

LA ORQUESTA CELESTIAL. TIPOLOGÍAS ANGÉLICAS EN AMÉRICA COLONIAL

Macarena Del Curto - Jorgelina Araceli Sciorra
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

En la presente investigación se plantea el abordaje de la tabla mexicana de Juan Correa “*Niño Jesús con ángeles músicos*”, fechada en 1688, identificando su procedencia iconográfica y los regionalismos implantados en su realización. Se evalúan de esta manera sus particularidades contextuales considerando el proceso de transculturación presente en la obra, más la recurrencia a la tipología del ángel músico como respuesta a una cosmogonía y como táctica de evangelización. Se espera entonces poder indagar en el rol del motivo angélico dentro de la iconografía cristiana, su relación con la música y su incidencia en el mundo novohispano, evidenciando en la obra elegida dichos procesos y características.

Palabras clave: México colonial, ángeles músicos, transculturación, Juan Correa

Introducción

Se destaca en las producciones correspondientes a América Colonial, la profusión de las figuras angélicas, en especial aquellas presentadas en forma de niños. La repetición de este motivo halla antecedentes en la tradición artística europea, iniciada por una fuerte influencia del clasicismo renacentista italiano, probablemente inspirado en los antiguos *putti* romanos. Así, entre los siglos XVI y XVIII la producción de obra hispánica muestra en sus composiciones a dichos personajes, ya sea dentro de las representaciones cristianas o en grabados y pinturas de corte laico o profano.

En cuanto al imaginario cristiano, desde un principio se establece en él un orden denominado «jerarquías angélicas», que explican la estructura del mundo celestial y los diversos seres que la integran. En particular, la popularidad del ángel cobra protagonismo a partir del siglo XII, donde, ya caracterizado como una figura alada, gana notoriedad por ser más cercano al hombre que las otras figuras y mantener con este una relación más directa. Luego, cuando la representación de las jerarquías angélicas vuelve a resurgir durante el Renacimiento europeo, la popularidad de los ángeles figurados como niños estaría ya establecida, aunque igualada a la de querubines y serafines bajo el modelo de ángel alado.

De esta manera, antes de llegar a América, estos seres se difunden por España, acentuada su presencia por el Concilio de Trento, que designa la figura del ángel de la guarda; y de la contrarreforma, que trae consigo una tendencia hacia la ternura que encuentra una expresión clave en la presencia de los niños pequeños. Es así como, en el caso del barroco español, es posible encontrar la figura del angelito referida en múltiples tratados artísticos del siglo XVII, como en el caso de Francisco Pacheco (1649). En *El arte de la Pintura*, éste recomienda la presencia de «ángeles-niños» en las obras y pone énfasis en su hermosura y pureza. Los aconseja representar como

niños de entre diez y veinte años, pudiendo encontrarse desnudos o envueltos en delicados paños, entre otras indicaciones. Se muestra una correspondencia concreta entre lo llevado a la práctica por los artistas y esta y otras fuentes tratadísticas de la época, de modo que se consolida un tipo de ángel niño predeterminado: un niño rollizo y rubicundo, particularmente andrógino y expresivo. Existen elementos que, no estando especificados en los tratados, acaban por imponerse a partir de ideas consolidadas en el imaginario colectivo, como su cabello rubio (Vargas Lugo, 1985).

Con la conquista de América, Europa impone su religión y modo de vida en el Nuevo Mundo, trayendo el bagaje cultural y las representaciones artísticas que les acompañan consigo. En términos de Ramón Gutiérrez (1995), se produce en este período un proceso de transculturación¹, donde confluyen en América las distintas vertientes culturales dispersas por Europa, sumándose a lo preexistente en la región. Es así como los pequeños ángeles mencionados aparecen no sólo en la pintura y escultura americanas, en calidad de personajes, sino incluso como elemento ornamental en la arquitectura eclesiástica y la retablistica. La constante presencia de los ángeles inunda el imaginario cristiano americano y acerca nuevamente a los fieles a su mundo mítico, implantada su guardia en el ámbito cotidiano tanto como en el espacio de culto.

