

IMÁGENES MUSICALES EN EL *LIBRO DE LA ORACIÓN* (¿1518?) DE SOR MARÍA DE SANTO DOMINGO

RONALD E. SURTZ
Princeton University

La terciaria dominica Sor María de Santo Domingo nació hacia 1485 y murió hacia 1524. Sus raptos y revelaciones fueron casi continuos y pronto se encontraba rodeada de un grupo de devotos. Pero algunos se opusieron a las reformas que había fomentado y alegaban que sus raptos eran fingidos. Así que se vio envuelta en una serie de procesos, de los cuales salió absuelta, gracias sobre todo a la protección del cardenal Cisneros.¹ Hacia 1518 se publicó una antología de sus revelaciones, el *Libro de la oración*.²

En esta ponencia se comentará la tercera revelación del *Libro de la oración*. La música no sólo inspiró dicha visión sino que también proporcionó las imágenes principales que la integran. En efecto, al oír tocar un clavicordio o clavicémbalo, Sor María se arrobó.³ El resultante coloquio con el Señor señala que el alma en pecado está sucia y que puede compararse a un instrumento musical desafinado. Cristo, antes de tocar el alma, debe concertar y afinar las cuerdas del

1. Entre las acusaciones del proceso de 1509 hay una relacionada con la música. Los testigos declaran que Sor María danzaba con Cristo y los ángeles durante sus raptos. En su *declaración* Fray Juan de Azcona observa que «algunas veces cuando tocaban el órgano de la iglesia se arrebatava a bailar...» (citado en J. LUNAS ALMEIDA, *La historia del señorío de Valdeconeja en la parte referente a Piedrahíta*, Ávila, S. Martín, 1930; p. 170).

2. Hay una edición en facsímil con un estudio introductorio de José Manuel Blecua: «*Libro de la oración*» de Sor María de Santo Domingo, Madrid, Hauser y Menet, 1948. En lo subsiguiente las citas tomadas de esta edición serán identificadas con la signatura y el folio entre paréntesis.

3. Y no sería la única vez. En la *defensa* (1509) de Sor María, hecha por su confesor fray Diego de Vitoria, éste escribe: «Idem dico de instrumentis musicalibus, quando audit, rapitur frequenter et dicit miranda omnia ad animae salutem pertinentia,...» (citado en V. BELTRÁN DE HEREDIA, OP, *Historia de la reforma de la provincia de España [1450-1550]*, Roma, Istituto Storico Domenicano, 1939, p. 242).

alma, que son las virtudes. Y es la sangre de Cristo, es decir, la pasión, lo que limpia las cuerdas del alma. Por lo tanto, la monja le reza al Señor:

¡O dulce y buen Jesús! ¿E quién sabrá conocer el destemple de las almas sino el mesmo que criándolas las supo templar y las sabe tañer? Lo que destempló el pecado templólo tu sangre... ¡O buen Jesús!, que oyendo tañer aquello, endurecióse mi corazón y entristeciósse mi alma, mirando que no estava yo templada para que tú dulcemente en mí tañesses. No estava concertado el instrumento de mi alma para que pusiesses tú la mano suave en él del amor tuyo, de la voluntad tuya, con que la tañes, por no me haver yo llegado a ti para que las cuerdas de las virtudes d'ella fuesen con tu sacratíssima sangre polidas, quitando tú el lodo, polvo y escoria d'ella (C 6r).

Los buenos pensamientos, las tribulaciones y la confesión son también eficaces para templar el alma. En particular, se recalca la relación entre la Pasión y el sacramento de la penitencia, pues mediante la confesión se concierta el alma:

Esta armonía tan suave y tan concertada dexó para ti y para todos sobre nosotros la alegría, suavidad y calor con que tu sacratíssima sangre se derramó por nosotros. Y porque no solo ella le templó todo mas buelve a templar y concertar lo que destempla, quedó su dulce armonía y fuerça d'ella en la confesión, do se buelve a templar la melodía que estava desconcertada (C 7r).

