

LA MÚSICA, INTERMEDIARIA ENTRE EL SABER HUMANO Y LA PIEDAD: LA ALEGORÍA DE LAS ARTES LIBERALES DE MIGUEL MARCH (CA. 1633-1670)

LUIS ROBLEDO ESTAIRE
Conservatorio Superior de Música de Madrid

RESUMEN

Hacia mediados del siglo XVII, el pintor valenciano Miguel March realizó una compleja composición al óleo que hoy se encuentra en una colección particular. En el presente trabajo se propone una interpretación en dos niveles, iconográfico e iconológico. En primer lugar, se demuestra que el contenido manifiesto es la representación de las artes liberales, para alguna de las cuales el pintor tomó como modelo grabados flamencos. Pero la especial disposición y preeminencia de Astronomía y Música permiten suponer que se ha querido representar el itinerario de los saberes humanos como preparación al supremo conocimiento representado por estas dos disciplinas, de las cuales es la música el destino final como alegoría que es de la armonía cósmica, todo ello según se hace explícito desde Marciano Capella en adelante. Por último, se sugiere la posibilidad de que en el friso que aparece al fondo del cuadro se haya querido representar una escena musical con la teología, reconocida como el saber de saberes para el cristiano, como figura central que acompaña una suerte de himno de acción de gracias al Creador. La música se convierte, así, en la intermediaria idónea entre el saber humano y la piedad o reconocimiento de la divinidad.

PALABRAS CLAVE: iconografía, iconología, artes liberales, arpa, armonía cósmica, teología, piedad.

LA MÚSICA, INTERMEDIÀRIA ENTRE EL SABER HUMÀ I LA PIETAT: L'ALEGORÍA DE LAS ARTES LIBERALES DE MIGUEL MARCH (CA. 1633-1670)

RESUM

Cap a mitjan segle XVII, el pintor valencià Miquel March va realitzar una composició a l'oli molt complexa que avui forma part d'una col·lecció particular. En aquest treball es proposa una interpretació en dos nivells, iconogràfic i iconològic. En primer lloc, es demostra que el contingut manifest és la representació de les arts liberals, per a alguna de les quals el pintor va prendre com a model gravats flamencs. Però l'especial disposició i preeminència

d'Astronomia i Música permeten suposar que s'ha volgut representar l'itinerari dels sabers humans com a preparació al coneixement suprem representat per aquestes dues disciplines, de les quals la música és la destinació final com a al·legoria que és de l'harmonia còsmica, tal com es fa explícit des de Marcià Capella en endavant. Per acabar, se suggereix la possibilitat que en el fris que apareix al fons del quadre s'hagi volgut representar una escena musical amb la teologia, reconeguda com el saber de sabers per al cristià, com a figura central que acompanya una mena d'himne d'acció de gràcies al Creador. La música es converteix, així, en la intermediària idònia entre el saber humà i la pietat o reconeixement de la divinitat.

PARAULES CLAU: iconografia, iconologia, arts liberals, arpa, harmonia còsmica, teologia, pietat.

MUSIC, THE INTERMEDIARY BETWEEN HUMAN KNOWLEDGE AND PIETY: MIGUEL MARCH'S *ALLEGORY OF THE LIBERAL ARTS* (C. 1633-1670)

ABSTRACT

In the mid 17th century, the Valencian painter Miguel March carried out a complex composition in oils that is now found in a private collection. This paper makes an interpretation of his work on two levels: iconographic and iconologic. Firstly it is shown that the manifest content represents the liberal arts, for some of which the painter took Flemish engravings as a model. Nevertheless, the special positioning and pre-eminence of Astronomy and Music allow it to be postulated that he sought to express the itinerary of human knowledge as a preparation for the supreme knowledge represented by these two disciplines. Music, in particular, as an allegory of cosmic harmony, is the final destiny, just as was explicitly stated from Martianus Capella onwards. Lastly, it is posited that the frieze appearing in the background of the painting may have been intended to represent a musical scene with Theology, recognised as the knowledge of knowledges for the Christian, as the central figure accompanying a sort of hymn of thanksgiving to the Creator. In this way, music becomes the ideal intermediary between human knowledge and piety or acknowledgement of divinity.