En el circuito artístico de México colonial, ante la carencia de un sistema de mecenazgo secular, los artistas quedan únicamente vinculados a las obras pías y los encargos eclesiásticos. Así mismo, la militancia del catolicismo hispánico lleva a los comitentes a demostrar más preocupación por la correcta y clara transmisión de la doctrina católica que por las cuestiones estilísticas y formales de la obra. Como consecuencia, el cliente suele ser indiferente al toque personal del artista, aunque el predominio de la clientela eclesiástica da un tinte conservador a la producción.

Dentro del panorama antes descrito, es importante remarcar que una significativa fuente de iconografía para la pintura novohispana son grabados provenientes, en gran parte, de Holanda y Alemania. Estas obras se constituyen en cantero simbólico y vehículo de transmisión de modelos europeos para aquellos pintores que no disponen de la posibilidad de viajar. Los pintores americanos hallan así la manera establecida de efectuar los motivos pedidos, ya que es el cliente quien elige el modelo, aunque siempre imprimiéndose en ellos modificaciones e influencias propias.

En esta situación es que se enmarca la obra *Niño Jesús con ángeles músicos*, de Juan Correa, correspondiente al siglo XVII, la cual se analizará en la presente investigación. La misma presenta una tipología particular de ángeles: aquellos que aparecen tocando diversos instrumentos. Este motivo, recurrente en la Edad Media, mantiene una gran repercusión en el Nuevo Mundo.

Ángeles músicos

La antigua conexión entre ángeles y música remite probablemente a la importante posición ocupada por la música dentro del culto cristiano, pero su resurgimiento o amplia utilización en el ámbito colonial podría vincularse además a una estrategia

¹Ramón Gutiérrez (1995) entiende al proceso de transculturación como formas de transferencia de ideas y criterios artísticos consideradas como directas o indirectas. La primera refiere al paso de artistas y artesanos que continúan desarrollando en América las artes y oficios que ejercían en Europa, mientras que la segunda comprende la repercusión de las ideas generadas por aquellos artistas, así como la difusión de libros grabados, estampas, entre otras.

pedagógica de evangelización, presentándose como un recurso didáctico efectivo y en muchos casos ya conocido por las sociedades prehispánicas.

Ahora bien, la iconografía que relaciona ángeles y música no nace en el siglo XVI. Candela Perpiñá García (2013) menciona la aparición de esta figura en la conceptualización cristiana a partir de su presencia en los escritos evangélicos, formando parte desde entonces de la memoria visual cristiana. Particularmente, los cantos angélicos se encuentran desde un primer momento ligados a la ascensión de las almas y a la alabanza de la divinidad. Explica M. Ávila Vivar: “La iconografía de los ángeles músicos se sustenta en la tradición musical de la Iglesia, que siempre consideró que salmodiar y glorificar a Dios es un oficio angélico” (2013: 172).

Por otro lado, la noción de una armonía del mundo toma presencia desde un principio en los escritos sobre jerarquías angélicas, tales como el de Pseudo Dionisio el Areopagita². Las primeras imágenes conservadas de este motivo se dan en las miniaturas medievales del siglo XII, donde los ángeles aparecen tocando instrumentos en una representación de la Jerusalén Celeste. Más será a partir del siglo XIV que podrán encontrarse ángeles cantores. Sin embargo, se presenta en el imaginario cristiano una primacía del canto, probablemente por su relación con la palabra y el foco que dicha religión establece en el logos, primordial para la difusión de su fe.

Así mismo, una de las menciones más tempranas del ángel cantor dentro de la narrativa cristiana se da a mediados del siglo VI. Allí se reinterpreta, en la Natividad, el anuncio del nacimiento de Cristo, atribuyéndoselo a un coro angélico. Una de las más constantes apariciones de conjuntos angélicos ligados a la música es la de los corales, que hallan su fuente en la Edad Media, para expandirse en el siglo XIV por los temas marianos. Ya desde los orígenes del cristianismo se establece un paralelismo entre los cánticos de la liturgia terrena y la actividad cantora de las jerarquías angélicas que acompañan a la divinidad. “En la liturgia cristiana, los ángeles están destinados a cantar constantemente himnos divinos” (Moreno, 1957: 60). Con el correr de los siglos, la idea de la música como lengua de los ángeles crece hasta establecerse esta, alentada por una búsqueda espiritual hacia lo inmaterial, como un “lenguaje que va más allá de lo que pueden expresar las palabras” (Tenorio González, 2016: 226). Conforme esta se independiza de la poesía, los instrumentos avanzan y dentro de la música sacra surge, en el contexto barroco, el esplendor de la música instrumental.