Luego, Cristo se compara a un racimo de uvas puesto en el lagar de la cruz y la destemplada vidente expresa el deseo de lavarse en dicho lagar. La música puede ser o provechosa o dañina. Quien tiene concertado el corazón se deleitará en escuchar la música divina, pero quien tiene el corazón desconcertado se aferrará todavía más a sus pasiones.

Refiere la monja en su revelación que la música tuvo su origen en cuatro ángeles, cuyo canto animó a Adán a arrepentirse. De modo análogo, las cuatro heridas de los pies y las manos de Cristo crucificado daban voces, invitando a los pecadores a la penitencia. La visión termina recalcando las mismas imágenes que se manifestaron al principio: el alma desafinada debe subir a la Cruz con Cristo para que la dulce música de sus heridas concierte y limpie sus cuerdas.

Así que la revelación de Sor María se funde en una serie de oposiciones. El alma afinada se opone al alma destemplada en la medida en que la limpieza se opone a la suciedad. La pasión redentora de Cristo se opone al pecado original de Adán. De modo que la serie gracia/limpieza/armonía se opone a la serie pecado/suciedad/destemple. Pero el elemento principal que subyace en estas oposiciones y que proporciona la armazón simbólica de la revelación es la música. Concretamente, la visión recrea una serie de motivos tradicionales, principalmente el motivo de Dios como músico y el del alma como instrumento musical. De hecho, el cristianismo medieval se adueñó de la teoría pitagórica de la música.

ca de las esferas y pronto el tema de Dios como músico que toca el laúd, que era el mundo, se convirtió en una metáfora muy usada para referirse a la armonía del universo.⁴ Así como Dios en tanto que músico «afinó» el universo, podía «afinar» el alma humana para que armonizara con su voluntad divina. De ahí que el tema de Dios músico entrañaba necesariamente la noción del alma o del cuerpo como un instrumento musical. Por ejemplo, según la *Exhortación a los griegos* (hacia 202/3) de Clemente de Alejandría, el *Logos*, que es un instrumento de Dios, puso en orden armonioso tanto el macrocosmos del universo como el microcosmos del hombre. El Señor toca el instrumento del universo y le canta al instrumento humano que es el hombre, hecho en la imagen de Sí mismo.⁵

La música y sus efectos en el cuerpo y el alma les proveían a los exégetas medievales una serie de metáforas religiosas estereotipadas: la armonía se asociaba con el estado de gracia y la falta de armonía con el pecado. Para el pseudo-San Jerónimo, el hombre virtuoso que realiza buenas obras forma una cítara de virtudes con la que le canta al Señor.⁶ En otro trozo el pseudo-Jerónimo compara el alma/corazón a un salterio de varias cuerdas. Si una cuerda se rompe, es decir, si pecamos contra uno de los mandamientos de Dios, se destruye el salterio.⁷ Por lo tanto, cuando Sor María compara su alma con un instrumento musical cuyas cuerdas deben templarse antes de que Cristo las toque, no hace más que apropiarse una serie de imágenes ya consagradas por la tradición patristica.

La pasión es la clave de la revelación de Sor María porque es la sangre de Cristo lo que limpia, es decir, temple el alma. De hecho, los Padres de la Iglesia describían con frecuencia la pasión en términos musicales. En su comentario del Salmo 56:9, San Agustín evoca la pasión como si hubiera ocurrido al compás de un acompañamiento musical:

Luego, obrando la carne cosas divinas, es salterio. Sufriendo la carne cosas humanas, es cítara. Al sonar el salterio ven los ciegos, oyen los sordos, se mueven los paralíticos, andan los cojos, curan los enfermos, resucitan los muertos; éste es el sonido del salterio. Al sonar la cítara, Jesús tiene hambre, sed, duerme; es apesadado, azotado, ultrajado, crucificado y sepultado.⁸

4. Véase L. SPITZER, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1963.

5. Citado en R.A. SKERIS, *CHROMA THEOU. On the Origins and Theological Interpretation of the Musical Imagery Used by the Ecclesiastical Writers of the First Three Centuries, with Special Reference to the Image of Orpheus*, Altötting, Verlag Alfred Coppenrath, 1976, p. 59.