KEYWORDS: iconography, iconology, liberal arts, harp, cosmic harmony, theology, piety.

El sentido alegórico de buena parte de la pintura española del siglo XVII es bien conocido desde hace tiempo gracias a los trabajos de diversos especialistas.¹ Los diferentes niveles de significación desvelados por ellos se han enriquecido, además, con la aportación del género emblemático que ofrece un contexto simbólico e ideológico más amplio en el que se entrecruzan referentes tanto plás-

1. En un rápido y conciso repaso, habría que señalar los trabajos siguientes: Julián GÁLLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972; Jonathan BROWN, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1980; Rosa LÓPEZ TORRIJOS, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1995.

ticos como literarios.² Todo ello ha permitido profundizar en las dimensiones *iconográfica e iconológica*, según la clásica distinción de Panofsky, que ostentan muchos y significativos ejemplos de dicha pintura. En esta comunicación quiero hacer una reflexión sobre un óleo del pintor valenciano Miguel March, activo desde mediados del siglo XVII hasta el año de su muerte, 1670. Como verán más adelante, hay varias dificultades que desafían una lectura completamente satisfactoria de este y que nos obligan a especular; pero, a la vez, hay elementos cuyo sentido es inequívoco y que nos permiten ofrecer una base firme a partir de la cual profundizar en su contenido. Mi intención es allanar el camino a posteriores investigaciones y proponer una interpretación global que, a pesar de los interrogantes, creo que se puede sustentar, una interpretación en la que la música desempeña un papel fundamental.

El primer problema con el que nos encontramos es el autor. Desde Palomino hasta los autores más recientes, lo que sabemos de Miguel March es que se formó con su padre, que estuvo en Italia y, eso sí, que muestra en los cuadros que de él se conservan un gusto especial por lo conceptual y lo alegórico, pero poco más.³ En lo que respecta al cuadro que nos ocupa, el problema es doble. Hasta 2004 se hallaba en una colección particular de Estados Unidos. En ese año fue subastado en Nueva York y, aunque no me ha sido posible conocer su paradero actual, muy amablemente la casa Christie's me ha facilitado la reproducción cuyos derechos ostenta y que puedo mostrar aquí gracias a su permiso expreso.⁴ Así que, por una parte, no sabemos si lo pintó por encargo o en qué circunstancias, ni qué título tendría March en mente para él, y, por otra, sería necesario examinarlo de cerca para aclarar detalles que no pueden precisarse a la vista de la presente reproducción.

En la figura 1 pueden ver el cuadro en cuestión, al que en 1992 Alfonso Pérez Sánchez se refería como *Alegoría*, sin especificar.⁵ En 1999 Peter Cherry

2. Santiago SEBASTIÁN LÓPEZ, *Contrarreforma y barroco: Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza, 1981; Santiago SEBASTIÁN LÓPEZ, *Emblemática e historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1995.

3. Antonio PALOMINO, *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*, Londres, 1742, p. 105; Antonio PALOMINO, *El museo pictórico y escala óptica*, tomo II, Madrid, 1797, p. 554; Gregorio MAYANS Y SISCAR, *Arte de pintar*, Valencia, 1854, p. 27 y 173; Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, tomo III, Madrid, 1800, p. 65; José PIJOAN (dir.), *Summa Artis: Historia general del arte*, vol. xxv, José CAMÓN AZNAR, *La pintura española del siglo XVII*, 3a ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1983, p. 144; Alfonso PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca en España, 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 263-265; Peter CHERRY, *Arte y naturaleza: El bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid, Doce Calles, 1999, p. 275-279; Juan-Ramón TRIADÓ, *El Siglo de Oro de la pintura española*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000, p. 116. Otros cuadros de March pueden verse reproducidos en: *Los cinco sentidos y el arte*, catálogo de la exposición, Madrid, Museo del Prado, 1997; *Lo fingido verdadero: Bodegones españoles de la colección Naseiro adquiridos para el Prado*, catálogo de la exposición, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006.

4. Agradezco muy especialmente la gestión llevada a cabo por Ms. Chloe Waddington, responsable de la sección Old Masters & 19th Century Art de Christie's.

