

ICONOGRAFIA MUSICAL

A música na dimensão do sagrado

LUÍS CORREIA DE SOUSA

Edição e coordenação



Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / NOVA
Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
Núcleo de Iconografia Musical (NIM)

ICONOGRAFIA MUSICAL

A música na dimensão do sagrado

LUÍS CORREIA DE SOUSA

Edição e coordenação

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / NOVA
Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
Núcleo de Iconografia Musical (NIM)

2016

ICONOGRAFIA MUSICAL – A música na dimensão do sagrado

Edição e coordenação de Luís Correia de Sousa

Publicação do Núcleo de Iconografia Musical (NIM) do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM)

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas /NOVA

Av. De Berna, 26 C – 1069-061 Lisboa

Textos de:

Luís Correia de Sousa - CESEM/IEM – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/NOVA.

Sónia Duarte - CESEM – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/NOVA; Conservatório de Música da Jobra, Aveiro.

Cristina Santarelli - Instituto per i Beni Musicali in Piemonti, Torino.

Pedro Luengo - Universidad de Sevilla

Luzia Rocha - CESEM – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/NOVA; Universidade Lusíada de Lisboa

Pablo Sotuyo Blanco e Alejandra Hernández Muñoz - Universidade Federal da Bahia

Rodrigo Sobral Cunha - IADE / Universidade Europeia

Editor: Universidade Nova de Lisboa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical) - **Núcleo de Iconografia Musical (NIM).**

ISBN: 978-989-97732-6-4



Índice

<i>Breves palavras de abertura</i>	5
LUÍS CORREIA DE SOUSA	
<i>Os anjos músicos do portal sul da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Belém</i>	9
LUÍS CORREIA DE SOUSA	
<i>Imagens de música na pintura Quinhentista portuguesa e luso-flamenga: a oficina hieronimita de Évora</i>	27
SÓNIA DUARTE	
<i>Teatralità del Barocco mistico: Gli effetti della musica sul corpo in estasi</i>	49
CRISTINA SANTARELLI	
<i>Iconografía musical y autos sacramentales</i>	79
PEDRO LUENGO	
<i>Música e ritual - A Irmandade da Misericórdia da Chamusca revista através da iconografia musical</i>	103
LUZIA ROCHA	
<i>Visual Appropriation or Biased Negotiations? On Devouring the Others in Brazil-Related Music Iconography</i>	125
PABLO SOTUYO BLANCO E ALEJANDRA HERNÁNDEZ MUÑOZ	
<i>Sê, para que tudo seja (o som abstracto)</i>	157
RODRIGO SOBRAL CUNHA	
Colaboradores da edição	169



Iconografía musical y autos sacramentales en Sevilla¹

PEDRO LUENGO

Universidad de Sevilla

Resumen / Abstract: Recientes estudios sobre iconografía musical inciden en la importancia de encuadrar su significado en un marco cultural más general. Este trabajo pretende vincular las referencias musicales realizadas en los autos sacramentales barrocos españoles con la producción pictórica contemporánea. Para ello se han utilizado herramientas informáticas para la gestión de los textos literarios, y bases de datos específicas de patrimonio inmueble con apartados de iconografía musical. Todo esto permite encontrar relaciones claras entre ambas disciplinas, así como casos excepcionales que denotan un lógico nivel de independencia.

*[El Regocijo] Mis padres son la cítara y el psalterio,
El clavicordio y el arpa fueron mi abuela y abuelo,
Mis tías las chirimías, propia música del viento
Y mis primas las cornetas (peligroso parentesco)
Mis hermanitos menores son sonajas y panderos².*

El teatro y la pintura fueron dos importantes herramientas utilizadas por la Iglesia en el barroco andaluz. Con ellas se hacían más accesibles al público desde la hagiografía de un nuevo santo hasta la

¹ Esta investigación se desarrolla dentro del convenio de colaboración entre el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH) y el Grupo de Iconografía Musical de la Universidad Complutense de Madrid (UCM).