6. *Breviarum in Psalmos*, Psalmus CIV, en Migne, *Patrologia Latina*, XXVI, col. 1203.

7. *Breviarum in Psalmos*, Psalmus CVII, en Migne, *Patrologia Latina*, XXVI, col. 1219.

8. *Obras de San Agustín en edición bilingüe*, t. 20: *Enarraciones sobre los Salmos*, t. 2 (ed. B. Martín Pérez, OSA), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1965, pp. 413-415. En su comentario del Apocalipsis, San Agustín compara a Cristo crucificado con un arpa: «Cithara enim, id est, chorda in ligno extensa, significat carnem Christi passioni conjunctam» (*Homilia IV, In B. Joannis Apo-*

Para San Buenaventura, Cristo, la vid viva, pendiente de la Cruz, es como un arpa: «Siete son las palabras que, a modo de otras tantas hojas siempre verdes, echó nuestra Vid pendiente de la cruz. Hízose cítara tu Esposo: la caja armónica es semejante a la cruz, y el sagrado cuerpo tendido sobre ella hace las veces de cuerdas. Siete cuerdas y siete palabras».⁹ Asimismo, en la visión de Sor María, Cristo no sólo es un músico que toca el alma de la beata sino que en el momento de la pasión. Él mismo se convierte a su vez en un instrumento que produce música: las heridas de las manos y de los pies de Cristo crucificado son un canto que «con suave melodía nos conbida a que concertemos nuestras almas» (D 1v).¹⁰

Tal canto parece ser polifónico. Desde luego, las llagas de Cristo eran cinco. Sin embargo, en la revelación de Sor María tanto los ángeles que consuelan a Adán como las heridas que consuelan a los pecadores son cuatro. Tal vez la monja pensaba equiparar el canto de las llagas de Cristo crucificado con el canto polifónico de su época, que normalmente era a cuatro voces. Además, Sor María parece emplear un juego de palabras que combina la metáfora musical con el tema de la pasión. Dirigiéndose a Cristo crucificado a propósito de sus heridas que daban voces, la vidente se refiere a «tus sacratísimas manos y pies por nosotros rasgados» (D 1v). Ahora bien, si por una parte «rasgados» es sinónimo de «heridos», por otra parte el vocablo tiene una connotación musical: se refiere al modo de tocar una guitarra rasgueándola en vez de puntearla.¹¹ La frase «por nosotros» es también ambigua, pues puede significar que Cristo fue herido en beneficio de los pecadores o bien que fue herido en manos de los pecadores. Así que el significado equívoco de la frase «por nosotros rasgados» subraya la conexión entre la pasión y la música: Cristo fue herido —o tocado como si fuera una guitarra— por o para los pecadores.

Para Sor María de Santo Domingo, la experiencia de la unión mística se expresa sobre todo en términos sensoriales, es decir, mediante una serie de metáfo-

calypsos Expositio, en *Sancti Aurelii Augustini Hipponensis Episcopi Opera Omnia*, 11 vols., Paris, Gaume Fratres, 1836-1838; vol. 3:2, col. 3118). Para un estudio general de tales imágenes musicales en San Agustín, véase H. RONDE, S.J., «Notes d'exégèse augustinienne: "Psalterium et cithara"», *Recherches de Science Religieuse*, XLVI (1958), pp. 408-415.

9. *La vid mística*, en *Obras de San Buenaventura. Edición Bilingüe* (ed. L. Amorós, OFM, et al.), 6 vols., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1968-1972; vol. 2, p. 476.