5. Alfonso PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca en España, 1600-1750*.

lo definía como una *Alegoría de las artes liberales*.⁶ Efectivamente, el contenido manifiesto del cuadro, lo que podríamos definir como el nivel iconográfico, es la representación de las siete artes liberales. Creo poder demostrarlo atendiendo a varios detalles. Para la representación de alguna de las artes, Miguel March se basó en modelos flamencos muy difundidos en la época a través de grabados, concretamente los ciclos de las artes liberales diseñados y reelaborados en diferentes estampaciones entre mediados del siglo xvi y el primer tercio del siglo xvii por Frans Floris, Hieronymus Cock, Maarten de Vos, Johan Sadeler I, Crispin de Passe y Pieter de Jode I, todos ellos activos en Amberes y miembros del gremio de San Lucas, que agrupaba a los pintores, dibujantes, grabadores y constructores de instrumentos de música. La figura 2 muestra la alegoría de la Gramática diseñada por Frans Floris y estampada por Hieronymus Cock en 1565. Este arte aparece personificado por una matrona inclinada sobre un niño a quien enseña las primeras letras e incluye, a la derecha de la imagen, la presencia de una gallina incubando. La versión que hicieron más tarde el dibujante Maarten de Vos y el grabador Johan Sadeler I (figura 3) vuelve a incluir esta ave en una composición muy semejante a la de March, aunque esta ha colocado la gallina a la izquierda de la matrona. Volveremos sobre esta ave más adelante. March incorpora un elemento que no se halla en los grabados anteriores: el mazo de llaves que cuelga de la cintura de la matrona. Es este, sin embargo, un atributo tradicional en algunas representaciones de la Gramática. Aparece, por ejemplo, en Hans Sebald Beham (primera mitad del siglo xvi) (figura 4), en un grabado de Crispin de Passe sobre diseño de Maarten de Vos de hacia 1588 (figura 5), en un grabado de George Glover de hacia 1630 (figura 6) y en otros varios. Pero más claramente aún que en la Gramática, la deuda de March hacia los grabados flamencos se encuentra en la representación de la Astronomía. Aquí tomó directamente como modelo el grabado de Cock sobre Floris estampado en 1565 (figura 7). Incluso reprodujo la misma disposición del globo celeste (figuras 8 y 9): la osa mayor en el hemisferio norte, la hidra en el hemisferio sur y Leo entre ambas.

A la derecha del cuadro, detrás de la Gramática, los dos personajes masculinos aparecen esgrimiendo con gestos sus habilidades respectivas que no pueden ser sino la dialéctica y la retórica. En efecto, es fácil ver la personificación de la Dialéctica en el personaje de la derecha, porque nos muestra uno de los atributos más repetidos en las alegorías de este arte: la mano derecha semicerrada, con el dedo índice extendido, y el pulgar de la mano izquierda señalando a este. March pudo haberse basado en cualquier grabado, pero el caso es que también lo encontramos en la misma serie de las artes liberales de Floris y Cock, donde encontró el modelo para su Astronomía (figura 10). Por otra parte, la mano abierta del personaje de la izquierda puede aludir a uno de los atributos de la Retórica señalado por los preceptistas desde la Grecia clásica y repetido a lo largo de los siglos, un atributo que opera por oposición a la mano cerrada de la Dialéctica.

Si a la derecha del cuadro tenemos representadas las artes del Trivium, es

6. Peter CHERRY, *Arte y naturaleza*.

obvio que en el resto March nos presenta las artes del Quadrivium: la Astronomía, ya mencionada; la Música, representada por la arpista; la Geometría o Perspectiva, con el usual atributo del compás, que el pintor March ha convertido en la personificación de la Pintura, y la Aritmética, fácilmente reconocible por los guarismos que lleva en la vestidura y por los que está escribiendo en el papel que sujeta con la mano izquierda (figura 11).