De esta manera, tanto las corales angélicas como los ángeles portando instrumentos son profusos en el Barroco, europeo y americano, expandiéndose su imagen desde el coro de la iglesia hacia los retablos, los órganos, las bóvedas y las estructuras arquitectónicas. En el caso de América, cobra importancia no solo el lugar simbólico que la música ocupa en la cultura católica, sino también las cualidades pedagógicas de la práctica musical. “Los misioneros españoles no olvidaron las palabras de San Ambrosio que aconsejan ‘Fascinad al pueblo con el encanto melódico de los himnos’ y comenzaron siempre con la música sus trabajos evangelizadores” (Moreno, 1957: 60). La música figura entonces como primordial vía de educación cristiana, de modo que no sólo sirve a los religiosos para impartir su culto, sino que también presenta un elemento sacro en sí mismo, estableciéndose una interesante relación entre el ritual en su carácter sagrado y el atractivo proselitista que este mantiene. Ella cobrará vital

² *De coelesti hierarchia*, texto del siglo VI d.C, atribuido a Pseudo Dionisio Areopagita efectúa una disgregación sobre los ángeles, su origen, su naturaleza, sus funciones y su jerarquía. De acuerdo a esta, existen nueve categorías divididas en grupos de tres cada una: el primero compuesto por serafines, querubines y tronos; el segundo por dominaciones, virtudes y poderes; y el tercero por principados, arcángeles y ángeles (Tord, 1989).

importancia al momento de realizar procesiones y fiestas, donde se establece un verdadero sentido de identidad y de comunión con la religión católica. La presencia de ángeles músicos dentro de los contextos litúrgicos cristianos refuerza entonces el carácter divino de la música sacra mientras acerca a los fieles a la religión.

En el proceso de colonización, la utilización de la música como vínculo con los pueblos originarios se relaciona con la adaptación de determinados instrumentos musicales prehispánicos, o bien elementos culturales y simbologías referentes a lo musical, a la doctrina cristiana. Producciones tales como el Friso de los Ángeles Músicos, en la Iglesia Mayor de la Misión Jesuítica de la Trinidad, en Paraguay, o los ángeles músicos de la portada de la Iglesia de San Lorenzo, Potosí, en Bolivia, se constituyen sincréticas, entremezclándose elementos prehispánicos con la tradición musical cristiana. En cuanto al barroco mexicano, es de destacar la importancia que cobrará la música instrumental sacra. Esta acortaría las distancias que ubican al canto por encima del acompañamiento armónico en la tradición cristiana. Se percibe en el México colonial una gran actividad laudatoria, siendo profusa y reconocida la producción de instrumentos de cuerda tales como la viola, el violoncello, la vihuela, el violín, entre otros.

Puesto que los pueblos originarios hallan semejante atracción por la actividad musical, su práctica fue enormemente cultivada, llevando incluso a una prohibición por parte del estado colonial al acabar asociándola a las fiestas y la profanación. De esta forma, cerca del año 1555, se dictan diferentes pautas y órdenes que sólo permiten la presencia de órgano y voz en la música sacra, más los demás instrumentos siguen apareciendo en las producciones plásticas, representando aquello que no se puede oír (Moreno, 1957). Probablemente esta persistencia se genere debido a la carga simbólica que los instrumentos portan, que, aunque subsumida a la del canto, se encuentra latente en los relatos bíblicos. Es el caso de los instrumentos percutivos, que mantienen un vínculo directo con la guerra, y son comunes en la representación de ángeles guerreros. Las censuras pierden vigencia durante el siglo XVII, y en el XVIII vuelve a popularizarse la música instrumental, presente ya también en las composiciones profanas.

Se podría pensar entonces, a partir de lo expuesto, que en el actual territorio mexicano, a diferencia de otras regiones americanas, la cultura musical nativa no parece haber ocupado un lugar preponderante dentro de la representación de contextos musicales en las artes visuales de la colonia, sino que más bien se produjo una situación de transculturación de las prácticas europeas. Sin embargo, se incorporarán a las producciones realizadas elementos propios de la vida colonial o tintes regionales. Es este el caso que nos atañe.

