

VICENT MINGUET
Universidad de Valencia

LA MÚSICA DE LO INVISIBLE: MODELOS ICONOGRÁFICOS EN EL *SAINTE FRANÇOIS D'ASSISE* DE OLIVIER MESSIAEN

Resumen: *Saint François d'Assise* (1983) es la única ópera del compositor francés Olivier Messiaen (1908-1992). El presente artículo propone un estudio de las referencias iconográficas que sirvieron a Messiaen de modelo para la caracterización musical y escenográfica de los principales protagonistas de la ópera: San Francisco, el ángel y el leproso. A través de la observación y del análisis de los frescos, las pinturas y los grabados de Giotto, Cimabue, Fra Angélico, Maurice Denis y Mathias Grünewald, desvelamos la especial significación de los personajes que se manifiesta a través del sonido y del color como una unidad.

Palabras clave: Olivier Messiaen, *Saint François d'Assise*, iconografía musical, iconografía franciscana, ópera del siglo XX.

Recepción: mayo de 2016. Aceptación: mayo de 2016.

THE MUSIC OF THE INVISIBLE: ICONOGRAPHIC MODELS IN OLIVIER MESSIAEN'S *SAINT FRANÇOIS D'ASSISE*.

Abstract: *Saint François d'Assise* is the only opera written by French composer Olivier Messiaen (1908–1992). This paper presents a study of the iconographic references that served Messiaen as a model for the musical and scenographic characterization of the opera's protagonists: Saint Francis, the angel and the leper. Through the analysis of the frescoes, paintings and engravings of Giotto, Cimabue, Fra Angelico, Maurice Denis and Mathias Grünewald, I shed light on the special signification of the characters, manifested through sound and color as a unit.

Keywords: Olivier Messiaen, *Saint François d'Assise*, musical iconography, franciscan iconography, 20th-century opera

Introducción

La importancia de las fuentes iconográficas en la obra de Olivier Messiaen es de una magnitud considerable. Hasta el momento presente, son pocos los estudios que se han dedicado al análisis de la influencia de los modelos iconográficos en la obra de Messiaen.¹ En cambio, es evidente que los mismos títulos de sus obras presentan una referencia a menudo explícita de los aspectos visual e iconográfico de su contenido musical. *Couleurs de la Cité Céleste* (1963), para piano solo, tres clarinetes, tres xilófonos, orquesta de metales y percusiones metálicas, es la más ostensible en cuanto a la correspondencia explícita que Messiaen establece entre el aspecto sonoro y el visual de una música en la que los materiales estarían al servicio del color y de las combinaciones de sonido que lo implican y lo requieren (Messiaen, 1966). El propio Messiaen reconocía en *Las Nymphéas* de Claude Monet “el equivalente en pintura de Debussy en música” (1986, p. 47). No es extraño, pues, comprobar que en algunas de las obras de Messiaen la forma y los temas melódicos e incluso el substrato armónico evolucionan en función del aspecto policromo al cual dan vida, siempre según la percepción de Messiaen, quien a menudo equiparaba su transformación con la de “personajes que actúan de manera simultánea sobre diferentes escenas superpuestas” (1966, p. IV). Obras tan diferentes como los *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (1944), para piano solo, *Chronochromie* (1960), para orquesta, o *Apparition de l'Église éternelle* (1932), para órgano, muestran de manera fehaciente el papel central del aspecto visual en su música, pero es ciertamente su ópera *Saint François d'Assise* (1983) el trabajo que evidencia de una manera más clara el papel preponderante y la influencia

¹ Véanse Benitez (2002), Grivel (2006) y Dingle (2007).

del color y de los modelos iconográficos en la composición de la música y en la caracterización de los personajes.

El sonido-color de Messiaen

Messiaen siempre habló de manera abierta sobre la correspondencia entre sus modos de transposiciones limitadas, los acordes que estos originaban, y los complejos de colores a los que daban vida. Messiaen (2002) los identificaba de manera sistemática con una precisión y una agudeza insólitas. Sabemos que en el momento de la audición o de la lectura musical percibía y visualizaba el color interiormente. Esta facultad rara es una de las razones, si no la más importante, por la cual el color se convirtió en uno de los elementos centrales de su pensamiento musical. El análisis de numerosos procedimientos formales, armónicos y melódicos de la obra de Messiaen debe estudiarse en íntima relación con el color, pues es en este contexto preciso y no en otro en el que revela su funcionalidad (Benítez, 2002). No se trata de la tantas veces citada sinestesia o sinopsia —atribuida, entre otros, al pintor suizo Charles Blanc-Gatti, por el cual Messiaen sentía cierta predilección—, sino de una experiencia de carácter personal relacionada con la audición interior y con la noción de *éblouissement* (“deslumbramiento”). Desgraciadamente, supone una dificultad añadida que complica una correcta apreciación del carácter visual de su música, tal y como el mismo Messiaen recordaba: “Je vois des couleurs intellectuellement lorsque j’entends ou que je lis de la musique [...] et mes élèves, comme mes auditeurs, ne voient pas de couleurs du tout” (Messiaen, 1988, p. 1).²

He aquí una de las grandes cuestiones a tratar cuando se aborda el estudio de la obra de Messiaen: una dificultad que, tal y como ya hemos visto, el mismo compositor admitía abiertamente. Esta es, en definitiva, una cuestión central, insoslayable, que hay que plantear sin reservas cuando se estudia la obra de Messiaen. Pierre Boulez se refería a ella con cierto desdén, hasta el punto de reconocer la falta de necesidad y de interés relacionada con la precisión de la correspondencia entre los colores indicados por Messiaen y los acordes a los que corresponderían.

Messiaen écrit en *couleurs*, non point dans le sens où Scriabine voulait faire correspondre lumière et son, mais dans un sens kinesthésique, où le son éveillerait dans notre monde sensoriel individuel une réponse colorée. Dans ses partitions, à côté de certains accords, il décrit le nom de la combinaison colorée

² “Veo colores intelectualmente cuando escucho o leo música [...] y mis alumnos, así como mi oyentes, no los ven en absoluto”. Salvo mención explícita, las traducciones de los textos en su lengua original han sido realizadas por el autor de este artículo.

qu'il leur attache pour donner à son auditeur la clef de ces correspondances. (J'avoue que, personnellement, je n'ai jamais pu ressentir le besoin de cette transposition littérale)³ (Boulez, 2005, pp. 437-438).

En más de una ocasión Boulez declaró sentirse atraído por el trabajo rítmico que Messiaen desarrollaba en sus obras, mucho más que por este aspecto policromo de su música. En cambio, el compositor y pianista Michaël Lévinas, quien también estudió composición con Messiaen en su clase del Conservatorio Superior Nacional de Música de París, se expresa de una manera bastante diferente con respecto a esta particularidad:

Messiaen a découvert, par la maîtrise des composantes harmoniques dont il est le dernier dépositaire de la grande tradition française, une technique d'invention du timbre. Voici à nouveau réunis dans une même méthodologie, l'orchestration, les alliages de timbres les plus divers et la vieille harmonie. Mais cette maîtrise du son et de l'écriture s'accompagne sans cesse d'une référence au visuel et aux vibrations de couleurs infinies, comme si, là encore, il y avait une volonté systématique d'échapper à la matérialité de la technique pour rejoindre le métaphorique. C'est parfois la couleur qui engendre l'imagination du son/timbre/harmonie. En évoquant ce processus apparemment obsessionnel du rapport son/couleur, nous suivons pas à pas le cheminement d'un théoricien du timbre métaphorique, idée qui est une des dimensions de ce que nous appelons le musical⁴ (Lévinas, 2002, pp. 62-63).