Así que, efectivamente, nos hallamos ante el proceso del saber humano representado por las artes liberales, un proceso cuya llave de acceso es la primera de ellas, la Gramática, quien abre la puerta al estudio de las demás materias. De ahí el atributo de la llave que encontramos en la tradición iconográfica y que asume también Miguel March. El conocimiento a que da paso la Gramática se obtiene a lo largo del tiempo, exige una actitud paciente para que puedan verse los frutos, la misma actitud que muestra esa gallina incubando sus huevos que March tomó de los grabadores flamencos. Uno de ellos, que ya hemos mencionado, Crispin de Passe, es autor de un emblema estampado en 1601 (figura 12), donde vemos una ciudad floreciente en artes y oficios gracias al concepto que encarnan las dos figuras en primer término, la hilandera y la gallina: trabajo constante, perseverante, y que aclara el mote: «Fortalézcase la constancia y crecerá la abundancia de recursos» (*Sedulitas vigeat, et opum sic copia crescet*).⁷ Por otra parte, la gallina como atributo de la fecundidad aparece en la *Iconologia* de Ripa (figura 13).⁸ Así, pues, perseverancia y promesa de fecundidad, de crecimiento, es lo que denota esta gallina como atributo de la Gramática. Podría pensarse, incluso, que Miguel March ha jugado con esta idea valiéndose de los compases que acompañan a la Geometría-Pintura y a la Astronomía, pues estos también simbolizan a veces la conjunción fructífera del trabajo y la constancia, como en el famoso emblema del impresor Plantin de Amberes (figura 14). De este modo quedaría acentuado el proceso laborioso y perseverante llevado a cabo desde los rudimentos del saber en la infancia (el aprendizaje de la gramática) hasta la consumación del Quadrivium, un proceso temporal que en el cuadro adquiere una dimensión espacial si lo leemos de derecha a izquierda.

Pero ¿cuál es el sentido último de este proceso? ¿Adónde nos lleva el constante y fatigoso caminar a través del conocimiento de las disciplinas liberales? ¿Cuál es la meta del saber humano? Estas preguntas nos invitan a adentrarnos en la dimensión iconológica del cuadro. Consideremos, en primer lugar, la jerarquización de las artes implícita en la composición de Miguel March. Dialéctica, Retórica y Aritmética aparecen en un discreto segundo plano. Gramática y Geometría-Pintura están en primer plano y se revelan como figuras significativas, Gramática por todo lo que venimos diciendo y Geometría porque le sirve a March para reivindicar, una vez más en este siglo XVII, la Pintura como arte liberal. Pero quienes reclaman desde el primer momento la atención del espectador son Astronomía y Música. Astronomía por ocupar el lugar central y

7. Agradezco a Pepe Rey haberme llamado la atención sobre este emblema.

8. Cesare RIPA, *Iconología I-II*, vol. I, Madrid, Akal, 2007, col. «Arte y Estética», p. 407-410.

porque incluye tres elementos: la personificación de la disciplina, el astrónomo y el globo celeste. En cuanto a Música, hay al menos tres factores que le dan un relieve especial. El primero es la presencia, contundente, del magnífico ejemplar de arpa diatónica que está tañendo. En ninguno de los grabados flamencos que hemos mencionado, y en muy pocos de la Edad Moderna, aparece el arpa como atributo de la Música. Aquí March está testimoniando la importancia extraordinaria que tenía este instrumento en la cultura española de la época, no solo en el ámbito de la práctica musical, sino también en el ideológico, ya que es empleado con frecuencia como alegoría de la armonía en la república, es decir, de la unión concordante de elementos disímiles gracias a la virtud del gobernante. En los ambientes artísticos se hallaba muy presente esta analogía, también en los musicales; prueba de ello es que Diego Fernández de Huete dé comienzo a su tratado para arpa, en la dedicatoria al monarca, con las siguientes palabras: «Siendo el harpa en lo político el más adecuado símbolo de una monarquía, y su acorde consonancia descripción de un reinado feliz cuando al acertado impulso de la mano que le rige cada cuerda suena según el temple que la determina...».⁹ El segundo factor es su atuendo, con diferencia el más rico de todas las demás figuras; de hecho, el único realmente suntuoso, con las mangas acuchilladas, la pañoleta transparente de seda y las perlas en el collar, en los pendientes y en el tocado (figura 15). El tercer factor, quizá el más importante, es que se trata del único personaje que dirige la mirada al espectador, que reclama directamente nuestra atención desde el lienzo.