² Pedro Calderón de la Barca, *El Sacro Parnaso*, 1717, p. 16.

propia historia sagrada. Por ello, el estudio de los intercambios de modelos entre teatro y pintura durante el barroco tiene importantes precedentes desde que lo planteara Mâle en 1908 y en posteriores estudios (MÂLE 1961: 96-103) para la Edad Media, hasta su aplicación a la Edad Moderna por Francastel. Para el caso español cabe destacar los trabajos de Gállego (GÁLLEGO 1968: 188-232 y 1981) y ya más recientemente el de Cornejo (CORNEJO, 2005) entre otros muchos. A pesar de estos antecedentes, la iconografía musical en general no ha buscado soluciones entre estos intercambios, más allá de las representaciones de grupos musicales vinculados con la escena teatral (WINTERNITZ 1979). Este trabajo pretende en primer lugar demostrar el interés de este tipo de fuentes para entender mejor el sentido de la iconografía musical. No se centra en la verosimilitud de las agrupaciones basándose en informaciones del ámbito del teatro, sino en el sentido que tiene cada instrumento dentro de cada trama. Por ello, no se abordan aquí cuestiones de reciente discusión como las particularidades de los autos sacramentales como obras musicales (EGIDO 2004), o como ejemplos de un concepto particular de música teórica (SAGE 1956). Se trata de entender, en una disciplina diferente, el sentido de las referencias a iconografías musicales. Para mostrar todo esto más claramente se incorporan casos concretos, tanto teatrales como musicales, organizados por temas. Se aborda así la iconografía del rey David, la Adoración de los Pastores, los ángeles músicos en general o las escenas bélicas, por citar algunas de las más representativas. Por último se incorporan a la discusión otros temas generales donde no se da esta relación. Un caso claro es el de la *Anunciación*, que suele acompañarse musicalmente en los autos sacramentales, pero no presentan iconografía musical en los lienzos del momento.

Para alcanzar estos objetivos ha sido necesario contar con una metodología basada en las nuevas tecnologías. En el caso de las obras artísticas se han utilizado los resultados de varias bases de datos específicas, centradas



principalmente en el ámbito andaluz³. Así se han localizado los temas más comunes y los instrumentos más habituales en cada caso. Para el estudio de los referentes literarios se han seleccionado un centenar de autos sacramentales cuyos textos se encuentran digitalizados⁴. Se han descartado por el momento otro tipo de obras como las loas o los entremeses, también habituales en las fiestas religiosas. Igualmente no se han buscado relaciones con los sermones, y otros géneros literarios barrocos. Si no se incluyen en esta ocasión es por considerar que requieren de un estudio pormenorizado en el futuro. Por desgracia, el software de identificación textual para estas grafías históricas no está aún perfeccionado, y no ha podido utilizarse un *crawler*, por lo que ha sido necesario realizar las búsquedas de términos forma manual. El interés en esta metodología aumentará según se resuelvan este tipo de obstáculos técnicos actuales.

Se han tenido en cuenta autos de diferentes autores tales como Luis Vélez de Guevara (1579-1644), Félix Lope de Vega (1562-1635), Antonio Mira de Amescua (1577-1644), Felipe Godínez (1582-1659), Cosme Gómez de Tejada (1593-1648), Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) y Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648), entre otros. Muchos de ellos tienen vinculación con el ámbito andaluz, lo que permite compararlos con la producción pictórica del ámbito sevillano, pero no se han localizado importantes diferencias en este sentido con el ámbito cortesano. Estos autores cubren la primera mitad del siglo XVII. En cuanto a los pintores, se ha contado con las obras de Pedro Villegas Marmolejo (1519-1577), Juan de Roelas (1570-1625), Juan Sánchez Cotán (1560-1627), Francisco Pacheco (1564-1644), Juan del Castillo (1590-1657), Francisco de Zurbarán (1598-1664) y Pablo Legot (1598-1671) lo que coincide

³ Se ha utilizado principalmente la Base de Datos de Patrimonio Mueble de Andalucía gestionada por el IAPH y el Catálogo del Portal de Museos de Andalucía.

⁴ Se han utilizado las digitalizaciones provistas por Google Books de versiones de los siglos XVII y XVIII.



fundamentalmente en fechas con los escritores citados (VALDIVIESO y SERRERA 1985).

Iconografía musical y Autos sacramentales

El papel de la música en las representaciones teatrales del barroco español ha sido una discusión con importantes aportaciones previas (PACHECO 2003) (MOLINA JIMÉNEZ 2008). De lo que no cabe duda es que las referencias musicales, de uno u otro tipo, eran habituales en este tipo de piezas. En el centenar de autos sacramentales seleccionados, una amplia mayoría incorpora a la música como un personaje más de la trama. Cuando esto, excepcionalmente, no ocurre, la música sigue presente como elemento necesario de ambientación, o para apoyar la interpretación de los protagonistas. Esto puede observarse no sólo en autos sacramentales de temática religiosa, sino también en otros de carácter más moralizante, historiador o mitológico. En muchos de ellos, los personajes religiosos aparecen, insistiendo en la imagen musical que ofrecían en otros autos. Por todo esto, para esta investigación no resulta especialmente relevante si estas obras teatrales eran representadas musicalmente o si eran exclusivamente recitadas (PASTOR COMÍN 2007). Sí que merece detenimiento la vinculación de algunos personajes o escenas con instrumentos, cantos o danzas, ya sea intervenciones de los músicos o bien formar parte del atrezzo. Por ello se abordarán varios casos significativos de forma más detenida.