³ "Messiaen escribe con colores, no en el sentido de Scriabin, quien pretendía establecer una correspondencia entre luz y sonido, sino en un sentido kinestésico, de manera que el sonido despertaría en nuestro mundo sensoria una sensación policroma. En sus partituras, junto a determinados acordes, describe la combinación de colores que le atribuye para ofrecer al oyente la clave de tales correspondencias. (Admito que, personalmente, nunca he sentido la necesidad de esta transposición literal)".

⁴ "A través del control de los componentes armónicos, de los cuales sería el último depositario de la gran tradición francesa, Messiaen descubrió una técnica de invención tímbrica. He aquí, de nuevo, unidos en la misma metodología, orquestación, aleaciones de los más diversos timbres y la antigua armonía. Pero este dominio del sonido y de la escritura se acompaña siempre de una referencia a lo visual y a la vibración de una infinidad de colores, como si, una vez más, nos encontrásemos ante un intento sistemático por escapar de la materialidad de la técnica para llegar a lo metafórico. A veces es el color el que engendra la imaginación del sonido/timbre/armonía. Evocando este proceso aparentemente obsesivo de la relación sonido/color seguiremos paso a paso el camino de un teórico del timbre metafórico, que es una de las dimensiones de aquello a lo que llamamos lo musical".

En sus declaraciones, Lévinas sitúa el trabajo de Messiaen en la línea de lo que denomina “la gran tradición francesa”, subrayando que, en este caso, la referencia al elemento visual es ineludible. Lo cierto es que cuando se trataba de describir la audición interior, Messiaen no dejaba de evocar la profunda fascinación que desde pequeño había experimentado al contemplar la luz de los vitrales de catedrales como las de Bourgues, Chartres, Notre Dame de París o la Sainte Chapelle, que lo marcaron de una manera definitiva (Messiaen, 1988, p. 5). Aquellas vidrieras eran una especie de catecismo cuyo papel era la transmisión de la historia sagrada a través de las imágenes: las escenas de la vida de Cristo llegaban de esta manera al lego mediante un deslumbramiento de luz y color. Este deslumbramiento constituía, por añadidura, el único acceso a los relatos bíblicos para muchos creyentes. Así nos lo recuerda el propio Messiaen:

Et qu'on fait les maîtres verriers du Moyen-Age? Que se passe-t-il dans les vitraux de Bourges, dans les grandes verrières de Chartres, dans les rosaces de Notre-Dame de Paris [...]? Il y a d'abord une foule de personnages [...] qui nous racontent la vie de Christ, de la Sainte Vierge, des Prophètes et des Saints: c'est une sorte de catéchisme par l'image. [...] Nous ne comprenons pas, nous sommes *éblouis* ! [...] Tous ces éblouissements sont une grande leçon. Ils nous montrent que Dieu est au-dessus des mots, des pensées, des concepts [...]. Ils sont un excellent ‘passage’, un excellent ‘prélude’ à l'indicible et à l'invisible⁵ (1978, pp. 12-13).

Sin embargo, la música de Messiaen siempre quiso mantenerse alejada hasta cierto punto de la inmediatez sensorial, de la definición explícita que implicaba el mundo de las imágenes e incluso de las complejas asociaciones que la acción escénica siempre favorece en el marco de la ópera. Claramente alejado de las preocupaciones escénicas y de las contrariedades del mundo del teatro —terrenos donde los aspectos visual y dramático rivalizan claramente con el sonoro, cuando no lo desplazan—, Messiaen siempre intentó traducir en sus obras instrumentales y vocales aquellas complejas mixturas policromas que su audición musical le permitía visualizar interiormente. A pesar de su esfuerzo

⁵ “¿Qué hicieron los maestros vidrieros de la Edad Media? ¿Qué sucede en los vitrales de Bourges, en las grandes vidrieras de Chartres, en los rosetones de Notre-Dame de París [...]? En primer lugar, observamos una multitud de personajes [...] que nos cuentan la vida de Cristo, la de la Virgen María, los Profetas y los Santos: es una especie de catecismo a través de la imagen. [...] No entendemos, sino que nos *deslumbramos*! [...] Todos estos deslumbramientos son una gran lección. Nos muestran que Dios está más allá de las palabras, los pensamientos, los conceptos [...]. Son un gran ‘pasaje’, un excelente ‘preludio’ a lo indecible y a lo invisible”.

pedagógico, son mayoría los que, como confesaba Pierre Boulez, solo perciben en los colores mencionados por Messiaen el fruto de una armonía enriquecida, construida sobre un lenguaje musical ecléctico, además de un dominio y una originalidad únicos en el terreno de la orquestación y la instrumentación, un campo en el que la tradición francesa, como subrayaba Lévinas, ha sido especialmente destacable.

Es conveniente recordar también que Messiaen fue uno de los primeros compositores que se distanciaron de la línea de creación del serialismo generalizado poco después de haberlo utilizado magistralmente en una obra como el *Mode de valeurs et d'intensités* (1949), segundo de los *Quatre études de rythme*, para piano. En 1945, justo después de la guerra, este sistema compositivo —que pronto tomaría el nombre de serialismo integral— ganó adeptos entre los círculos intelectuales de la creación musical centroeuropea como único medio de regeneración del discurso musical contemporáneo. Messiaen, en cambio, observó en los postulados del serialismo un principio cuyo resultado era “una música sin colores, gris y negra, sin resonancia” (Marti, 2004, p. 50), y nos ofreció a su vez una alternativa construida con una gramática propia, intransferible.

El lenguaje compositivo de Messiaen busca sus raíces en un estudio profundo del ritmo —la rítmica hindú y la griega, pero también el ritmo libre, no métrico, caracterizado por sucesiones continuas de arsis y tesis, tal y como se observa en la notación neumática del canto gregoriano—,⁶ paralelo a un estudio de la melodía —enriquecida por la transcripción del canto de pájaros de diversos países y continentes—, y del color sonoro, o lo que es lo mismo, el timbre y la armonía. Es una gramática que no puede ocultar un profundo sentimiento religioso —católico—, que no rechaza la fascinación ni el misticismo, y que encuentra en el tantas veces citado deslumbramiento de lo maravilloso uno de sus avatares estéticos por antonomasia. Messiaen transmite estos sentimientos en casi cada una de sus composiciones. Su inspiración teológica se filtra en las obras que escribe hasta convertirse en el producto de una larga reflexión sobre los misterios de la fe católica, a la cual nos aboca a través de su personal comprensión de la experiencia estética en momentos especialmente significativos.