Pero, además, el lugar de privilegio que ostentan Astronomía y Música lo declara la complicidad entre ambas, su interrelación. Astronomía interpela con la mirada al astrónomo y le señala con la mano izquierda lo que hace Música, mientras con el cetro de su mano derecha apunta hacia lo alto, como queriéndole decir: «Atiende, lo que tú buscas con tu arte se halla aquí, en la música; la fábrica celeste que tú estudias, los movimientos de sus cuerpos se resuelven en música, en una música superior que es la suprema armonía de la que es reflejo esta armonía que suena junto a ti». Parece claro que Astronomía está recordando al astrónomo, y a nosotros, espectadores, que el principio del universo descansa en la armonía, una armonía que garantizan las proporciones aritmético-musicales y que se manifiesta en la música de las esferas. Miguel March nos está recordando que el origen del mundo es la armonía musical primigenia transmitida por la tradición pitagórico-platónica.

El itinerario que va de la Gramática, como introducción al saber humano, a la Música, como reveladora de las leyes que rigen el cosmos, así como el especial hermanamiento de Astronomía y Música, se hallan trazados ya en el origen

9. Diego FERNÁNDEZ DE HUETE, *Compendio numeroso de zifras armónicas con theórica y práctica para harpa de una orden, de dos órdenes y de órgano*, Madrid, 1702-1704, 2 v., vol. I, s2r. Para más datos sobre este tema, véanse: Luis ROBLEDO ESTAIRE, «El clamor silencioso: la imagen de la música en la literatura emblemática española», *Edad de Oro*, vol. XXII (2003), p. 373-423; Sara GONZÁLEZ CASTREJÓN, *Metáforas musicales del Estado y del Príncipe en la España del siglo XVII: Génesis y desarrollo*, tesis doctoral inédita, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Castilla - La Mancha, 2004.

mismo de las artes liberales, es decir, en la primera exposición sistemática de ellas como un ciclo, la de Marciano Capella en *De nuptiis Philologiae et Mercurii* a finales del siglo v. Diferentes estudiosos han demostrado que la obra de Capella se inscribe en la corriente neoplatónica y que la secuencia que establece en el sucederse de las siete disciplinas constituye una vía ascética, una suerte de viaje iniciático que permite al hombre reconocer la causa primera de la existencia, recorrer en sentido inverso el camino que va del Uno increado a la multiplicidad del mundo sensible. El conocimiento progresivo que brindan las artes liberales son solo la antesala de un conocimiento de índole más elevada, de una comprensión del mundo que en la tardía Antigüedad encarna el concepto de Filosofía o, en el caso de Marciano Capella, el de *Philologia*, la que ama el *Logos* o Principio-Razón y se dispone a reencontrarse con Él con el auxilio de las siete herramientas que constituyen lo esencial del saber humano.¹⁰ El carácter progresivo, cíclico, de esta serie de herramientas culmina con la contemplación y comprensión de la primera manifestación sensible de ese Principio-Razón, la fábrica del cosmos, esa armoniosa fábrica que esclarece el tándem Astronomía-Música y cuya razón última descansa precisamente en la cualidad musical de su estructura y de sus componentes. Por eso, Marciano Capella llama *hermanas* a ambas, pero coloca en el último lugar a la Música, porque es la que corona el proceso del saber humano, a la que da, por cierto, no este nombre sino el de *Harmonía*.¹¹ Parece, así, como si la mirada que nos lanza esta Música tan ricamente engalanada por Miguel March quisiera revelarnos que en ella se cumple el trayecto del conocimiento humano, pues en ella se cifra el misterio del universo, ella rige el concierto ordenado del cosmos del que es alegoría el arpa que tañe.

La idea de que el ciclo de las artes liberales constituye el estadio preparatorio para la más alta especulación a que puede acceder el ser humano, la Filosofía, ha sido desarrollada a lo largo del tiempo por muchos pensadores y ha quedado ocasionalmente reflejada en la iconografía. Por ejemplo, en el *Hortus deliciarum* de Herrad von Landsberg (1180-1185), donde vemos cómo fluyen de Filosofía siete caudales de conocimiento que son las artes liberales que la circundan (figura 16).