Niño Jesús con Ángeles Músicos



Figura 1. *Niño Jesús con ángeles músicos* (1688). Juan Correa. Museo Nacional de Arte, México.

Niño Jesús con ángeles músicos es una pintura realizada por Juan Correa y fechada en el año 1688, en el virreinato de Nueva España, actual México. En el presente se encuentra en el Museo Nacional de Arte de México, allí trasladada en el año 2000 desde la ex-Pinacoteca Virreinal de San Diego. La pintura describe una escena donde un grupo de ángeles hacen de orquesta para el Niño Jesús, quien los dirige. La obra remite fielmente al grabado realizado en 1645 por Wencellaus Hollar, artista holandés, titulado *Orquesta de ángeles*. De allí el artista extrae la composición espacial y la iconografía, no sin realizar cambios relacionados a los regionalismos impartidos por el contexto hispano-colonial que le funda.

En la estructura del lienzo se presentan ocho figuras humanas de fisionomía infantil. Desnudos o cubiertos con paños que cubren sus partes inferiores de manera llovida, los niños portan diferentes elementos o atributos que refieren a instrumentos musicales o se relacionan de alguna forma con la práctica musical. Siendo así, se ven en él tres instrumentos de cuerda, dos de viento, uno percutivo y dos libros de partituras.

Excepto los dos personajes centrales, el resto se presentan alados. En el centro, el personaje frontal recibe mayor incidencia lumínica, destacándose frente a otro que pareciera, por el contrario, no tener áreas iluminadas en absoluto. El niño iluminado dirige su mirada hacia su derecha, algo levantada, como observando a un punto fuera del recuadro. Por otro lado, las cinco figuras que le rodean de manera inmediata dirigen su mirada hacia éste, generando una dinámica concéntrica que aumenta la dirección deliberada del foco de atención y ubica el punto de tensión en la figura central. Las dos figuras restantes, que flanquean el lienzo, se tornan sobre sus respectivas actividades o atributos, trazando diagonales hacia las esquinas inferiores de la composición. El foco lumínico se genera en torno a la figura central, siendo así mismo el punto de confluencia del juego de miradas y diagonales. Tratándose de un exterior, aparecen en el fondo elementos tales como algún tipo de construcción arquitectónica, mientras que por la izquierda pareciera observarse el cielo y lo que simularía un suelo térreo, que se prolonga por toda el área inferior del cuadro, incluyendo plantas y otros motivos de la naturaleza.

Ahora bien, es posible afirmar que las figuras aladas representan ángeles, como también el otro niño sin alas ubicado detrás de Cristo, a cuya condición referiremos luego. El niño central designa al Niño Jesús, quien tiene en sus manos un libro con partituras. Identificarlo así resulta sencillo, destacado por un halo dorado en sus cabellos, muestra de su santidad, como también gracias al gesto que denota la posición de su mano levantada en signo de bendición de Cristo Juez. Sumado a este particular gesto se haya en su semblante una mirada dura, seria. Juntos, la severa mirada, la mano derecha bendicente y el libro sostenido en la mano izquierda reúnen los tres principales atributos del Cristo Pantocrátor. Además, sus paños son de tonos violáceo y rojizos, colores típicamente vinculados a la figura de Jesús, particularmente en las escenas de la Pasión.

Los ángeles, congregados alrededor del Niño, conforman su orquesta. Los instrumentos de cuerda y viento se hayan en el círculo que lo rodea: de izquierda a derecha, una chirimía, un violín, un corneto, un instrumento semejante al laúd y un violoncello. En los espacios laterales están los dos puestos restantes: el ángel encargado de la percusión por la izquierda y el ángel cantor a la derecha del grupo. Elisa Vargas Lugo (1985) afirma que generalmente los ángeles músicos ocupan un lugar secundario en la estructura pictórica, siendo más bien acompañantes de otras figuras de mayor jerarquía. Sin embargo, aquí Correa coloca a los músicos en el centro, si bien como acompañantes del Niño, cumpliendo ellos mismos un papel preponderante en la tabla.