El *Saint François d'Assise*: las escenas franciscanas

En este contexto, el *Saint François d'Assise* es uno de esos momentos de especial trascendencia en el plano estético. En la partitura de la obra, de casi cinco horas de duración, Messiaen indica con profusión de detalles la caracterización de los personajes, su atuendo, y también el decorado y la iluminación de las diversas

⁶ Cuando se refiere a la teoría y el estudio del canto gregoriano, Messiaen menciona a menudo *Le nombre musical gregorien*, obra del dominico francés André Mocquereau (1849-1930), como uno de los tratados de referencia para el estudio de los neumas y de la teoría rítmica.

escenas. Un proyecto escénico de estas dimensiones le permitiría definitivamente establecer una relación extremadamente precisa entre los colores escénicos — el aspecto visual— y los musicales —el aspecto auditivo, sonoro— de la obra. El resultado es una suma de procedimientos que había cultivado y elaborado con todo tipo de detalles a lo largo de más de medio siglo de trabajo, de creación y de investigación intensas. Cabe añadir que la visión del *poverello* de Asís que Messiaen nos ofrece no solo pretende ser únicamente fiel a las fuentes literarias o históricas, sino que, por añadidura, plantea una sensata analogía con los modelos iconográficos escogidos deliberadamente como fuente de inspiración: los frescos de las *Storie di san Francesco* atribuidos a Giotto; el *San Francesco* de la *Vergine in Maestà* de Cimabue; *La Anunciación* de Fra Angelico del convento de San Marco de Florencia —también conocida como *L'Annunciazione del corridoio Nord*—; el grabado de la escena del ángel músico de Maurice Denis que encontramos una edición de 1919 de las *Fioretti*; y la *Tentación de San Antonio* del *Retablo de Isenheim*, de Matthias Grünewald.

La luz de los vitrales y la importancia del color transmitido por los modelos pictóricos, son experiencias que marcaron la infancia y la juventud de Messiaen, quien además entendía los fenómenos de la resonancia sonora natural y de los colores complementarios como una unidad íntimamente relacionada con el sentimiento de lo sagrado. Para Messiaen, el fenómeno sensorial de los colores complementarios es indisociable de la percepción de los sonidos armónicos. Concibe ambas experiencias como próximas al sentimiento de lo sagrado y del deslumbramiento que “provocaría la reverencia, la adoración y la alabanza” (Messiaen, 1978, p. 9). Lo confiesa públicamente en su *Conférence de Notre Dame* y nos recuerda asimismo que una de sus primeras emociones policromas llegó “con la contemplación de los cuadros de Robert Delaunay” (Ibíd., p. 7), a lo que añade:

Le peintre que j'ai préféré, [...] très proche de ce que je vois lorsque j'entends de la musique, mais surtout parce qu'il a établi de façon très subtile et très violente des rapports entre les couleurs complémentaires, spécialement par le principe du 'contraste simultané' (c'est à dire de la couleur complémentaire engendrée par l'œil de celui qui regarde), [...] c'est Robert Delaunay⁷ (Samuel, 1999, p. 67).

⁷ “Mi pintor preferido, [...] muy cerca de lo que veo cuando escucho la música, pero sobre todo porque ha establecido relaciones entre colores complementarios de forma muy sutil y muy violenta, especialmente por el principio de ‘contraste simultáneo’ (es decir, el color complementario que el ojo del observador percibe), [...] es Robert Delaunay”.

Modelos iconográficos y referencias visuales

Messiaen concibe algunos de los protagonistas de su *Saint François d'Assise* a partir de diferentes modelos iconográficos. Como veremos más adelante, la referencia explícita de la fuente y sobre todo el intento de aproximación a los modelos que el compositor fija en el libreto —desde el punto de vista del aspecto teatral, gestual y dramático— no siempre ha dado como resultado una recepción positiva de la crítica en lo que respecta a la escenografía o el vestuario. Los gestos de los personajes, su atuendo, nos conducen al punto de partida que constituye la referencia iconográfica particular del compositor en cada momento: las imágenes que Messiaen traduce gracias a un movimiento extático, a través de una expresión musical esencialmente contemplativa. Las fuentes iconográficas que Messiaen escoge para su ópera encuentran su traducción en el plano musical mediante la simplicidad de las líneas vocales de los solistas o la austeridad de los medios que el compositor emplea en el plano teatral, en el cual se reflejan y se manifiestan de manera clara y evidente.

San Francisco

Dos son los modelos iconográficos que inspiran a Messiaen la caracterización dramática y escénica del personaje de San Francisco en su obra: por un lado las representaciones de la vida del santo atribuidas a Giotto, y por otro, el San Francisco pintado por Cimabue a finales del siglo XIII.

En cuanto a la traducción musical de los gestos que encontramos en los frescos de Giotto, conviene recordar que las escenas musicales de la vida de San Francisco que Messiaen escoge nos permiten establecer no pocas analogías recurrentes. Los frescos de las *Storie di San Francesco* fueron pintados a lo largo del último decenio del siglo XIII por Giotto di Bondone y sus colaboradores.⁸ La relación que existe entre la experiencia pictórica figurativa de estos frescos y la caracterización musical, escénica y visual del personaje principal de la ópera es la muestra más fehaciente de una austeridad unívoca reflejada en casi todos los aspectos de la obra. Como si se tratara de una especie de episodios de la vida y pasión de Cristo —el hecho de que Francisco fuese percibido por sus coetáneos y los historiadores franciscanos inmediatos como un *Alter Christus* es aquí más que evidente—, los frescos musicales de Messiaen

⁸ Giorgio Vasari atribuyó la autoría de los frescos de *Le Storie di San Francesco* a Giotto. En este mismo sentido se han expresado historiadores como Luciano Bellosi (1985), Miklos Boskovits (2000) o Angelo Tartuferi (2004), quienes atribuyen a Giotto la autoría del primero y los tres últimos frescos. Le atribuyen la dirección unitaria del proyecto, que habría sido realizado por sus colaboradores inmediatos bajo su completa supervisión. La autoría no estaría tan clara para Richard Offner (1939), Millard Meiss (1960) o Bruno Zanardi (2002), quienes la pusieron en duda y vieron en la variedad estilística de los frescos la participación de otro pintor como Pietro Cavallini (Zanardi, 2002, pp. 209-210).

traducen los principios de la perspectiva todavía intuitiva de Giotto gracias a un despojamiento expresivo y a una teatralidad extática inscritos ambos en un discurso y un tiempo musical extremadamente dilatado. El contraste que resulta de la relación entre este tiempo suspendido, eterno, de una lentitud fascinante, y la vivacidad rítmica de los comentarios que lanzan los pájaros con su canto —un canto que Messiaen suele asociar con los efectivos de percusión de láminas y la familia de instrumentos de viento-madera en el caso de la alondra—, refleja una originalidad extraordinaria, propia de un gran creador.

No se debe ver en la transposición de esta particular característica un acto de reproducción, de mimesis, sino más bien la referencia implícita a una fuente de autoridad superior. Del mismo modo que ocurría en la tradición medieval, Messiaen extrae de esta *auctoritas* iconográfica la esencia del gesto sobre el que esculpe y proyecta la diversidad de emociones religiosas y místicas que la música a su vez moldea, organiza, ordena y amplifica con su discurso lento pero imparable. En lo que respecta a su aspecto, el protagonista de la ópera es un San Francisco muy próximo a la versión pictórica que se realizó del personaje histórico. Messiaen nos lo describe en los siguientes términos:

[...] il doit être plutôt petit, l'allure humble. Il porte la barbe, une petite barbe roussâtre, rare. Cheveux brun roux, tonsure, et robe brune (couleur terre) doivent le différencier des frères. [...] il porte une corde en guise de ceinture, et son capuchon pend en pointe dans le dos. Essayer de se rapprocher de son portrait par Cimabue, à Assise —et des attitudes que lui a prêtées Giotto dans ses fresques, également à Assise⁹ (1991a, p. xi).

