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria). En ambos casos, el artista ha pintado la misma música que Taddeo di Bartolo: el *Regina caeli* en el *tonus solemnis* del VI Modo. Según Sarah Mahler Kraaz (2014: 89), la filacteria musical sostenida por ángeles en el tema de la *Madonna* era un recurso novedoso a principios del XV, por lo que cabe preguntarse si Taddeo di Bartolo habría conocido el modelo de Gentile da Fabriano.

Respecto de la función de estas filacterias, la autora supone que, por medio de la inclusión de música escrita y representaciones del canto e instrumentos musicales, los fieles de la época experimentaban las pinturas religiosas en el contexto del culto mediante una síntesis de todos los sentidos, como recordatorios intencionales de la fe ("*intentional reminders of the faith*") (Mahler Kraaz, 2014: 93). Sin embargo, es discutible que el propósito general de las filacterias musicales de estas *Madonne* fuese el de actuar simplemente como "recordatorios" o como disparadores de un efecto sinestésico, sobre todo

en un espectador cuyo nivel de alfabetización musical –en esta época y a menos que perteneciese al clero— podía ser nulo. Más bien, lo anterior pudo haber sido la consecuencia de una intención de mayor peso: dotar apropiadamente a la Virgen de sus atributos, como en las invocaciones de una letanía, con independencia de la percepción o no del cuadro. El acento estaría puesto aquí en lo devocional (es decir, en lo “justo, digno y necesario” de la redundancia isotópica) de manera que la inclusión de la antífona por parte del artista parece ser más un tributo que una estrategia poética.

Otro ejemplo interesante de representación isotópica se halla en el panel segundo del retablo conocido como *The Trinity Altarpiece*, pintado por Hugo van der Goes hacia 1478 -79 (Edinburgh, Scottish National Gallery), la primera pintura flamenca conocida que contiene una cita musical (Cunningham, 1978: 28). Allí puede observarse, a la derecha del retrato del comitente, un ángel que toca el órgano, y en el atril del instrumento, un libro abierto en el que se halla escrita la primera estrofa del himno *O lux beata Trinitas*, que se canta en los oficios de la Semana de Trinidad (Cantus ID: 008358) (Stäblein, 1956: 180 – 181):



Imagen 8: Arriba: Van der Goes, H. (c. 1478-79). *The Trinity Altarpiece* [óleo sobre tabla]. Scottish National Gallery, Edinburgh. Panel segundo de izquierda a derecha (detalle). Fuente: *Wikimedia Commons* (dominio público). Abajo: Himno *O lux beata Trinitas*, melodía del VIII Modo, primera estrofa. *Antiphonale Monasticum*, Tournai, Desclée, 1934, p. 533.

La identificación del comitente (Sir Edward Bonkil, en aquel tiempo preboste de la Iglesia del Trinity College de Edimburgo), así como del órgano que este donó a dicha iglesia, y que lleva grabadas sus armas, permite suponer que el retablo fue comisionado para esta locación específica (Cunningham, 1978: 76). En este caso, la representación de *O lux beata Trinitas* no es un atributo directo, sino un elemento de redundancia que, al modo de un deíctico, permite reforzar tanto la identidad del comitente en su carácter de preboste como la identidad del lugar original de emplazamiento del retablo, al destacar la advocación bajo la cual se halla.

Los tres casos del tipo de representación isotópica a los que nos hemos referido hasta aquí son evidentes en la medida en que se nutren del repertorio del canto llano. Dentro de la cultura del medioevo, y hasta bien entrada la Modernidad, el repertorio del canto llano siempre fue la mayor, más difundida y más ordenada colección de lemas músico-textuales, puesto que la liturgia, de la cual era inescindible, constituía un índice cotidiano (e incluso, horario) de textos, hechos y personajes históricos, bíblicos o no, así como de referencias poéticas y visuales que trascendían siempre la borrosa frontera entre el mundo laico y el religioso.

› **Tan callando: emblemas e *imprese* musicali**

Es muy común en la época el empleo de signos musicales en emblemas e *imprese*. No obstante, la disparidad y complejidad del género supone formas de representación funcionalmente distintas. En principio, en los emblemas es de esperar que la relación del signo musical con el lema, el epigrama y las figuras tienda hacia la isotopía. Existe por ejemplo un *Emblema del Capitán Alarcón* perteneciente a *Batallas y Quinquagenas*, de Gonzalo Fernández de Oviedo (c. 1535 - 1556) donde se muestra un pentagrama con clave y mensura poblado de signos de silencio (reproducción en Carrillo Castillo, 1999: 146). El lema es “*Lo que se calla me duele /y así me va como suele*”. En la segunda edición de las *Empresas morales* de Juan de Borja (Bruselas, 1680) puede verse una configuración musical similar bajo el lema *Bonum est praestolari cum silentio salutare Dei* (“Bueno es esperar en silencio la salvación de Dios”) (reproducción en Wuidar, 2012: 37). Tenemos también el rico emblema del *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*, de Luis Venegas de Henestrosa (Alcala, Juan de Brocar, 1557) (reproducción en Seguí, 2021) en el que todos los elementos representacionales (figuras, signos musicales, texto de la música, lemas y epígrafes) parecen converger sin interferencia en los campos semánticos “muerte”, “fugacidad” y “vanidad”.