10. William HARRIS STAHL, Richard JOHNSON y E. L. BURGE (ed.), *Martianus Capella and the seven liberal arts*, vol. I, *The quadrivium of Martianus Capella: latin traditions in the mathematical sciences, 50 B.C.-A.D. 1250. Study of the allegory and the verbal disciplines*, Nueva York, Columbia University Press, 1971, y vol. II, *The marriage of Philology and Mercury*, Nueva York, Columbia University Press, 1977; Ilsetraut HADOT, *Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique*, París, Études Augustiniennes, 1984; Muriel BOVEY, «*Disciplinae cyclicae*»: *L'organisation du savoir dans l'oeuvre de Martianus Capella*, Trieste, Università, 2003.

11. MARTIANUS CAPELLA, *De nuptiis Philologiae & septem artibus liberalibus*, Lyon, 1539, p. 358. Lo anterior ha sido subrayado por: Béatrice BACKHOUCHE, «L'allégorie des arts libéraux dans *Les noces de Philologie et Mercure* de Martianus Capella (I)», en Brigitte PÉREZ-JEAN y Patricia EICHEK-LOJKINE (ed.), *L'allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, París, Honoré Champion, 2004, p. 161-178; Marta CRISTIANI, «Dal sensibile all'intellegibile. La musica nell'enciclopedia del sapere tra Antichità e Medioevo», en Marta CRISTIANI, Cecilia PANTI y Graziano PERILLO (ed.), «*Harmonia mundi*». *Musica mundana e musica celeste fra Antichità e Medioevo*, Florencia, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2007, p. 15-56.

O en la portada de la *Margarita philosophica* de Gregor Reisch (Freiburg, 1503), en la que Filosofía aparece como reina de estas (figura 17). Pero la cristianización del mundo antiguo impuso desde muy pronto un desplazamiento conceptual desde el quehacer filosófico hacia el estudio de la ciencia de ciencias, la única que podía dar testimonio de la fuente de todo conocimiento que es Dios, es decir, la Teología.¹² Así lo vemos en una elocuente ilustración del siglo xv (Salzburgo, Universitätsbibliothek, M III 36, fol. 243r), donde se ve a Pedro Lombardo impulsando a latigazos la conducción de un carro a cargo de las artes del Quadrivium, que hacen girar las ruedas, y de las del Trivium, que tiran de él, y en cuyo interior aparece coronada la *Sacra theologia* con la cabeza de Cristo en las manos (figura 18). La Teología como reina de los saberes es un tema recurrente en todo el pensamiento cristiano, por la razón obvia de que la fuente de todo conocimiento es Dios. Esto último aparece, por poner un ejemplo contemporáneo de Miguel March, en la *Critica philosophica artium scholasticarum cursum exhibens* ('Crítica filosófica que muestra el proceso de las artes escolásticas') de Juan Caramuel, quien especula con la circularidad de las artes liberales como analogía de la esfericidad ubicua de Dios, que desde el centro comunica al hombre destellos de conocimiento como si fuesen los radios de esa esfera, destellos de un conocimiento que solo es perfecto en su fuente, en Dios, depositario de todas las ciencias y Él mismo ciencia infinita, dice Caramuel.¹³ Así, pues, el saber humano que proporcionan las artes liberales ha de estar para el cristiano necesariamente al servicio de la piedad, esto es, de la aceptación de los deberes religiosos, del reconocimiento obligado de la divinidad y de la sumisión a ella. En este sentido, la piedad de la *Philologia* de Marciano Capella y la del cristiano ideal que trasciende las disciplinas humanas, en ambos casos para ir al encuentro de la divinidad, son, esencialmente, la misma.