10. Y en la traducción castellana de la *Viola animae* se lee: «Mucho me agrada el exemplo que pusiste porque el instrumento musical de David con el qual alañava el Demonio del cuerpo de Saúl da muy claramente a entender la cruz del Salvador. Porque así como las cuerdas estendidas en la harpa tañen y suenan con mucha suavidad, así el Señor canta en la cruz una muy dulce melodía» (*Coloquio spiritual de la Passion de Nuestro Señor Jesuchristo*, Sevilla, 1529, fol. 32rv).

11. Esta aceptación de la palabra «rasgar» se ve, por ejemplo, en el título del tratado sobre la guitarra publicado por Juan Carlos Amat en Barcelona en 1596: *Guítarra española de cinco órdenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales...*

ras basadas en la noción del contacto físico con Dios. Desde luego, la metáfora tradicional del alma como instrumento musical y de Dios como músico que toca el alma es un modo de actualizar la experiencia de Dios como un contacto físico. Si el giro moderno «loco de atar» refleja la costumbre antigua de amarrar a los locos, cuando en otro trozo la monja expresa el deseo de atarse como una loca a Cristo con una «suave cadena de la caridad y amor» (C 7v), alude tanto a una práctica social como a la noción paulina de ser loco por Cristo (I Corintios 4:10). El contacto con la sangre de Cristo se concreta en la imagen del baño. Cristo dice que sufrió la pasión para que los pecadores tuvieran «un precioso baño de caridad y amor» en que se limpiaran y se lavaran (C 8r) y agrega que mediante el lagar de la cruz les dejó «un suave y copioso baño de piedad y caridad» en que pudieran lavarse sus pecados (C 8r). Por su parte, Sor María quiere que Cristo la bañe en el lagar de la cruz (C 8r). La vidente aquí parece combinar dos motivos iconográficos: el motivo de la fuente de la vida, que representa a los pecadores bañándose en una cuba que recoge la sangre que sale de las heridas de Cristo crucificado, y el motivo del lagar místico, que representa a Cristo en la cruz que tiene la forma de un lagar que exprime su sangre.¹²

Pero según refiere la revelación de Sor María, no basta el contacto purificador con la sangre de Cristo. El alma lavada y, por lo tanto, limpia está en condiciones para gozar de un contacto aún más íntimo: Cristo invita al alma lavada a volverse entre sus brazos (C 8r). Por su parte, la vidente expresa el sentimiento de estar siempre con la cabeza reclinada en el regazo de Cristo (C 7v). Dice que el pecador que tiene limpiadas las cuerdas del alma ha alcanzado subir en la cruz con Cristo (D 1v). Sin embargo, si ahora Sor María pone en las manos de Cristo el triste instrumento de su alma para que Él lo temple, antes vacilaba:

Mas, ¡ay de mí!, que si yo me preciase de amarte en la suavidad de la prima, miraría quán delicada y quán primamente te devo amar. Si yo en esto primamente mirasse, templaríame para ti con tanto concierto que lançasse fuera y lexos de mí la muestra de amarte y entonces alimpiándome, yo daría lugar que se encerrasse en mí la fuerça biva y secreta del amor tuyo. ¡O buen Jesús! ¡Y quán poco miro yo esto! Yo pongo en tus manos el triste instrumento para que tú lo temples (C 8v).

Hay aquí, según parece, una serie de juegos de palabras relacionados con la música: la vidente aprovecha la ambigüedad entre las formas alternativas *prima* y *primera* así como entre *prima* en tanto que hora canónica y *prima* como la primera cuerda de un instrumento musical.