La descripción confirma el grado de conocimiento que el compositor tenía de las fuentes literarias e iconográficas históricas. Observemos por otra parte la descripción de la apariencia externa del santo que nos ofrece uno de sus primeros biógrafos, el franciscano Tommaso da Celano, en su *Vita prima* (ca. 1215). Destacan las numerosas analogías que podemos establecer entre ambas descripciones.

Facundissimus homo, facie hilaris, vultu benignis, immunis ignaviae, insolentiae expers, statura mediocris parvitati vicinior,

⁹ “ [...] tiene que ser bastante pequeño, y de apariencia humilde. Lleva barba, una pequeña barba rojiza rara. El cabello castaño rojizo, la tonsura, y un hábito marrón (color tierra) lo diferencian los hermanos. [...] lleva una cuerda a modo de cingulo, y la capucha cuelga en punta en la parte posterior de la espalda. Intentar que se parezca al retrato de Cimabue en Asís —y a los gestos que le dio Giotto en sus frescos, también en Asís”.

caput mediocre, ac rotundum, facies utcumque oblonga, et protensa, frons plana, et parva, mediocres oculi, nigri et simplices, fuscii capilli, supercilia recta, nasus aequalis, subtilis, et rectus, aures erectae, sed parvae, [...] vox vehemens, dulcis, clara, atque sonora, dentes conjuncti, aequales, et albi, modica labia, atque subtilia, barba nigra, pilis non plene respersa, collum subtile, humeri recti, brevia brachia, tenues manus, digiti longui, ungues producti, crure subtilia, parvuli pedes, tenuis cutis, caro paucissima, aspera vestis, somnus brevissimus, manus largissima¹⁰ (Celano, 1880, p. 158).

Pintadas en los últimos años del siglo XIII, las escenas franciscanas realizadas por el genio de Giotto y sus ayudantes les fueron sin duda sugeridas por franciscanos imbuidos de las vidas del santo escritas por San Buenaventura, sobre todo de la *Legenda Maior* (1263), el documento que desde el último tercio del siglo XIII se convirtió en el texto oficial de la vida de San Francisco. De esta biografía provienen los episodios de la *Vita di san Francesco* que Giotto traduce en imágenes de una manera prodigiosa. Podemos observar una triple contemplación del santo: el Francisco hombre, el Francisco Dios y el San Francisco que se convierte uno con la naturaleza. La perspectiva de estos frescos —situados en la parte inferior de las paredes laterales de la nave de la Basílica Superior de Asís—, aunque todavía intuitiva, muestra una vivacidad y una plasticidad únicas. De los veintiocho frescos que reflejan los acontecimientos más destacados que San Buenaventura recoge en su relato, sobresale el fresco que muestra el sermón a los pájaros por su adecuación a la descripción que Messiaen nos ofrece del santo. En este ejemplo podemos observar el alto grado de proximidad que el compositor pretende establecer entre este modelo iconográfico y el protagonista de la ópera. El mismo Messiaen confiesa haber pedido en el momento del estreno al cantante José Van Dam, quien representaba el personaje de San Francisco, que reprodujera tan fielmente como le fuera posible “las actitudes y los gestos que Giotto había pintado” (Samuel, 1999, p. 69) (Imagen 1).

¹⁰ “De estatura mediana, tirando a pequeño; su cabeza, de tamaño también mediano y redonda; la cara, un poco alargada y saliente; la frente, plana y pequeña; sus ojos eran regulares, negros y candorosos; tenía el cabello negro; las cejas, rectas; la nariz, proporcionada, fina y recta; las orejas, erguidas y pequeñas; las sienes, planas; [...] su voz, vehemente, suave, clara y timbrada; los dientes, apretados, regulares y blancos; los labios, pequeños y finos; la barba, negra y rala; el cuello, delgado; la espalda, recta; los brazos, cortos; las manos, delicadas; los dedos, largos; las uñas, salientes; las piernas, delgadas; los pies, pequeños; la piel, suave; era enjuto de carnes; vestía un hábito burdo; dormía muy poco y era sumamente generoso”. Traducción de Francisco Sagüés, O.F.M. (Celano, 1998, p. 225).



Imagen 1. Giotto, ca. 1292-1296, *La predica agli uccelli*, *Storie di San Francesco*, Basilica superior de Asís.

En cuanto al San Francisco de Cimabue, sabemos que habría sido pintado entre 1270 y 1280. Forma parte del inmenso fresco de *La Vergine in Maestà* de Asís, una de las obras más espléndidas de este artista florentino, conocido también como Bencivieni di Pepo. Cimabue vivió y trabajó sobre todo en Florencia, Roma y Pisa. El fresco, que mide 320 x 340 cm, está situado en el transepto derecho de la Basilica inferior de San Francisco, en Asís. Tal y como lo determinó ya en 1864 uno de sus primeros restauradores, el italiano Guglielmo Botti, parece que la obra sufrió numerosas modificaciones a lo largo de los siglos posteriores a su creación, hasta el punto de que la firma de Cimabue es casi ilegible. Sin embargo, desde 1570 le fue atribuida sin prácticamente ninguna oposición por parte de la crítica y los expertos.

Historiadores del arte como Battisti (1963); Nicholson (1932), Sindona (1975) y Thode (1885), han sugerido la hipótesis no probada de la amputación de una figura simétrica a la de san Francisco —posiblemente un San Antonio de Padua o un Santo Domingo—, la cual estaría ubicada en el lado izquierdo. San Francisco aparece en el lado derecho de la composición. La figura del *poverello* reproduce fielmente la descripción de Celano anteriormente citada, y es una de las representaciones más antiguas que se conservan. El santo aparece descalzo, vestido con el hábito oscuro, con barba corta y tonsura. Su mirada es fija, y las manos y la hendidura del costado muestran los signos claros de los estigmas. La longitud de las orejas parece haber sido atenuada por las modificaciones posteriores (Imagen 2).



Imagen 2. Cimabue, ca. 1270-1280, *San Francesco della Maestà di Assisi*, Basilica inferior de San Francisco, Asís.

El ángel

La figura del ángel es también de gran importancia en cuanto a los modelos iconográficos en los que Messiaen confía para reproducir la imagen de este ser divino. La presencia de los ángeles en la obra de Messiaen no es casual: desde *La Nativité du Seigneur* (1935), para órgano, hasta los *Éclairs sur l'au-delà...* (1991), para orquesta, las referencias a los ángeles en las obras de Messiaen son continuas y evidentes. Los ángeles del Apocalipsis han sido para Messiaen de una gran importancia, sobre todo aquel ángel luminoso que anuncia el fin del tiempo (Ap 10, 1-7), para el cual Messiaen escribió la *Vocalise* de su *Quatuor pour la fin du temps* (1941), para clarinete, violín, violonchelo y piano. Entre las referencias iconográficas del ángel que ha servido de modelo para su personaje en el *Saint François d'Assise*, Messiaen (1986) menciona una de las anunciaciones de Fra Angelico, y también un grabado del pintor francés Maurice Denis.