Sin embargo, una forma distinta (y curiosa) de representación se observa en cambio en la conocida *Impresa delle pause*, comisionada por Isabella d'Este para su *grotta* en el Palacio Ducal de Mantua (c. 1497). Se trata de un diseño que se repite con diferentes técnicas en diversos lugares de la cámara:

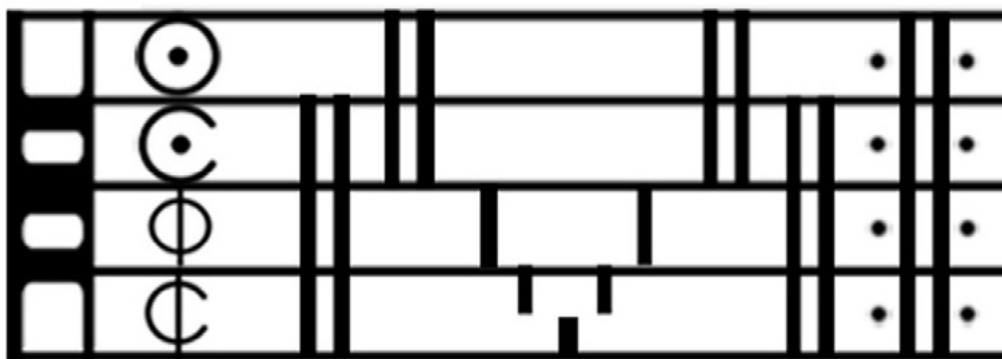


Imagen 9: Anónimo (c. 1497). *Impresa delle pause* de Isabella d'Este [Diseño en varias técnicas]. Palazzo Ducale, Mantova. Transcripción propia.

El diseño consiste en un pentagrama con clave que contiene un conjunto simétricamente dispuesto de signos diversos de pausa (máxima, breve, semibreve y mínima), cuatro signos de prolación a la izquierda y una barra de repetición a la derecha. Estos elementos laterales que enmarcan a las pausas parecen dotar de énfasis a la idea del “silencio”, expuesto aquí en todas las conformaciones temporales posibles (3,3 – 2,3 – 3,2 - 2,2) y, además, repetido. En este caso, la representación del signo musical ocupa la totalidad de la composición. No hay lema, ni tampoco una representación icónica adyacente con la que podría establecerse algún vínculo de significado. Por lo tanto, si bien el signo musical alude a algo que se encuentra fuera de la representación (su comitente en este caso), al interior de ella, la carga de significado se dirige a la inmediatez de su referente: el campo semántico “silencio”, con lo que el conjunto pareciera quedar suspendido en el aire sin aferrarse a nada concreto. Esta cualidad semi-críptica de la *impresa* es característica del género:

[t]he Italian *impresa* was a quasi-heraldic mechanism which defined both the bearer and the symbol's audience simultaneously. The earliest Italian *imprese* reflect the exclusivity of the early humanists, but that is not to say that it was ever meant to be intentionally obscure. [...] In as far as the *impresa* expresses some inner ambition or hope, it is an obviously self-reflective, intimate medium. (Lipincott, 1990: 71)

[La *impresa* italiana era un mecanismo cuasi heráldico que al mismo tiempo definía tanto a su portador como al espectador del símbolo. Las *imprese* más tempranas reflejan la exclusividad de los primeros humanistas, pero ello no significa afirmar que siempre fue intencionalmente oscura [...] En tanto el mecanismo expresa una ambición personal o una esperanza, resulta obviamente un medio íntimo y autorreflexivo.]

Ahora bien, de qué manera específica se relaciona el silencio con la dueña de la *impresa* es materia de interpretación. Shepard sostiene, por ejemplo, que la construcción de la propia imagen (visual, poética y literaria) de Isabella d'Este se hallaba fuertemente relacionada con la negociación de su identidad como cantante, y que la *Impresa delle pause* puede leerse en este sentido como un intento de sostener la legitimidad moral de una afición que, en aquella época, era sancionada como impropia de su rango y de su sexo (Shephard, 2011: 706). Esta "negociación de la identidad" se logrará al precio de reprimir (y a la vez reafirmar) el deseo: aunque Isabella efectivamente calla en su *impresa*, la presencia de pentagrama, claves y silencios revela sin embargo que su silencio discurre de manera musical (Shephard, 2011: 703).