Pero este movimiento hacia la mano templadora, es decir, hacia el contacto físico con Dios, lo contrarrestan las fuerzas del mal, que hacen que el alma

12. Para la iconografía de estos temas, véase E. MALE, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris, Armand Colin, 1925, pp. 108-122.

quiera abrazar sus pasiones (D 1r) porque el alma en pecado está abrazada al lodo, el orín y la viscosidad del pecado (C 7r). En vez de responder con una dulce voz que armonice con la del Señor, la vidente le cierra la puerta a Cristo y no le deja limpiar las cuerdas del alma:

Si yo le cierro la puerta, estándome abraçada a los desórdenes de mi voluntad, si yo me quiero estar antes en la muerte del pecado y no me quiero gozar en la salud mía, ¿cómo podrán ser las cuerdas de mi alma templadas ni con la suavidad del buen pensamiento ni con la reziura y açote de las tribulaciones? ¡Ay de mí, triste! ¿Y cómo, mi Dios, me había yo de gozar en que tú me alimpiasses e quitasses el polvo de las cuerdas? Havia yo de gozarme y responderte con un consonante muy dulce y suave, poniendo aquel sancto pensamiento por obra y rescibiendo con alegría las tribulaciones, para que mi alma fuesse alimpiada (C 6v).

La experiencia del contacto físico con Dios aparece tanto en los escritos de los místicos como de las místicas. Sin embargo, Bynum considera que tales encuentros sensuales representan una de las formas en que las religiones medievales se identificaban con la humanidad de Cristo. Para aquellas mujeres *imitatio Christi* significaba la unión, la fusión con el cuerpo de Cristo. La meta de tales religiosas era unir su dolorosa y humillante carne a esa carne cuya agonía era la salvación. Complaciéndose en el cuerpo de Cristo, encontraban allí la redención del suyo.¹³

La experiencia mística vista como un saborear a Dios apenas se manifiesta en la visión de la beata cuando la vidente se imagina con la cabeza reclinada en el regazo de Cristo y se lamenta de que no sabe «gustar manjar tan suave» (C 7v). Sin embargo, tales motivos alimenticios ocupan un puesto central en la espiritualidad femenina de la Edad Media. Bynum comenta el curioso revés que se da en el caso en que se saborea a Dios: la mujer, cuya función social era la de preparar y servir la comida, se convierte en recipiente mientras que Cristo asume el papel «femenino» de proveedor del alimento.¹⁴

El *Libro de la oración* no es un tratado sistemático sino la relación de una vivencia. La ambigüedad inherente a la noción de tocar Dios el alma resulta en una experiencia que es táctil y auditoria a la vez: el tacto divino es al mismo tiempo literal y figurativo/musical, pues el alma de la mística se ha convertido en un instrumento musical tocado por el Señor. En este sentido, Sor María va más allá de emplear una metáfora sensual para expresar una experiencia por su misma naturaleza inefable: la vidente también se sirve de la sinestesia para comunicar su experiencia de lo sobrenatural. De modo que el tacto divino se expe-

13. C.W. BYNUM, *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1987, p. 246.

14. BYNUM, *Holy Feast*, pp. 285 y 288-289.

rimenta como un contacto físico a la vez que como una melodía suave. Y en otros momentos Sor María emplea metáforas que ya no tienen referencia semántica fuera de la serie de alusiones musicales creadas en su revelación. Si Cristo crucificado produce música y si padecer la crucifixión equivale a estar puesto en un lagar, Sor María se permite hablar de un lagar que está templado (C 8r). Asimismo, ya se ha visto cómo la sangre de Cristo crucificado es un canto y sus heridas son una «dulce música».

Los Padres de la Iglesia le proporcionan a Sor María de Santo Domingo las materias primas de su revelación en la forma de una serie de motivos tradicionales. Luego, la vidente elabora y recrea estas materias, a veces logrando resultados inesperados. Sor María no vacila en acudir a efectos sinestéticos y al lenguaje simbólico o equívoco para comunicar una vivencia esencialmente inefable. A pesar de la naturaleza no intelectual y no sistemática de la experiencia, la expresión de dicha experiencia no carece de cierta unidad de inspiración: la música no sólo es el punto de partida de la visión sino que también constituye el común denominador de la mayoría de las imágenes que la integran. Mediante el simbolismo musical la revelación de Sor María de Santo Domingo logra sintetizar una serie de motivos patrísticos e iconográficos, plasmando así su experiencia de lo divino.