Sabemos que los episodios de apariciones angélicas no son un hecho en absoluto extraño a lo largo de la Biblia. En el Nuevo Testamento encontramos, por ejemplo, la aparición de un ángel a José (Mt 1:20-21, Biblia de Jerusalén) o la del arcángel Gabriel a Zacarías (Lc 1:11-20). Ahora bien, lo que entendemos por anunciación corresponde exclusivamente a la aparición del arcángel Gabriel a la Virgen María. Este manifiesta la voluntad de Dios para que, a través de ella y por obra y virtud del Espíritu Santo, María traiga al mundo al hijo de Dios. El único evangelio canónico que da fe del episodio es el de Lucas (Lc 1:26-38). El saludo del arcángel —“Ave gratia plena. Dominus tecum: Benedicta tu in mulieribus”—¹¹ abre el episodio en que este le comunica que el niño tendrá por nombre Jesús, a lo cual añade “hic erit magnus, et Filius Altissimi vocabitur, et dabit illi Dominus Deus sedem David patris eius: et regnabit in domo Iacob in aeternum, et regni eius non erit finis” (Lc 1:32-33).¹²

Entre los documentos medievales que describen el episodio, destaca la *Legenda aurea* del dominico Jacobo de la Vorágine, escrita en la segunda mitad del siglo XIII. En el capítulo cincuenta y uno de esta obra, titulado *De annuntiatione dominica* (“La Anunciación del Señor”), el relato bíblico aparece enriquecido por numerosos añadidos: los pasajes del Evangelio de Lucas se suman a las citas de numerosos padres de la iglesia y, sobre todo, de textos de San Bernardo, además de todo tipo de razones teológicas que justifican la necesidad del matrimonio, de la humildad y de la maternidad de la Virgen, entre otras cuestiones.

¹¹ “Ave, llena de gracia, el Señor está contigo, bendita tú eres entre todas las mujeres”.

¹² “Será grande, y será llamado Hijo del altísimo, y el Señor Dios le dará el trono de David su padre; y reinará sobre la casa de Jacob para siempre, y su reino no tendrá fin”.

La anunciación pasa así a formar parte de un tópico iconográfico central en la representación artística pictórica de la edad media. Como consecuencia, las representaciones de la anunciación se multiplicarán de manera exponencial a lo largo de los siglos XIV y XV, y se convertirán en uno de los motivos iconográficos más importantes. Entre los pintores más destacados que inmortalizan la escena encontramos a Simone Martini, Masolino da Panicale, Fra Angelico, Fra Filippo Lippi, Sandro Botticelli, Leonardo da Vinci, Jan van Eyck, Roger van der Weyden o Konrad Witz.

Messiaen reconoce que el personaje del ángel refleja en efecto la convención de todo modelo iconográfico: rostro humano, túnica larga y alas. Es el ángel que encontramos en las representaciones pictóricas, un ángel que “poco tiene que ver con su verdadera naturaleza espiritual, invisible” (1986, p. 381). Ahora bien, para establecer su modelo, de todas las posibles opciones, incontables, Messiaen se fija en un ángel muy concreto: el ángel de una de las anunciaciones de Fra Angelico, concretamente la del convento de San Marco de Florencia (actualmente Museo Nacional de San Marco, también conocido como Museo del Angélico):

J'ai donc été à Florence et, au couvent de Saint-Marc, j'ai vu de nombreux Fra Angelico. [...] Dans un de ces retables [...] se trouve une Annonciation. On peut y voir un ange extraordinaire, vêtu d'une robe dont la couleur est mauve rosé (entre lilas et saumon); il a un pectoral doré, une auréole comme une assiette évidée également dorée qui coiffe le sommet du crâne et, surtout, deux ailes déployées dans le dos: deux ailes multicolores avec une succession de bleu, de noir, de vert, de jaune, et une grande frange rouge qui pend longuement: les couleurs sont très vives. [...] Le résultat est fabuleux et m'a tellement impressionné que j'ai exigé que l'on prenne cet ange de Fra Angelico comme modèle pour dessiner le costume de Christiane Eda-Pierre, qui a tenu le rôle à la création¹³ (Samuel, 1999, pp. 381-382).

13 “Fui a Florencia y en el convento de San Marco vi muchos Fra Angelico. [...] En uno de estos retablos [...] hay una Anunciación. Se puede ver un ángel especial, con un vestido cuyo color es rosa púrpura (entre lila y salmón); que tiene un pectoral de oro, una aureola como un plato ahuecado también de oro que le cubre la parte superior del cráneo y, especialmente, dos alas desplegadas en la parte posterior: dos alas multicolores con una sucesión de azul, negro, verde, amarillo, y una gran franja roja que cuelga de largo: los colores son muy brillantes. [...] El resultado es fabuloso y me impresionó tanto que solicité que se tomara aquel ángel de Fra Angelico como modelo para el traje Christiane Eda-Pierre, quien desempeñó el papel en el estreno”.

La coloración de las alas del ángel de esta anunciación parece haber captado la atención de Messiaen por encima de todas las demás. Entre los años 1437 y 1446, el fraile dominico Fray Giovanni de Fiesole, conocido como Fra Angelico, pintó numerosas anunciaciones en convento de San Marcos de Florencia. El fresco al que Messiaen se refiere ocupa unas dimensiones de 230 cm. de altura por 312,5 cm. de longitud, y está situado en uno de los pasillos del corredor norte del convento. A diferencia de la anunciación que se conserva en el Museo del Prado de Madrid, la de San Marco focaliza la atención sobre los dos protagonistas. Las figuras de Adán y de Eva, representantes de la desobediencia y la soberbia que supone el pecado original —antítesis significativa de la humildad y la obediencia de María que Fra Angelico plasma en su gesto—, están ausentes en esta anunciación. Los brazos de María, cruzados sobre el pecho, son una muestra más del gesto noble y humilde de reverencia a la divinidad y a su mensaje (Imagen 3).



Imagen 3. Fra Angelico, ca. 1437-1446, *La Anunciación*, Museo del Angelico, Florencia.

En la introducción a la partitura de la cuarta escena de la ópera, *L'Ange voyageur* (“El Ángel viajero”) Messiaen nos ofrece algunas de las

informaciones que, efectivamente, nos remiten a *La Anunciación* de Fra Angelico:

L'Ange a les cheveux blonds, longs et bouclés dans le cou. Sur sa tête: une auréole: mince cercle doré, levé au sommet du crâne. [...] Il porte une robe mauve rosé (entre lilas et saumon), avec un pectoral doré, le haut du dos également doré, et deux parures dorées au milieu des manches. La robe est longue et traîne à terre [...] Les ailes, déployées dans le dos, sont quinticolores et divisées en bandes verticales de couleurs différentes. Pour chaque aile: au bord, une première bande rouge et festonnée se termine par une grande plume rouge en pointe, deuxième bande bleue, troisième bande noire, puis cinq bandes successivement jaune, bleue, jaune, verte, jaune. Au centre de l'aile, une énorme pastille bleue. Les deux ailes ressemblent à deux harpes, ou à deux tuyaux d'orgue¹⁴ (1992a, p. xi).

Sin embargo, conviene recalcar que esta descripción tan exacta del vestido del ángel solo se respetó en la representación del estreno en la Ópera de París, en 1983. Sandro Sequi era el responsable de la escenografía y Giuseppe Crisolini-Malatesta el responsable del decorado y el vestuario. En las posteriores representaciones —Londres (1988), Salzburgo (1992 y 1998), Leipzig (1998), Berlín (2002), San Francisco (2002), Bochum (2003), París (2004), Ámsterdam (2008), Múnich y Madrid (2011)— no se respetaron las prescripciones de vestuario del propio autor. El crítico francés Pierre Flinois subraya que la indumentaria que Messiaen prescribe no concuerda en absoluto con la modernidad musical que la obra propone. Flinois habla de un claro “desfase” entre el gusto musical de Messiaen y el aspecto visual que prescribe para la puesta en escena, llegando a tildar este desfase de “infranqueable” (2004, p. 71).