Volviendo a nuestras categorías, si desde el punto de vista de la pura representación, la *Impresa delle pause* no es más que un "silencio" sin enunciador aparente, el hilo de conexión significativa con la persona de Isabella d'Este debe establecerse entonces en un tercer nivel de análisis, que es el que examinaremos acto seguido.

› La representación retórica

En la representación retórica, el signo musical predica algo acerca del sujeto o tema en el que se halla inmerso. Excepto de manera satírica, no funciona como atributo, puesto que la relación entre el signo musical y el sujeto no tiene una sanción cultural que la torne reconocible de inmediato y debe, por tanto, hacerse explícita. Decimos que esta forma de representación es "retórica" en tanto postula, o más bien propone, una equivalencia (nunca evidente) entre lo que el signo musical connota y los otros elementos presentes en su contexto de representación. A falta de correferencialidad, el signo musical orienta la lectura de toda la composición, es decir, busca persuadir al espectador acerca de la realidad de esa equivalencia.

› Retrato de hijo con padre

Un buen caso de ello presenta el *Retrato de Francesco Giamberti* pintado por Piero di Cosimo (c. 1482 – 83), considerado uno de los primeros retratos en los que una inscripción musical aparece como atributo profesional de un músico (Carl, 2015: 4). Francesco di Bartolo Giamberti (c. 1404 -1482) fue el padre de Giuliano y Antonio da Sangallo, dos destacados arquitectos que colaboraron con la corte de los Medici en Florencia. El retrato de Francesco, encargado por Giuliano, probablemente se realizó *post mortem*, sobre el modelo de una máscara mortuoria (Bull, 2015: 50), y complementa otro retrato, este del propio Giuliano, investido con el compás, símbolo de la Arquitectura. Ambos cuadros se exhiben juntos en el Rijkmuseum de Amsterdam, y se cree que fueron concebidos para ser contemplados de esa manera, "como una sola entidad" (Bull, 2015: 19).



Imagen 10: Di Cosimo P. (c. 1482 – 83). *Portraits of Giuliano and Francesco Giamberti da Sangallo* [óleo sobre tabla]. Rijksmuseum, Amsterdam. Fuente: Rijksmuseum, Amsterdam (www.rijksmuseum.nl), dominio público.

En la parte inferior del retrato de Francesco (derecha) asoma una hoja de papel con música, lo que consituye “un claro atributo” de la profesión de músico de este personaje (Lütteken, 2019: 165).



Imagen 11: Di Cosimo, P. (c. 1482 – 83). *Portraits of Giuliano and Francesco Giamberti da Sangallo* [óleo sobre tabla]. Rijksmuseum, Amsterdam. Detalle invertido. Fuente: Rijksmuseum, Amsterdam (www.rijksmuseum.nl), dominio público. Abajo: transcripción propia.

La música pintada en el pliegue de la hoja es legible, y parece ser parte del *bassus* de una composición polifónica no identificada (Haar y Nadás, 2008: 52). Sin embargo, se tienen muy pocas noticias documentadas acerca de la actividad de Francesco Giamberti como músico: a saber, que fue organista de la iglesia del Ospedale de Sangallo (Florencia) al menos entre 1475 y 1482 (Carl, 2015: 5-8). Otras referencias lo vinculan a la profesión de *legnaiuolo* (carpintero o ebanista) (Haar y Nadás, 2008: 50), mientras que Vasari —al escribir sobre su hijo Giulio— lo sindicica como “*un ragionevole architetto*” y entre sus talentos menciona la música “*che di diversi stromenti sonava*” (Ricci ed., 1927: 66). No hay registros de que haya sobrevivido una sola composición suya, y su actividad musical parece haberse circunscrito al servicio de una iglesia de jerarquía menor. Según Lütteken (2019: 165): “Decades after his death (Francesco) Giamberti thus enters into history in an astounding act of memoria” [Décadas luego de su muerte, Giamberti ingresa así en la Historia, en un asombroso acto de *memoria*], lo que revela una nueva conciencia: la música, al igual que otras artes, también tiene un pasado. En este caso, se trata de un pasado más bien modesto que se vuelve necesario realzar.