Según el equipo investigador del Museo Nacional de Arte de México, donde se haya la obra, las partituras del cuadro dejan ver una estrofa entera de la composición que la orquesta pareciera interpretar, en la cual se versa: *“parce precantibus da Joseph meritū sidera scandere, ut tandem liceat nos tibi perpetim gratum promere canticum”*.³ Esta estrofa pertenece a un himno titulado *Te Ioseph Celebrent*. Esta lírica encuentra gran profusión en la música cristiana, refiriéndose en ella principalmente a la naturaleza divina de Cristo y los sucesos de su nacimiento. De esta forma, aparecen en un plano simbólico la Sagrada Familia y la Trinidad.⁴

Este Niño Cristo es además presentado aquí como autoridad, puesto que ocupa el puesto de director de orquesta. Retomando la tradición cristiana, el hecho de que Cristo ocupe este puesto podría referir también a la forma de Rey o Juez, de modo que su postura y atributos en la imagen refuerzan la idea de mandatario, tanto musical como del universo. “Cristo, como soberano universal, es cabeza de los ángeles y de los hombres y hace que todos juntos formen un único cuerpo unificado en la alabanza a Él mismo” (Santo Tomás, 2001: 495-496). Es así como la obra muestra un claro carácter alegórico, vinculando la idea de la música como parte del orden celestial del universo y a Cristo como su principal responsable y soberano.

No debe sorprender entonces el hecho de que esta tabla se encontrara en un primer momento en la Iglesia del convento de San Diego de México, que se transformaría

³ Ta Ioseph Celebrent “(...) oye nuestras paces, concédenos el perdón; que los méritos de José nos ayuden a subir al cielo, para que nos sea dado cantar para siempre el cántico de acción de gracias y de felicidad.” Este himno tiene particular presencia en América, siendo compuestas diversas obras con su lírica. Incluso, en 1714 el famoso compositor Sumaya realizará una misa de gran éxito con esta lírica, cuyo manuscrito hoy se conserva en el archivo musical de Oaxaca, México.

⁴ De acuerdo con el Museo Nacional de Arte de México, en la partitura sostenida por Jesús se lee la inscripción *“canon tres in unum”*, lo cual hace referencia al tipo de composición en canon, muy usual en la época. Sin embargo, podría inferirse asimismo una segunda alusión a la Trinidad, puesto que esta es también *“tres in unum”*; tres en uno.

luego en la Pinacoteca Virreinal. Se desconoce el contexto de producción en tanto comitente u ocasión, más conociendo el panorama artístico de la época y región, posiblemente la obra haya sido encargada por religiosos pertenecientes a la iglesia donde solía encontrarse. Como antes se ha mencionado, sus antecedentes iconográficos son conocidos, puesto que no sólo la pintura retoma un tema establecido, el de la orquesta celestial, sino que halla su fuente concreta en un grabado flamenco realizado por Wencellaus Hollar en 1645. Aunque la composición es casi idéntica, los principales elementos de esta que la hacen una imagen alegórica son añadidos por Correa en su reinterpretación.

Juan Correa

Este artista, oriundo de la ciudad de México, nace en el año 1646 y fallece en 1716. Junto a Cristóbal de Villalpando se destaca como una de las figuras artísticas más reconocidas en la pintura mexicana de fines de siglo XVII. Muestra un particular gusto por los colores brillantes, característica que lo une a Villalpando y les distingue de artistas anteriores. En común con el estilo de su época, presenta una preferencia por las composiciones simples, con un solo plano donde se ubican los elementos importantes. Por otro lado, a diferencia del general de la pintura religiosa americana, de contenida emoción, los personajes de Correa suelen poseer expresiones vivas.

Se conoce de este artista su condición de mulato, que explica la frecuente aparición de figuras mulatas y mestizas en su producción. Incluso, sorprende el hecho de que aun siendo un artista mulato haya tenido éxito en vida, habiendo sido maestro de artistas como José de Ibarra, y llegando sus obras a diseminarse por México y otros países, e incluso a Europa. Pinta obra tanto de temas religiosos como profanos, siendo estos de carácter humanista e histórico. Gran ejemplo de estos intereses ilustrados del artista es su *Biombo de los cuatro elementos y de las artes liberales* (c.1670). Sobre esto afirma Pedro Ángel Jiménez: “Juan Correa también fue un pintor con cualidades intelectuales (...) lo que da pie a considerarlo no solo pendiente de los periplos intelectuales de quienes lo contrataban, sino también atento a las discusiones en torno a la liberalidad de su arte” (2017: 72).