¹⁴ “El ángel tiene el cabello rubio, largo y rizado sobre el cuello. En la cabeza una aureola: círculo fino de oro, sobre la parte superior del cráneo. [...] Lleva un vestido púrpura rosáceo (entre lila y salmón), con un pectoral de oro, la parte superior de la espalda también es dorada, y muestra dos adornos de oro en medio de las mangas. El vestido es largo y lo arrastra por el suelo [...]. Las alas desplegadas en la espalda son quinticolores y están divididas en bandas verticales de diferentes colores. En cada ala: en el borde, una primera cinta de color rojo festoneado termina con una gran pluma roja; en segundo lugar, una franja azul; después una tercera franja negra; y, a continuación, cinco rayas amarillas sucesivas, de color azul, amarillo y verde-amarillo, respectivamente. En el centro de la ala, una pastilla azul. Las dos alas como si fueran dos arpas o dos tubos de órgano”.

Por otra parte, mientras Messiaen estaba ocupado en el trabajo de composición de la ópera, recordó una imagen del episodio del ángel músico que se relata en las *Consideraciones sobre los Estigmas*, una imagen que habría permanecido en su memoria a causa de su belleza:

Quand j'étais jeune, je possédais une très belle édition des *Fioretti* [...]. Cet ouvrage était orné de gravures sur bois de Maurice Denis, dont l'une représentait un ange jouant de la viole devant saint François en totale extase. [...] Cette image, qui m'avait beaucoup frappé, m'est revenue lorsque j'ai décidé de composer mon opéra¹⁵ (Messiaen, 1986, p. 253).

La imagen del ángel misterioso en el grabado de Maurice Denis, un ángel situado ligeramente sobre el suelo, que parece extraer de su viola una sonoridad llena de dulzura y suavidad, provoca en Messiaen el efecto que el compositor desea para la quinta escena de su ópera. El desvanecimiento de San Francisco, que escucha la “música de lo invisible”, es uno de los signos que evidencian su iniciación en los misterios divinos: el siguiente paso en su camino ascendente hacia la gracia. El pintor francés Maurice Denis terminó el grabado en 1911, tras el viaje de diez días que realizó por Italia siguiendo los pasos del santo. El grabado se encuentra reproducido en la edición de las *petites fleurs de saint François d'Assise* de *L'Art Catholique* de 1919, una versión de las *Fioretti* en francés antiguo realizada por André Pératé. La versión en color del grabado fue recientemente adquirida por el Musée d'Orsay de París. Traduce de manera única la suavidad de color y de melodía a la que Messiaen se refiere en su paráfrasis del episodio final de la segunda de las *Consideraciones sobre los Estigmas*, fuente del relato que nos ofrece en la quinta escena de la ópera, *L'Ange musicien* (“El Ángel músico”) (Imagen 4).

¹⁵ “En mi juventud tenía una hermosa edición de la *Fioretti* [...]. La obra estaba adornada con grabados en madera de Maurice Denis, uno de los cuales era un ángel que tocaba la viola frente a un San Francisco en éxtasis total. [...] Esta imagen, que realmente me llamó la atención, me vino a la mente cuando decidí componer mi ópera”.



Imagen 4. Maurice Denis, 1911, ilustración de *Petites fleurs de saint François d'Assise*, ©RMN-GrandPalais, Musée d'Orsay.

La escena ocurre en la montaña de La Verna, y nos presenta a un ángel resplandeciente de luz, un ser celestial que sostiene una viola de brazo en su mano izquierda y un arco curvado en su mano derecha. El aspecto del ángel es deliberadamente puro. A diferencia de la cuarta escena, en la que el ángel aparece bajo otro aspecto, Messiaen lo presenta ahora como si no tocara el suelo. Se ajusta, pues, a la descripción del mismo y al modelo iconográfico que nos ofrece Denis. La imagen de Francisco, agachado, completamente desvanecido por la audición de la música del ángel, parece haber inspirado particularmente esta escena.

El solo de viola del ángel, interpretado por las ondas Martenot, es un momento único en la ópera, un evento central dotado de una belleza especialmente significativa. La música que Messiaen compone para este evento forma un tapiz sonoro tan intenso como luminoso. La lentitud y la suavidad del discurso, junto con las notas largas y sostenidas que las cuerdas mantienen —a las que se añade después el coro, dando vida a un sustrato armónico extremadamente nueva—, nos llevan a la sensación inevitable de la interrupción del tiempo: el tiempo, en su transcurso inalterable, se ha parado aquí, ha dejado de transcurrir. Se tiene, en efecto, la impresión de entrar en otro lugar, en una especie de cámara del paraíso donde se habría cumplido la profecía de aquel otro ángel del Apocalipsis que Messiaen citaba en el *Quatuor pour la fin du temps*, encargado de recordarnos que, llegado el momento, “no habrá más tiempo” (Ap 10: 6). La correspondencia entre el aspecto sonoro y el visual se debe enfocar aquí quizás en términos de luminosidad, sobretudo en referencia al tantas veces citado deslumbramiento, que la música provocaría en el alma de Francisco, permitiendo lo que Osuna define como la unión total del alma con el creador (1527, p. 168).

En el estreno de la obra, Messiaen situó el coro, invisible, en la cúpula del teatro, amplificándolo a través de una serie de altavoces estratégicamente situados. La iluminación se focalizaba así en la figura del ángel, y se pretendía que la difusión sonora de las ondas Martenot impregnara por completo el espacio de resonancia del teatro. El resultado era una música cuya procedencia quedaba indefinida, un tejido sonoro que envolvía al público, al cual Messiaen añadía la sonoridad característica de un espacio natural como La Verna, escuchándose instrumentos tan curiosos como el “eliófono” o el “geófono”.

La revelación divina de la gracia, el milagro de que da testimonio la tradición franciscana recogida en las *Consideraciones sobre los Estigmas*, ocurre aquí a través del sonido: “Escucha la música de lo invisible; conoce la alegría de los bienaventurados por suavidad de color y de melodía” —le dice el ángel a Francisco en la quinta escena, antes de tocar con su viola una música que “suspende la vida en la antesala del cielo”— (Messiaen, 1992b, pp. 106-109). Una lectura visual de esta escena se impone. Es cierto que el grabado de Denis nos brinda algunas de las claves expresivas que muestran la forma en que la música del ángel provoca el desvanecimiento de Francisco. Ahora bien, la inspiración visual inicial da lugar aquí también a una traducción policroma del episodio mediante la música. Música, color y espiritualidad se encuentran aquí, una vez más, en un mismo plano de inmanencia. Tal y como señala la musicóloga francesa Delphine Grivel

(2006),¹⁶ tanto Messiaen como Denis “son hombres que comparten la misma vocación católica y artística” (p. 208).