Es evidente que la inclusión de los atributos profesionales en el par de retratos que representan a hijo y padre obedece a la necesidad de vincular el linaje familiar con las disciplinas liberales cuadrivales (es decir, las relativas a números y proporciones) y alejar el recuerdo de una profesión más artesanal como la de *legnaiuolo*, por muy estimada que fuese en la época. De esta forma, el par de retratos trazan no solamente una línea genealógica sino también epistemológica y, en definitiva, de status social: la Arquitectura —ascendida en el árbol disciplinar de la época a partir de la reivindicación de Vitruvio liderada por Poggio Bracciolini— nace de la Música y de su antiquísima tradición cuadrivial de carácter especulativo, en tanto ciencia de las proporciones y materia del *Anima mundi* platónica. Desde la Antigüedad tardía, la Medicina y la Arquitectura habían sido apartadas “con disgusto” (“*fastidio*”) del ciclo de las Artes Liberales por ocuparse de cosas terrenales (“*sed quoniam his mortalium rerum cura terrenorumque sollertia est*”), tal como sentencia Marciano Capela en *De Nuptiis Philologiae et Mercurii* (IX, 891) (Willis ed., 1983: 339). La nueva y mejor circulación del texto vitruviano en la Europa posmedieval llamó la atención de los intelectuales sobre pasajes como el siguiente:

Ergo veteres architecti [...] quaesierunt per canonicam mathematicorum et musicam rationem, ut, quaecumque vox esset in scaena, clarior et suavior ad spectatorum perveniret aures. (De Architectura, V: 3, 7) (Krohn ed., 1912: 100)

[Así, los antiguos arquitectos... empleando las proporciones matemáticas y musicales procuraron que cualquier voz que sonara en el escenario llegase a los oídos de los espectadores de manera más clara y dulce.]

Por otra parte, Giuliano da Sangallo, conocedor de Vitruvio, era sin duda consciente de la prosapia musical de su profesión (De Divitiis, 2015: 155). Así pues, el signo musical del retrato de Francesco predica ciertas equivalencias o relaciones: Padre [Música] => Hijo [Arquitectura] que no son de ningún modo evidentes, al menos desde la historia personal del padre, pero que valen como aserción de identidad. Es interesante observar que, direccionalmente, esta equivalencia se dispone al revés, con el hijo a la izquierda y el padre a la derecha, como si el primero tratara de explicarse o reinterpretarse a sí mismo estableciendo un *flashback* narrativo. La sutura imaginaria de un hiato insalvable.

› La alegría de los necios. Contraemblema

La primera edición de *Das Narrenschiff* de Sebastian Brant (Basilea, Johannes Bregman von Olpe, 1494, ISTC No. ib01080000) exhibe en la portada y la contraportada dos conocidos grabados que representan a la “Nave de los necios”.⁵ En ambas imágenes se observa –directamente impreso, sin estar contenido en una filacteria o bandera— el incipit del Introito *Gaudeamus omnes in domino* (Cantus ID: 501004) empleado en diversas ocasiones litúrgicas, pero más frecuentemente en la festividad de la Asunción de la Virgen.



Imagen 12: Anónimo (1494). *Das Narrenschiff*, contraportada, f. 1v [xilografía]. En Sebastian Brant: *Das Narrenschiff*, Basilea, Johannes Bregman von Olpe, 1494, ISTC No. ib01080000. Fuente: Bayerische Staatsbibliothek, BSB Rar. 121. Licencia Creative Commons 4.0.

⁵ Algunos grabados de esta edición se atribuyen a Dürero y a otros maestros desconocidos. Al respecto, véase Winkler ed. (1951).



Imagen 13: Arriba: *Das Narrenschiff*, f. 1v (detalle). En medio: *Graduale Pataviense*, Viena, Johannes Winterburger, 1511, f. 162r.
Abajo: *Graduale Romanum*, Tournai, Desclée, 1961, p. 504.

Como puede observarse en el *incipit* del grabado, el introito ha sido aquí traspuesto de Re a La, operación frecuente en las melodías del Modo I. La figuración 2da. - 5ta. - 3ra. (Do-La-Mi-Sol-Mi en lugar de Do-La-Mi-Fa-Mi) en “*Gaudemus*” no es un error del grabador (como se ha sugerido en alguna literatura secundaria), ya que suele encontrársela en algunas fuentes medievales, como Utrecht, Universiteitsbibliotheek, Ms. 406, f. 151r (s. XII –XIV). También es probablemente una marca de tradición local austro-germana, pues se observa idéntica en el *Graduale Pataviense*, (Viena, Johannes Winterburger, 1511, f. 162r) y en versiones polifónicas de este Introito como las de Heinrich Isaac, contemporáneo de Brant. Véase el *Discantus* de las Misas 13, 14 y 15 del *Tomus Secundus Choralis Constantini (vt vulgo vocant)*, (Nürnberg, Hieronymus Formschneider, 1555).