Si bien el arte pictórico novohispano presenta cierta tendencia angélica, es particularmente característica de este artista la presencia del motivo angélico en sus obras. Juan Correa posee, además, una tipología propia de ángel infante, donde recurre a la realización de ángeles mestizos e introduce así el rostro nativo en la pintura religiosa novohispana. Si bien pintores previos han introducido los ojos negros en las formas angelicales, es este quien realiza los primeros ángeles no arios.

Existiendo así esta tendencia temático-iconográfica por parte del artista, no sorprende encontrar vínculos entre su obra y los grabados flamencos realizados por Wenceslaus Hollar. Ya el uso de la fuente flamenca para la realización de *Niño Jesús con Ángeles Músicos* haya sido dada por los comitentes o ideada por el pintor a partir de una sugerencia temática, la conexión entre estos artistas resulta coherente.

Grabado flamenco y regionalismos

Sir. Wenceslaus Hollar es un artista bohemio nacido en Praga en 1607. Perteneciente a la clase alta, este artista se forma en Alemania y se traslada a Inglaterra, donde desarrolla la mayor parte de su producción. Fallece en Londres en 1677.



Figura 2. *Concierto de querubines en la tierra* (1645) Wenceslaus Hollar. National Gallery, Praga.

La obra aquí estudiada, un aguafuerte realizado durante su estadía en Amberes, se titula *Concierto de querubines en la tierra*. Forma parte de una serie titulada *Paedopaegnion* o *varias escenas de niños jugando, apropiadas para el uso de los pintores*⁵, compuesta por 26 aguafuertes de ambos temas cristianos y de la mitología clásica. Estas composiciones son realizadas a partir de diseños inspirados en la obra de Peter Van Avont, o bien en colaboración con el mismo, quien fuera amigo de Hollar y cuya obra se caracteriza, entre otras cosas, por la presencia de conjuntos de niños y *putti* jocosos en composiciones de corte religioso y alegórico.

No se dispone de información referida a la llegada de esta lámina a América, o cómo es que Juan Correa podría haber accedido a ésta. Sin embargo, el flujo de grabados flamencos hacia el continente americano es común en el siglo XVII, y cabe suponer que, de haber sido un trabajo colaborativo con Pieter Van Avont, además de artista comerciante de arte, fuera él quien iniciara el tránsito de los grabados hacia el Nuevo Mundo. La primera impresión de la lámina corresponde a 1645, y se encuentra actualmente en la *National Gallery* de Praga, República Checa. Más aún otras copias fueron reimprimadas en los años 1646 y 1651, las cuales se hallan en la actualidad en el continente americano: el *Metropolitan Museum of Art* y el *Philadelphia Museum of Art*, EEUU. Es posible que haya sido alguna de estas impresiones a la que haya accedido Correa. En cuanto a este, por el título de la serie de la cual forma parte la obra, no parece extraño que utilizara este grabado como modelo de su composición.

Para el análisis de esta obra y su relación con la tabla mexicana, han de tenerse en cuenta las herramientas teórico-metodológicas propuestas por Eugenia Roubina (2010) para el estudio de las fuentes iconográficas musicales en el arte novohispano.

⁵ Traducción propia del inglés: *Paedopaegnion, or various scenes of children playing, suitable for the use of painters*. El título en inglés es así mismo una traducción correspondiente al Museo de Londres del título original en latín: *Paedopaegnion sive puerorum ludentium schemata varia Pictorum usui aptata*. El grabado también es conocido como *Childish games* o Juegos de niños.

Se proponen así tres variables: la discriminación, vinculada a la omisión de algunos de los elementos del modelo tomado; apropiación, en relación a las permanencias formales deliberadas; y aportación, es decir tanto reinterpretación como modificación intencional de lo propuesto anteriormente.