El leproso

El leproso es un personaje central en el *Saint François d'Assise*. Tal y como nos recuerda Messiaen, “la lepra está a la vez en su cuerpo y en su alma” (Samuel, 1999, p. 377), y su imagen se encuentra reflejada en el leproso que Grünewald pintó en el *Retablo de Isenheim*. Matthias Grünewald es, sin duda, una de los máximas iconos, junto con Alberto Durero, de la pintura renacentista en el Norte de Europa. Messiaen (1978, 1986, 1997) cita a menudo en sus escritos a este pintor alemán. Menciona sobre todo el *Retablo de Isenheim* (*Isenheimer Altar*, en su denominación alemana), una de sus obras más emblemáticas. Grünewald trabajó en esta obra entre los años 1512 y 1516. El *Retablo* fue el fruto de un encargo de los frailes del monasterio de San Antonio, en Isenheim, Alsacia. En este caso, nos encontramos ante un retablo políptico, es decir, un retablo que contiene más de tres paneles articulados. Podemos hablar, además, de un híbrido, ya que los nueve paneles que forman el retablo —de unas dimensiones de 330 cm. de altura por 590 cm. de longitud— giran alrededor de un fondo central en el que encontramos unas esculturas de Cristo y los apóstoles realizadas por el alsaciano Nicolás de Haguenau. Con la segunda apertura de los paneles se nos muestran las esculturas y en la parte izquierda del retablo podemos contemplar una escena donde se representa la tentación de San Antonio (Imagen 5).

Esta escena es especialmente significativa en cuanto a la codificación de los elementos que contiene, portadores de diversas significaciones y arquetipos según los códigos de interpretación que se utilicen en la lectura de las imágenes. En el grueso de la tradición cristiana destaca el relato de las tentaciones de San Antonio que se ofrece en el capítulo XXI de la *Legenda aurea* de Jacobo de la Vorágine, titulado *De sancto Antonio*. El autor nos relata la leyenda de la aparición de los demonios y la forma en que San Antonio soportó las numerosas penas y tentaciones que le infligieron en el desierto:

Tunc illi in formis variis ferarum apparuerunt et eum iterum dentibus, cornibus et unguibus crudelissimo laceraverunt. Tunc subito splendor mirabilis ibi apparuit et daemones cuncios fugavit, Antonius autem continuo sanatus est. Ibi que Christum

¹⁶ A Grivel debemos uno de los estudios más completos de la obra de Maurice Denis. Véase Grivel (2011).

adesse intelligens ait: ubi eras, bone Jesu? ubi eras?¹⁷ (Vorágine, 1890, p. 104).



Imagen 5. Matthias Grünewald, 1512-1516, *Tentación de San Antonio*, Retablo de *Isenheim*, Museo de Unterlinden, Colmar, Alsacia.

¹⁷ “Entonces se le aparecieron en diversas formas como fieras y lo desgarraron unos con los dientes, con los cuernos y con crudelísimos golpes. Entonces, al instante, apareció en aquel lugar un admirable resplandor que puso en fuga a los demonios, y Antonio fue sanado. Y entendiendo que Cristo estaba ante él, le dijo: ¿Dónde estabas, buen Jesús, dónde estabas?”

El resplandor —*splendor*— a que el texto hace referencia, una luz maravillosa que hizo huir a los demonios, se observa en la parte superior del retablo, mientras que en la parte inferior izquierda encontramos la figura de un ser con apariencia humana. Su piel está recubierta de pústulas y forúnculos, y en la mano derecha presenta un muñón que sugiere la lepra como causa de su aspecto horroroso, monstruoso. Messiaen, que siempre sintió una atracción especial por los modelos iconográficos de los monstruos y por los pintores de monstruos (Messiaen, 1997, p. 68), acierta a construir un leproso “horrible y repugnante”, con los brazos y las piernas “cubiertos de manchas negras de sangre” (Messiaen, 1991b, p. viii), un personaje tremebundo que el compositor caracteriza musicalmente de una manera magistral.

Tampoco es de extrañar que la aparición de este personaje no tenga lugar hasta el inicio de la tercera escena, *Le baiser au Lépreux* (“El beso al Leproso”), tras la mención del “sapo pustuloso” que Francisco hace hacia el final de la segunda. Símbolo de la fealdad, del horror y de lo cadavérico, el leproso, como el sapo mencionado por Francisco en la escena anterior, también forma parte de la creación divina, y por lo tanto también posee el bien —*bonum*—, la verdad —*verum*— y la belleza —*pulchrum*— como potencialidad interior.¹⁸ En la Edad Media el sapo era considerado una criatura asociada a los herejes y los practicantes de la brujería, quienes lo empleaban supuestamente para preparar sus brebajes. Esta particular asociación condujo a algunos padres de la iglesia a identificar la criatura en cuestión como símbolo del diablo. Estaban siguiendo, en muchas ocasiones sin ser conscientes, la estela de clásicos griegos y latinos como Publio Virgilio, quien en el primer libro de las *Geórgicas* situaba al sapo en el rango de los monstruos, o Plinio el Viejo, que en el capítulo XXXII de su *Historia natural* lo designaba a su vez como ser venenoso (Imagen 6).¹⁹

El combate intenso del bien y del mal que encontramos en la *Tentación de San Antonio* fascina a Messiaen, quien admira “sus contrastes de color, el juego brutal de oposiciones de color” (Samuel, 1999, p. 68). Cuando escoge la figura del leproso y decide que debe parecerse a este leproso de Grünewald,

¹⁸ A partir de la recepción en el siglo XIII del platonismo agustiniano de opúsculos como *De natura boni*, la belleza y lo bello —*pulchrum*— pasaron a ser consideradas como propiedades trascendentales del ser, y por consiguiente equivalentes de lo bueno —*bonum*—, puesto que la bondad poseería belleza. La idea de lo bello se introduce de este modo en la reflexión metafísica medieval, más allá de la estética, como una propiedad trascendental del ser identificada con el *bonum*. Messiaen confirma esta idea cuando cita parcialmente un verso del Endymion de John Keats en la sexta escena: “todo lo que es bello debe lograr la libertad, la libertad de la gloria” (1992c, pp. 200-202).

¹⁹ Para un estudio completo de la figura del sapo en la Edad Media véase Berlioz (2003).

Messiaen nos da, una vez más, una clave de lectura iconográfica importante. Para el cristianismo medieval, de carácter fundamentalmente materialista, el cuerpo revestía una gran importancia. La salvación se operaba a través del cuerpo. Recordemos que el alma formaba una unidad con el cuerpo, de la que no se podía desprender sin que el hombre dejara de ser hombre, es decir, con la llegada de la muerte. Así pues, la resurrección de la carne era considerada como el momento en que el cuerpo del difunto volvía a la vida. El juicio final se aplicaba a toda la persona humana en su integridad: cuerpo y alma. La enfermedad física era, por lo tanto, entendida como una penitencia —no en vano, el personaje de Francisco recuerda al leproso en la tercera escena que debe ofrecer su dolor como penitencia—, una penitencia que Dios, supuestamente, imponía al enfermo, al impuro, y que solo Dios podía interrumpir mediante la sanación de la carne.



Imagen 6. Grunewald, 1512-1516, *Tentación de San Antonio* (detalle), Museo de Unterlinden, Colmar, Alsacia.