En principio, la presencia de un fragmento de canto litúrgico en este contexto supondría la clásica ruptura isotópica característica de la inversión carnavalesca: “*gaudere*” en el contexto del culto religioso frente a la “alegría” frívola y peligrosa de los insensatos, ya sancionada como tal en el Eclesiastés (7:5): *Cor sapientium ubi tristitia est, et cor stultorum ubi laetitia*. [El corazón de los sabios está donde la tristeza, y el corazón de los necios, donde la alegría]. Casi cincuenta años después de *Das Narrenschiff*, Lutero traducirá este pasaje en su Biblia (1545) como: *Es ist besser hören das Schelten der Weisen, denn hören den Gesang der Narren* [Es mejor oír el reproche de los sabios que la canción de los necios].

Consecuentemente, en el grabado 54 (f. 66v) de Brant, los instrumentos “cultos” como el laúd y el arpa, yacen en el suelo, ignorados por el alegre bruto que toca la *sackpfeiffe*. En *Das Narrenschiff*, la *sackpfeiffe* (gaita) se identifica con la alegría vulgar y, en general, con la necedad (*eyn sackpfeiff ist der narren spil*) [la gaita es el juguete del necio]. En el grabado 67 (f. 86v), Marsias, el perdedor desollado, sigue tocando porfiadamente la gaita aún después de su desgracia. La asociación de la “alegría” con la estulticia es constante en el poema de Brant, y en ello sigue la línea que al respecto continuará Erasmo en *Elogio de la locura*. Pero veremos que aquí no se trata solo de eso.

Lo que cabe notar en primer lugar es que el incipit no está representado en una filacteria ni dentro de ningún otro continente similar, es decir, no pertenece a la diégesis de la representación: no es parte del discurso de los *Narren*, quienes no lo han colocado como bandera de su nave ni tampoco lo pueden ver. Parece más bien un comentario del autor/ grabador/ editor, casi una glosa visual formulada por quien se percibe fuera del conjunto de los tontos. Si el enunciador efectivo del *Gaudeamus* es el propio Brant, el grabado ofrecería entonces la posibilidad de leer una doble inscripción del autor: como un tripulante más de la “Nave de los necios”, simbolizada en una bandera colocada en el mástil que muestra la efigie y el nombre del Doctor Gryff –un alter ego del poeta, según Zeydel (1943: 343) – y, al mismo tiempo, como censor externo del propio conjunto que lo contendría en la ficción. En todo caso, y más allá de esta multiplicidad (o escisión) de la función del autor, se trata de la querrela de un individuo contra la multitud de la que, no obstante, se reconocería parte. El elemento colectivo y subversivo del carnaval se vuelve ahora objeto de escarnio como paradigma dominante. En arreglo a esto, el incipit del *Gaudeamus* forma parte de una estrategia “musical” de admonición del goce de las clases bajas, identificadas como elemento mayoritario del conjunto de los *Narren*. Si bien Peter Hess (2020: 26) afirma que los necios de Brant no pertenecen a un estamento social específico y que para Brant, “la necedad es ubicua”, basta observar los grabados de la obra para advertir que los distintos tipos de necedad se hallan personificados mayoritariamente por estudiantes, artesanos, agricultores, pequeños comerciantes, clérigos de bajo rango y miembros de la pequeña burguesía urbana, y raramente por figuras a las que podría atribuirseles un status social más alto. De hecho, Ulrich Gaier menciona un poema de Brant referido al *Elogio de la Locura* de Erasmo (1511), en el que el autor de *Das Narrenschiff* dice haber llenado su nave de “*vulgares stultos*”: “vulgares tontos que hablan dialecto y pertenecen a las clases más bajas de la sociedad”, en lugar de atacar a altos oficiales de la Iglesia y del Estado, como hace Erasmo en el *Elogio* (Gaier, 1968: 288).

Así, el grave Introito para la Asunción de la Virgen es el reverso musical de la catábasis perpetua de la entusiasta nave de los locos, como parece sugerirlo este lema, citado en la contraportada (f. 1v) de la edición de Bregman von Olpe: *Qui descendunt mare in navibus, facientes operationem in aquis multis (...) Turbati sunt, et moti sunt sicut ebrius, et omnis sapientia eorum devorata est* (Ps. 106 [107]: 23 – 27) [Los que descienden al mar en naves y hacen negocios en muchas aguas [...] Tiemblan y vacilan como ebrios, y toda su sabiduría se disipa].⁶ Con la inclusión del incipit del *Gaudeamus* en la portada, la inversión carnavalesca misma es exhibida y puesta en el banquillo por no ser ya un estado de excepción socialmente encuadrado y tolerable, sino por ser la norma entre el vulgo. *Gaudeamus* es un contraemblema virtuoso que denuncia a la nave de los locos, es decir, a lo que el intelectual moderno tiene como