Parece obligado pensar que en la Valencia contrarreformista que vio nacer a Miguel March, muy marcada, no lo olvidemos, por el férreo adoctrinamiento del *patriarca* Juan de Ribera, y en la que debió pasar la mayor parte de su vida, sería un lugar común la asunción de la Teología como punto de llegada desde el afanoso estudio de las artes liberales. Nuestro pintor pudo haber hecho suya también esta idea y llevarla al cuadro. Ahora es el momento de considerar una escena de él

12. Paul ABELSON, *The seven liberal arts: A study in mediaeval culture*, Nueva York, Teachers College, Columbia University, 1906 (ed. facsímil de la 2.^a ed. (1939): Ann ARBOR, UMI, 1989); Gérard MATHON, «Les formes et la signification de la pédagogie des arts libéraux au milieu du IX^e siècle. L'enseignement palatin de Jean Scot Erigène», en *Arts libéraux et philosophie au Moyen Âge*, Montreal, Institut d'Études Médiévales, y París, Librairie Philosophique J. Vrin, 1969, p. 47-64; Margaret T. GIBSON, «The artes in the eleventh century», en *Arts libéraux et philosophie au Moyen Âge*, p. 121-126; Philippe VERDIER, «L'iconographie des arts libéraux dans l'art du Moyen Âge jusqu'à la fin du quinzième siècle», en *Arts libéraux et philosophie au Moyen Âge*, p. 305-355; Ángel BENITO Y DURÁN, «Las artes liberales en Clemente de Alejandría», en *Arts libéraux et philosophie au Moyen Âge*, p. 445-467; Cesare VASOLI, «Ars grammatica e translatio theologica in alcuni testi di Alano di Lilla», en *Arts libéraux et philosophie au Moyen Âge*, p. 805-813.

13. Juan CARAMUEL, *Critica philosophica artium scholasticarum cursum exhibens*, Vigevano, 1681, p. 2.

que me parece la más difícil de interpretar y para la que no he encontrado, debo confesarlo, una explicación concluyente, ya que no he hallado en ningún lugar, o no he sabido ver, escena alguna que pueda haber servido de modelo a March, razón por la cual pienso que puede ser una idea original del pintor o bien la representación de algún pasaje literario, quizá bíblico, que está por desvelar. Se trata del friso colocado al fondo, arriba, a la izquierda, entre las cabezas de Aritmética y Música (figura 19). A la derecha se ve un anciano con barba y cubierto, y, delante de él, otro, parece que también cubierto, que aparenta estar sentado o arrodillado (este detalle queda oculto) y que porta un jarrón o vasija de regular tamaño que sujeta por la base con la mano izquierda y por el asa con la derecha. Delante de ambos hay una figura femenina con los senos descubiertos en ademán de tañer un instrumento de tecla, aunque esto no está del todo claro. Por último, al fondo y a la izquierda de la escena se ve una cabeza masculina, también barbada, prácticamente al mismo nivel de altura que el segundo anciano, el del jarrón. Estos dos tienen la particularidad de mantener la cabeza erguida y mostrar la boca bien abierta, es decir, de adoptar una actitud familiar en las representaciones de escenas de canto. La misma figura femenina también yergue la cabeza y aparenta cantar, aunque, hay que decirlo, no se puede afirmar con seguridad. La índole musical de la escena se vería subrayada por el hecho de hallarse rodeada, como arropada, por las tres únicas artes vinculadas directamente a la música: la Aritmética, por las proporciones numéricas, base de las proporciones armónicas, la propia Música, y la Astronomía que aquí, en este cuadro, apunta con su cetro hacia la armonía cósmica, como hemos visto. De este modo, la escena podría representar una suerte de acción de gracias llevada a cabo por tres sabios que han cumplido el itinerario del saber humano, de las artes liberales, y entonan un himno piadoso de alabanza guiado por quien encarna el saber de saberes, la ciencia de Dios, una ciencia que nos muestra, y nos hace escuchar, la armonía de la Creación, es decir, por la Teología. El conocimiento de esta da sentido a todo el saber aprendido con anterioridad, que es transitorio, y lo vivifica; de alguna manera hace renacer al cristiano y le garantiza la vida eterna. Esta cualidad vivificante quizá esté sugerida por el jarrón lleno, hay que suponer, de agua, elemento vivificante por antonomasia. La representación, algo extraña, de la Teología tañendo un instrumento de tecla no solo se le ocurrió a Miguel March; la encontramos en un grabado de Étienne Stephanus Delaune de 1569 (figura 20),¹⁴ aunque no hay ninguna evidencia de que el pintor valenciano lo conociese. También puede resultar extraño que la ciencia divina aparezca con el pecho descubierto. Sin embargo, el pecho femenino como elemento nutriente, vivificante, tiene una larga tradición en las artes plásticas. De hecho, podemos ver una representación de la Teología con los senos descubiertos en el Vaticano, en el mausoleo del papa Sixto IV realizado por Antonio Pallaiolo en 1493 (figura 21).