La muerte del leproso era en este contexto una certeza casi absoluta, cuestión de tiempo, un castigo del que muy pocos lograban escapar, si no era gracias a una intervención divina. El doble milagro al que Messiaen nos remite en la tercera escena incluye la curación del leproso a través del beso de Francisco. Esta capacidad de acción divina otorgada a Francisco —una acción más allá de su alcance, que incluye la transmutación instantánea: la curación de la carne— constituye uno de los momentos más importantes de la ópera. El protagonista supera su profundo temor, la aversión que siente por los

leprosos; y llega finalmente a amar a un leproso, a sanarlo. La escenificación del beso que conduce a la sanación es, en este contexto, la muestra más clara del ascenso espiritual de Francisco dentro del tríptico del primer acto de la obra, una *anábasis* que lo sitúa en un estadio superior, más cercano a la gracia y a la perfecta alegría que representa el símbolo de la cruz desde el primer acto.

A modo de conclusión

Los modelos iconográficos que Messiaen señala como fuente de sus personajes nos han permitido realizar una lectura de la obra enriquecida por la tradición de pensamiento medieval franciscano, de la cual son un testimonio fehaciente las obras pictóricas en cuestión. Messiaen siempre afirmó escribir una música que pretendía revelar al ser humano la existencia de “los misterios y las verdades de la fe católica” (1993, p. 4). Para un músico que afirmaba “haber nacido creyente” (Samuel, 1999, p. 18) y que profesa una fe extrema en las verdades de la fe católica, no resultaría extraño dedicar una inmensa parte de la obra a la manifestación de esas verdades, mediante su arte: la música. En el caso del *Saint François d'Assise* la lectura de los personajes principales —San Francisco, el ángel y el leproso— a través de los modelos iconográficos referidos anteriormente nos permite además comprender el profundo deseo de Messiaen por inscribir su trabajo en una tradición cristiana que se remonta a la Edad Media, para, a partir de ella, enriquecerla y ampliarla como un testimonio más de la fe y de la grandeza del creador y de su manifestación humana en la figura del Hijo, de la cual San Francisco aparece aquí como un *exemplum*, construido a través de la semblanza, una vía que daría origen a la *imitatio*, popularizada a partir del siglo XV gracias a opúsculos como *De imitatione Christi*, obra atribuida al holandés Tomás de Kempis, donde se exhortaba a la comunidad espiritual a una observación más estricta de la vida de Cristo como modelo y paradigma de vida.

Referencias bibliográficas

- Battisti, E. (1963). *Cimabue*. Milán: Instituto Editoriale.
- Bellosi, L. (1985). *La pecora di Giotto*. Turín: Einaudi.
- Benítez, V. (2002). Simultaneous contrast and additive designs in Olivier Messiaen's Opera, *Saint François d'Assise*. *The Online Journal of the Society for Music Theory*, 8 (2). Recuperado el 12 de enero de 2016, de <http://www.mtosmt.org/issues/mto.02.8.2/mto.02.8.2.benitez.html>
- Berlioz, J. (2003). Le crapaud, animal ambigu au Moyen Âge? Le témoignage des 'exempla' et de l'art roman. En Bodson, L. (Ed.), *Regards croisés de l'histoire et des sciences naturelles sur le loup, la chouette, le crapaud dans la tradition occidentale*. Lieja: Université de Liège, 15-32.
- Boskovits, M. (2000). Giotto: un artista poco conosciuto? En Tartuferi, A. (Ed.), *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*. Florencia: Giunti.

- Boulez, P. (2005). *Regards sur autrui*. París: Christian Bourgois.
- Celano, T. de (1880). *Vita prima di S. Francesco d'Assisi del B. Tommaso da Celano, per la prima volta volgarizzata dal canonico Leopoldo Amoni*. Asís: Tipografia Sensi.
- _____ (1998). *Vida primera de San Francisco* (7a ed.). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Dingle, C. (2007). Frescoes and Legends: the sources and background of *Saint François d'Assise*. En Dingle, C. y Simeone, N. (Eds.), *Olivier Messiaen: Music, Art, Literature*. Aldershot: Ashgate, 301-322.
- Flinois, P. (2004). *Saint François d'Assise à la scène*. *L'Avant Scène de l'Opéra*, 223, 70-77.
- Grivel, D. (2006). L'inspiration denisienne dans le 'Saint François d'Assise' d'Olivier Messiaen. En Barbe, M. (Ed.), *Musique et arts plastiques: analogies et interferences*. París: P.U.P.S., 201-210.
- _____ (2011). *Maurice Denis et la musique*. Lyon: Symétrie.
- Lévinas, M. (2002). Olivier Messiaen: le fondateur. En M. Lévinas (ed.), *Le compositeur trouvère. Écrits et entretiens (1982-2002)*. París: L'Harmattan, 59-66.
- Marti, J. C. (2004). J'ai subi et suivi une inspiration. Entretien avec Olivier Messiaen. *L'Avant Scène de l'Opéra*, 223, 50-59.
- Meiss, M. (1960). *Giotto and Assisi*. Nueva York: New York University Press.
- Messiaen, O. (1966). *Couleurs de la Cité Céleste*. París: Leduc.
- _____ (1978). *Conférence de Notre-Dame*. París: Leduc.
- _____ (1986). *Musique et Couleur, nouveaux entretiens avec Claude Samuel*. París: Belfond.
- _____ (1988). *Conférence de Kyoto*. París: Leduc.
- _____ (1991a). *Saint François d'Assise. Acte I, 1^e Tableau: La Croix*. París: Leduc.
- _____ (1991b). *Saint François d'Assise. Acte I, 3^e Tableau: Le baiser au Lépreux*. París: Leduc.
- _____ (1992a). *Saint François d'Assise. Acte II, 4^e Tableau: L'Ange voyageur*. París: Leduc.
- _____ (1992b). *Saint François d'Assise. Acte II, 5^e Tableau: L'Ange musicien*. París: Leduc.
- _____ (1992c). *Saint François d'Assise. Acte II, 6^e Tableau: Le prêche aux oiseaux*. París: Leduc.
- _____ (1993). *Técnica de mi lenguaje musical*. París: Leduc.
- _____ (1997). *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, vol. 4. París: Leduc.
- _____ (2002). *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, vol. 7. París: Leduc.
- Nicholson, A. (1932). *Cimabue. A critical study*. Princeton: Princeton University Press.
- Offner, R. (1939). Giotto, non-Giotto. *Burlington Magazine*, 74, 256-263.
- Osuna, F. de (1527). *Tercera parte del libro llamado abecedario spiritual*. Toledo: Maestre Remon de Petras.
- Sindona, E. (1975). *Cimabue e il momento figurativo pregiottesco*. Milán: Rizzoli.
- Tartuferi, A. (2004). *Dipinti romani tra Giotto e Cavallini*. Roma: Musei Capitolini.
- Thode, H. (1885). *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*. Berlín: Vollmer.

Vorágine, J. de (1890). *Legenda aurea*. Breslau: Koebner.

Zanardi, B. (2002). *Giotto e Pietro Cavallini: la questione di Assisi e il cantiere di pittura a fresco*. Milán: Skira.

Vicent Minguet es doctor en lenguas y literaturas por la Universidad de Valencia (España), Master of Arts por la Musik-Akademie der Stadt Basel (Suiza) y Master of Music por la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst de Fráncfort (Alemania). Miembro de la Internationale Ensemble Modern Akademie de Frankfurt (2010-2011) y colaborador del Ensemble Modern, de la Musikfabrik de Colonia y del Klangforum Wien. Desarrolla la labor investigadora en la Universidad de Valencia y como docente y pedagogo en el Suzuki Music Institute de Barcelona.

vicent.minguet@gmail.com