⁶ Hess (2020: 181 y ss.) ha señalado y analizado la visión negativa de Brant acerca del descubrimiento de nuevas fronteras geográficas y de la ampliación espacial de la imagen del mundo conocido. El viaje marino se asocia a la confusión moral y, como vemos en *Narrenschiff*, a la imprudencia.

hoi polloi: una multitud bruta, imprudente, ruidosa y plebeya, asimilada a los “muchos” que van por la puerta ancha y el camino espacioso hacia la perdición (Mt. 7: 13 -14). La representación del signo musical es aquí, entonces, claramente retórica, en la medida en que integra la estrategia discursiva que someramente describimos arriba. Es un epígrafe musical que anticipa y prescribe una lectura determinada del resto del poema.

› Un retrato en varios volúmenes



Imagen 14: Tom Ring, H. (1547) *Bildnis des Johannes Münstermann* [óleo sobre tabla]. LWL- Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster. Fuente: [Wikimedia Commons](#) (dominio público).

En este retrato podemos apreciar la efigie de un joven de 25 años, tal como reza la leyenda ubicada en el centro superior:

AD SPECTATOREM: ANNO AETATIS SVAE 25

Effigiem cernis, graphice quam pinxit Appelles / Quod natura dedit, reddit pictura poesi/ Hoc forme reddit lineamenta mea / Assimilis, servans interitura diu.

[AL ESPECTADOR: AÑO 25 DE SU EDAD

Observas aquí una efigie igual a la que fielmente pintó Apeles / Lo que la naturaleza dio, la pintura lo volvió poesía / De igual manera tornó ella mis rasgos en esta figura / Protegiéndolos durante mucho tiempo de la desaparición.]

En el escritorio en el que se apoya el joven se aprecian cuatro libros de partes corales que contienen, según se lee en el *Bassus* ubicado en el extremo inferior izquierdo: DI VERDELOTTO DI ARCHADELT / TUTTI MADRIGALI DEL PRIMO/ E SECONDO LIBRO A QUATRO/ VOCI/ BASSUS. Como bien lo hacen notar Fenlon y Haar (1988: 325), no ha sobrevivido ni se tienen noticias de una edición de la época que reuniera en un solo volumen los dos primeros libros de madrigales de Verdelot y los dos de Arcadelt. Las dos primeras colecciones de madrigales de Verdelot fueron impresas en un solo volumen por Girolamo Scotto en 1540 (*Di Verdelotto tutti li Madrigali del Primo et Secondo Libro a Quatro Voci... [Venetiis] Apud Hieronymum Scotum*, 1540). Mientras que las dos primeras de Arcadelt fueron impresas en dos volúmenes separados por Antonio Gardano en 1539. Por otra parte, Scotto imprimió la segunda edición del *Primo Libro* de Arcadelt en 1542 y la reimprimió en 1543. Para complicar aún más las cosas, su edición de los madrigales de Verdelot de 1540 incluye algunos madrigales de Arcadelt. Es fácil suponer entonces que, en la imaginación del pintor Hermann tom Ring –y no necesariamente a propósito— todos estos libros se vieran reducidos a un solo y mítico volumen primordial cuyo título resulta una paráfrasis de aquel de la edición de Scotto de 1540. Las dos melodías que se observan en el libro abierto bajo la mano del retratado pertenecen al Cantus de los madrigales *Fuggi, fuggi, cor mio* y *Madonna, pervoi ardo*, ambos de Verdelot. En la edición de Scotto de 1540 (a la que estos libros parecen imitar) figura el primero con el número 225, mientras que el segundo, con el número 202. Es decir, ambos madrigales nunca fueron impresos uno al lado del otro en el verso y el recto de dos folios consecutivos, tal como se los muestra en la pintura. Lo que se observa aquí en la música representada, entonces, es una suerte de “ficción editorial” que puede reflejar tanto el gusto musical concreto del retratado por estos dos compositores, como tal vez el del pintor (Fenlon y Haar, 1988: 326). Es posible incluso que la asociación del joven Münstermann con estas músicas “a la moda” tuviese un fin ulterior algo más perentorio que el mero realce de sus supuestas preferencias artísticas personales o, de manera más amplia, de su posición social y cultural. Sin explayarse demasiado al respecto, Lütteken (2019: 69) señala que la notación musical en este cuadro es usada en un sentido “semántico”, es decir como una advertencia acerca de la disponibilidad matrimonial del retratado antes que como una marca personal de auto identificación. Entendemos que, de esta manera, importa poco el o los autores concretos cuya música se cita, o los gustos individuales del comitente y del artista: lo importante es asociar al retratado con el tópico literario del amor insatisfecho, tan característico del madrigal italiano del siglo XVI, reforzando así, junto con la leyenda *aetatis suae*, la idea de la aún apreciable juventud del candidato. De hecho,