Puede así observarse que la composición propuesta por Hollar es casi idéntica al grupo de angelitos presente en la tabla de Correa. Las mayores diferencias radican en la introducción del ángel cantor de la derecha, como también la transformación de la figura central en Niño Jesús, que, en el grabado original, es solo otro ángel músico. Los libros de partituras se encuentran, además, en blanco en la versión flamenca, siendo la obra musical descrita añadidura del pintor mexicano. De esta manera, es Juan Correa quien aporta en su composición el contenido alegórico antes analizado, apropiándose del grabado en un aspecto principalmente formal. La simbología flamenca remite así mismo, sin embargo, a la idea de orquesta celestial que ha sido antes desarrollada, probablemente con preocupaciones más bien orientadas hacia la iconografía musical o el naturalismo.

El ángel agregado por Correa a la composición ayuda a equilibrar en ella la simetría visual, supliendo así el faltante de ángel cantor que se genera al transformar a la figura central en Cristo. Para realizar dicho cambio iconográfico, el pintor mexicano suprime las alas del ángel central, le agrega una especie de nimbo sugerido y, a partir del uso de la luz, hace destacar su figura respecto del resto de los ángeles. Este recurso es posibilitado por la policromía propia del discurso pictórico, que el artista utiliza además para agregar otros elementos simbólicos, como los colores de las túnicas.

Un cambio significativo en relación a la coloración de la obra se relaciona con la presencia de ángeles mulatos o mestizos en la misma. Se ha atribuido dicho cambio principalmente al hecho de que Juan Correa es un artista mulato. Ya sea por su propia identidad de casta o por una cuestión contextual, los ángeles mulatos se encuentran presentes en toda la obra de este pintor. En particular, el artista se hace aquí de aquellos ángeles sombreados en el grabado flamenco, de modo que la interpretación de casta queda favorecida. También existe la posibilidad de que esta variación se vincule con la conformación cultural de las colonias, donde en la cotidianidad se encuentra una diversa coloración de piel.

No resulta extraña además la actividad desarrollada por estos ángeles mestizos o mulatos, dada la existencia de “indios chirimiteros y tamborileros” (Roubina, 2010: 65) al servicio de la iglesia virreinal, y siendo esos mismos los instrumentos interpretados por estos personajes en la pintura. La caracterización es también coherente al existir una asociación cultural entre estos instrumentos y las celebraciones profanas. A su vez, estos son vinculados a la guerra, de modo que se hace presente en la obra el mundo de lo militar, otro espacio no-sacro que entra en contacto con la actividad musical. Todos estos aspectos, en tanto alusión a lo profano, dan con una posible correlación en el hecho de que uno de los ángeles mulatos se haya visto desprovisto de las alas que su modelo flamenco sí posee.

En cuanto a los instrumentos, estos se presentan con una más correcta morfología en el grabado flamenco, lo que permite pensar en un estudio más detallado de los mismos. Cabe destacar que aquellos instrumentos musicales que en la tabla mexicana son utilizados por los ángeles mulatos presentan elementos formales que podrían dar a pensar en la incorporación de elementos indígenas, o, al menos, del México colonial. Es así que los timbales presentan tientos en su exterior, a diferencia del grabado que los muestra lisos. El corneto correspondiente al ángel mulato posee una textura y color no identificables con instrumentos musicales de origen europeo. No obstante, el

musicólogo José Antonio Robles-Cahero asevera que en muchas pinturas novohispanas conviven instrumentos bien representados con otros distorsionados. Se propone aquí que estas distorsiones podrían atribuirse a la mixtura de la colonia.

En el grabado holandés, las figuras se ubican en un espacio neutro e indefinido, sin más tratamiento de fondo que sombras proyectadas por los ángeles. Estas parecieran insinuar que la escena se sitúa en un interior, ya que inciden sobre lo que podría ser un muro, cuyo punto de división del suelo está marcado por una línea parietal. Por otro lado, la composición de Correa se sitúa explícitamente en un espacio exterior, encontrándose visibles el cielo, el suelo natural y parte del exterior de una construcción arquitectónica. En el paisaje se identifican también plantas aisladas de distinta índole que podrían vincularse con el contexto natural americano más que con una referencia a lo europeo.