La escena parece representar, así, la culminación de la lectura del cuadro, desde abajo a la derecha con la gallina de la Gramática hasta arriba a la izquierda con

14. Agradezco a Sergi Domènech haberme llamado la atención sobre este grabado.

la exaltación de la Teología. No obstante, para ser rigurosos, hemos de tomar en consideración los elementos dudosos en la representación, porque, lamentablemente, no se puede afirmar con seguridad que la figura femenina se halle ante un instrumento de tecla. Lo que parece verse más o menos claramente es una serie de papeles en posición vertical, no necesariamente musicales, quizá sobre un atril en un escritorio. A su izquierda, además, parece adivinarse la existencia sobre el mueble de una pluma de escribir, un objeto que no aparece nunca sobre un instrumento musical. Por supuesto, aun en este caso la figura femenina puede seguir representando con toda legitimidad la Teología; pero entonces, ¿qué sentido tiene la escena musical? ¿o no está cantando ninguno de los personajes? Y todavía podemos abundar más en la duda: ¿ha de ser la susodicha figura la Teología?, porque los tres sabios pueden entonar un himno o llevar a cabo un acto de reconocimiento ante la Naturaleza, cuyos misterios también desvelan las disciplinas, o ante la Verdad, o, simplemente, ante la Filosofía, como en la tradición secular de que ya hemos hablado. En cualquier caso, me parece fuera de duda que la escena constituye el remate consciente de lo representado en primer término (lo evidente, las artes liberales) y que ese remate entraña un nivel superior de apreciación, una visión trascendente del saber humano. Haya sonido o no en este final de trayecto, en el cuadro Miguel March ha hecho de la música, entendida como armonía y personificada en la tañedora de arpa, puente entre el afán humano de conocimiento y su resolución en una realidad superior, intermediaria entre el saber humano y una forma de piedad.



FIGURA 1. Miguel March, *Alegoría de las artes liberales* (colección particular).
© Christie's Images Limited (2004).



FIGURA 2. Frans Floris / Hieronymus Cock, *Alegoría de la gramática*.



FIGURA 3. Maarten de Vos / Johan Sadeler I, *Alegoría de la gramática*.



FIGURA 4. Hans Sebald Beham, *Alegoría de la gramática*.



FIGURA 5. Maarten de Vos / Crispin de Passe, *Alegoría de la gramática.*



FIGURA 6. George Glover, Alegoría de la gramática.



FIGURA 7. Frans Floris / Hieronymus Cock, *Alegoría de la astronomía*.



FIGURA 8. Frans Floris / Hieronymus Cock, *Alegoría de la astronomía* (detalle).



FIGURA 9. Miguel March, *Alegoría de las artes liberales* (detalle de la astronomía).
© Christie's Images Limited (2004).



FIGURA 10. Frans Floris / Hieronymus Cock, *Alegoría de la dialéctica*.



FIGURA 12. Crispin de Passe, *Alegoría de la ciudad floreciente*.



FIGURA 11. Miguel March, *Alegoría de las artes liberales* (detalle de la aritmética).
© Christie's Images Limited (2004).



FIGURA 13. Cesare Ripa, *Iconología* (alegoría de la fecundidad).



FIGURA 14. Hendrick Goltzius, *Retrato del impresor Christophe Plantin*.



FIGURA 15. Miguel March, *Alegoría de las artes liberales* (detalle de la música).
© Christie's Images Limited (2004).



FIGURA 16. Herrad von Landsberg, *Hortus deliciarum*
(la sabiduría y las siete artes liberales).



FIGURA 19. Miguel March, *Alegoría de las artes liberales* (detalle del fondo).
© Christie's Images Limited (2004).



FIGURA 20. Étienne Stephanus Delaune, *Alegoría de la teología*.



FIGURA 21. Antonio Pallaiolo, *Alegoría de la teología*.