si se observa en detalle, este posa su dedo en un sector específico de la línea melódica del *Cantus de Madonna, per voi ardo*, cuyo texto reza: *Ogn' hora mir' e guardo/ Se tanta crudelta cangiar volete*. (“A toda hora aguardo/ que quieras dejar de ser tan cruel”) lo que parece subrayar aún más la idea de “espera” o “disponibilidad”.

› Explicit

Con las observaciones reunidas hasta aquí no hemos pretendido establecer un método de clasificación del signo musical dentro de una composición pictórica sino, apenas, proponer un sencillo procedimiento interpretativo que nos permita trazar hipótesis acerca de su función dentro del conjunto, siempre en obras pertenecientes al período histórico consignado. En primer lugar examinamos la representación del signo musical desde la materialidad de su soporte y desde sus condicionantes de representación, hallándose el signo despojado de toda relación con el código disciplinar que lo gobierna. En segundo lugar, hemos visto cómo el signo musical, representado de manera “legible”, puede actuar como atributo de un objeto que le es externo y sancionar así la identidad de su contexto de representación. Y en tercer lugar, hemos analizado el mecansimo mediante el que el signo musical puede constituirse, a contrapelo de la expectativa social, en un predicado acerca de dicho contexto. Ninguna de estas categorías de representación supone un avance sobre las otras ni un nivel de “complejidad” mayor o menor: todas ellas son manifestaciones diversas y coexistentes del florecimiento histórico del signo musical como elemento icónico y como tópico de la cultura.

Lo que observamos sin duda en todos los casos analizados es la fuerte proyección del signo musical fuera de su ámbito corriente de significación (libros culturales, colecciones impresas de música, tratados disciplinares y literatura didáctica) para pasar a jugar un rol mucho más conspicuo y diverso en el imaginario visual de la primera Modernidad. De hecho, durante esta época el signo musical trascenderá incluso el estadio de la representación y se extenderá (como música escrita *stricto sensu*, no representada) a objetos cotidianos y a libros supuestamente “no musicales”. En los primeros, la presencia del signo musical puede considerarse decorativa, pero contiene también un componente pragmático: un juego de cubiertos del siglo XVI invita a los comensales (dotados de un cierto nivel de educación) a entonar *benedictiones mensae* polifónicas que pueden leerse grabadas en la hoja de cada cuchillo individual (Dennis, 2010: 171 – 173). En el segundo caso, la reunión de textos literarios y composiciones musicales en un mismo impreso obligará a una nueva negociación de géneros y de espacios entre materias significantes diversas (Massa, 2023: 82, 87).

Una historia general de las significaciones (ahora en plural) de la música notada está, pues, aún por hacerse. Esperamos que estas páginas, si bien modestas, valgan como un pequeño aporte.

› Bibliografía

- › Apel, W. (1953). *The Notation of Polyphonic Music 900 – 1600*. The Medieval Academy of America.