Finalmente, es preciso señalar cómo aparece en la tabla mexicana la predilección del artista por aplicar facciones americanas a los ángeles, a contraste de los rostros germanos del grabado. En la pintura, los rasgos faciales parecen duros, aunque sus expresiones son suaves, y las figuras poseen una presencia más bien grácil. Incluso el tratamiento de los músculos difiere, presentándose la versión americana con una musculatura más marcada. Coincidiendo con lo propuesto por Pacheco, los ángeles americanos se encuentran envueltos en paños, evitando el desnudo existente en los ángeles de Hollar. Podría decirse que aquello que en el grabado flamenco se muestra como una escena cotidiana de los angelillos, casi dotada de un aire cómico, en la tabla de Correa presenta una solemnidad propia de la alegoría religiosa, y así de la pintura cristiana americana.

Conclusiones

El motivo angelical se desarrolla a lo largo de toda la historia artística cristiana, cobrando vital importancia en el barroco americano. Emerge desde los diferentes pasajes sobre liturgia y lírica hacia la pintura, escultura y arquitectura para conectar a los fieles con la música celestial. Es por eso que repercute en América con significativa fuerza, constituyendo una gran estrategia de evangelización. La tipología del ángel músico en América presenta una importancia particular. En el caso de la pintura *Niño Jesús con ángeles músicos*, de Juan Correa, este motivo puede aludir a múltiples aspectos, desde el orden universal cristiano hasta el reflejo de la integración sociocultural de los sectores dominados, constituyéndose esta obra en el entramado histórico, artístico y teológico de su tiempo.

Al igual que casi la totalidad del arte colonial, la obra de Correa se trata de un tipo de representación plástica plagada de regionalismos y apropiaciones. En ella se consolidan espacios de confluencia entre los diversos elementos culturales, ya sean las matrices europeas, aquello que resultan en común con el Nuevo Mundo y los vestigios vigentes de lo autóctono; como también se reafirma el estilo propio de lo americano, reivindicando su importancia en el plano histórico y desmintiendo a aquellas fuentes que le han catalogado como simple copia de la metrópoli.

La orquesta celestial dispuesta por el artista responde no solo al probable pedido de algún comitente, sino también a los intereses de una época y las individualidades de su personalidad. Al estar su fuente iconográfica en una obra proveniente de otro contexto, la tabla se vuelve así cantero de historias que se encuentran en su materialización. Puede verse cómo esta ejemplifica el proceso de transculturación antes descrito, gestada en la totalidad del continente americano, como también da cuenta del rol cumplido por el motivo del ángel músico dentro de ese marco cultural.

Bibliografía

Ávila Vivar, M. (2013) *Angelología Barroca. Las series angélicas* (Disertación doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha).

Gutiérrez R. (1995) "Transculturación en el arte americano" en *Pintura, Escultura y Artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Cátedra, Madrid, 1995. Capítulo 1.

Jiménez, P. A. (2017) "Juan Correa y Cristóbal de Villalpando: vidas paralelas". En: Vargas Lugo, E. *et al*: *Juan Correa: su vida y su obra*, 68–81. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.

Moreno, S. (1957) *Ángeles músicos en México*. Edición digital a partir de *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 106 (octubre 1958), pp. 59-70

Pacheco, F. (1649) *El arte de la pintura*. Edición, 2. Editor, Galiano, 1866. Procedencia del original, Princeton University. Digitalizado, 7 Jun 2010.

Perpiñá García, C. (2013) *Música angélica en la imagen mariana. Un discurso visual sobre la esperanza de salvación*. En *Estudis d'Art Modern*, 1, 2013, págs. 29-49

Roubina, E. (2010) *¿Ver para creer?: una aproximación metodológica al estudio de la iconografía musical novohispana*. En PUIG, D. (Ed.). *Pesquisa em música: novas conquistas e novos rumos*, I Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música. Río de Janeiro: UNIRIO, 63-83.

Tenorio González, M. (2016). *Ángeles músicos en la pintura mural*. En: *El Artista*, 13.

Tord, L. E. (1989). *La Pintura en el Virreinato del Perú*. "Pintura Virreinal en el Cusco. Lima", pp.167- 212. Banco del Crédito de Perú: Lima.

Vargas Lugo, E. *et. al*. (1985) *Juan Correa: su vida y su obra*. Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria. México, DF.