-
- › Baldassarre, A. (2008). Music Iconography: What is it all about? Some remarks and considerations with a selected Bibliography. *Ictus*, 9(2), 69-114.
 - › Bull, D. (2015). *The Architect & the Musician. Piero di Cosimo's Portraits of Giuliano da Sangallo and his Father*. Rijksmuseum.
 - › Carl, D. (2015). New documents for Piero di Cosimo's portrait of Francesco di Bartolo Giamberti. *The Burlington Magazine*, 157(1342), 4-8.
 - › Carrillo Castillo, J. (1999). Cultura cortesana e imperio: el Libro del blasón, de Gonzalo Fernández de Oviedo. *Locus Amoenus*, 4, 137-154.
 - › Chevalier, J. M. (2016). Peut-il exister une logique de la notation musicale?. *Sémiotique et musique*, 36(3), 53-74.
 - › Cunningham, D. (1978). *Music Notation in Netherlandish Painting of the Fifteenth and Sixteenth Centuries* [Tesis de Doctorado, University of Ohio].
 - › De Divitiis, B. (2015). Giuliano da Sangallo in the Kingdom of Naples: Architecture and Cultural Exchange. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 74(2), 152-178.
 - › Dennis, F. (2010). Scattered knives and dismembered song: cutlery, music and the rituals of dining. *Renaissance Studies*, 24(1), 156-184.
 - › Fenlon, I. y Haar, J. (1988). *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century: Sources and Interpretation*. Cambridge University Press.
 - › Gaier, U. (1968). Sebastian Brant's 'Narrenschiff' and the Humanists. *PMLA*, 83(2), 266-270.
 - › Haar, J. y Nadas, J. (2008). The Medici, the Signoria, the pope: sacred polyphony in Florence, 1432-1448. *Recercare*, 20(1/2), 25-93.
 - › Hess, P. (2020). *Resisting Pluralization and Globalization in German Culture, 1490-1540. Visions of a Nation in Decline*, Berlin/ Boston, De Gruyter.
 - › Greimas, A. J. (1966). Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique. *Communications. Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit*, 8, 28-59.
 - › Hiley, D. (1988). *Western Plainchant. A Handbook*. Clarendon Press.
 - › Krohn, F. (Ed.) (1912). *Vitruvii De architectura libri decem*. Teubner.
 - › Lipincott, K. (1990). The Genesis and Significance of the Italian Impresa. En S. Anglo (Ed.), *Chivalry in the Renaissance* (pp. 49-76). Woodbridge.
 - › Lütteken, L. (2019). *Music of the Renaissance. Imagination and reality of a cultural practice*. University of California Press.
 - › Mahler Kraaz, S. (2014). Music for the Queen of Heaven in Early Fifteenth-Century Italian Paintings. *Music in Art*, 39(1-2), 87-98.
 - › Massa, P. (2023). Viua el gran re Don Fernando (Carlo Verardi: Historia Baetica, Roma, 1493) o de la pragmática de la música impresa. *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 12, 73 - 92.
 - › Mayer Brown, H. y Lascelle, J. (1972). *Musical Iconography: a Manual for Cataloguing Musical Subjects in Western Art before 1800*. Harvard University Press.
 - › Mc Kinnon, J. (1977). Musical Iconography: A Definition. *RldIM/RCMI Newsletter*, 2(2), 15-18.

- › Noone, M., Skinner, G. y Boston College Libraries (2016). *The Burns Antiphoner*.
- › Pittaway, I. (2021). Jheronimus Bosch and the music of hell. Part 1/3: The modern myth of Bosch's butt music". *Early Music Muse*. <https://earlymusicmuse.com/bosch1/>
- › Ricci, C. (ed.) (1927). *Le Vite del Vasari nell'edizione del MDL a cura di Corrado Ricci*, Vol. III. Bestetti e Tumminelli.
- › Ruccius, A. (2014). The History of Musical Iconography and the Influence of Art History: Pictures as Sources and Interpreters of Musical History. E R. Bod, J. Maat y T. Weststeijn, *The Making of the Humanities, Volume III: The Modern Humanities* (pp.403-411). Amsterdam University Press.
- › Shephard, T. (2011). Constructing Isabella d'Este's musical decorum in the visual sphere. *Renaissance Studies*, 25(5), 684-706.
- › Sierra Pérez, J. (2005). Pintura sonora: la música escrita en el cuadro *El Oído*, de Jan Brueghel de Velours (1568-1625) y Pedro Pablo Rubens (1577-1640), *Revista de Musicología*, 28(2), Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología, 1135-1163.
- › Seguí, M. (2021). "El Emblema musical de la Vanitas en el Tratado Instrumental de Luis Venegas de Henestrosa (1557)", *Imago, Revista de Emblemática y Cultura Visual*, Núm. 13, pp. 7-23.
- › Slim, H. C. (2007). Some Thoughts on Musical Inscriptions. *RldIM/RCMI Newsletter*, 2(2), 24-27.
- › Stäblein, B. (1956). *Hymnen I. Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes*, Monumenta Monodica Medii Aevi I. Bärenreiter.
- › Vickers, B. (1984). Figures of rhetoric/Figures of music?. *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, 2(1), 1-44.
- › Willis, J. (Ed.) (1983). *Martianus Capella*. Teubner.
- › Wilson, N. (2014). *The Art of Re-enchantment. Making early music in the modern age*. Oxford University Press.
- › Winkler, F. (ed.) (1951). *Dürer und die Illustrationen zum Narrenschiff: die Baseler und Strassburger Arbeiten des Künstlers und der altdeutsche Holzschnitt*. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft.
- › Winternitz, E. (1972). The Iconology of Music: Potentials and Pitfalls. En B. Brook, E. Downes y S. Van Solkema, *New Perspectives in Musicology* (pp. 80-90). Norton.
- › Wuidar, L. (2012). Princely Iconography and Musical Power in Renaissance Emblems. *Music in Art*, 37(1/2), 35-44.
- › Zeydel, E. H. (1943). Notes on Sebastian Brant's *Narrenschiff*. *Modern Language Notes*, 58(5), 340-346.