Rey David arpista

La representación del rey David es una de las que más iconografía musical presenta en el marco establecido. Su vinculación con el arpa es de origen bíblico (1 Sm, 16: 23). Aparece también en calidad de salmista, pero

debieron ser los autos sacramentales los que fijaron este atributo instrumental. Así se hace referencia a David en algunas obras de Lope de Vega: «¿Ha de ser el rey del arpa, aquel que debe a una honda la mayor de sus hazañas?» y «Que como el arpa sonora de David dijo, el Sol su tabernáculo se ponga»⁵; «David al fin, a quien tu traje imita. En el arpa sonora cantó por ti»⁶; «Samuel, Saul, y el del arpa»⁷.

No es sólo Lope de Vega el que mantiene estas referencias sino que también lo hace Calderón en el *Primer y segundo Isaías* (Calderón de la Barca, 1717b: 336) o en *Las Órdenes Militares* (Calderón de la Barca, 1717: 121). Se renuncia de forma



habitual, tanto en pintura como en teatro, a referirse al rey bíblico con otros instrumentos como sí aparece en otras escuelas pictóricas. De hecho, como se puede observar en algunas de las citas, ni siquiera es necesario dar su nombre para que el público lo reconociese. Quizás por influencia mutua del teatro y la pintura, David dejó de lado otros atributos iconográficos como la honda o la figura de Goliat, por no decir otros instrumentos musicales (fig. 1). También se renuncia a iconografías musicales posibles como David bailando ante el Arca.

Fig. 1. Francisco Pacheco. *David*. 1613. Sevilla, Retablo de San Juan Bautista.

⁵ Lope de Vega, *El Nombre de Jesús*, 1644, p.9 y 16.

⁶ Lope de Vega, *El Niño Pastor*, 1644, p.116.

⁷ Lope de Vega, *De la Puente del Mundo*, 1644, p.141.

La Adoración de los Pastores

La Adoración de los Pastores es probablemente el tema con más referencias musicales en pintura y en teatro en este momento. Es además un tema muy extendido en la pintura del siglo XVII en España (GÁLLEGO, 1968: 215). Esto podría haber llevado a un amplio espectro de opciones diferentes y no a



una cierta homogeneidad no exenta de excepciones. La referencia teatral más habitual es la de los ángeles cantando el Gloria sobre el portal, solución que llega intacta hasta el siglo XVIII: «*Suena música, y en un pesebre estará un niño, y la Virgen, y San José a los lados de rodillas, y Gil más atrás, y los ángeles en lo alto cantando el Gloria in Excelsis Deo*» (Ansón y Maicas, 1740, s.f.). Más allá de si se cantaba, como queda expresamente indicado en algunas obras, o no, la organización de estos personajes en la escena quedó plasmada en pintura desde antiguo, haciendo difícil concretar el origen de este intercambio de modelos.

Fig. 2. Pablo Legot. *Adoración de los Pastores*. 1629-1637. Sevilla. Lebrija. Iglesia Mayor de Santa María de la Oliva. Retablo de Nuestra Señora de la Oliva.

Ciertamente son los autos los que hacen un mayor uso de las referencias musicales, muchas veces sin traslado a los lienzos. Por ejemplo, Francisco Godínez en *El Nacimiento de Cristo y Pastores de Belén*, donde aunque no se hacen referencias a instrumentos, la aparición del ángel viene precedida por la intervención de la Música (AA.VV. 1675: 93). De igual forma, Luis Vélez de Guevara (1579-1644), en la escena inicial de *El Nacimiento de Cristo* en la que los ángeles se aparecen a los pastores se indica: “Vuelven a tocar las campanillas y los instrumentos, y éntanse los que hacen los ángeles, y quédanse los pastores admirados” (AA.VV. 1675: 82). El tema del anuncio a los pastores es poco habitual en la pintura del momento, por lo que no puede hacerse una correlación concreta.



Fig. 3. Pablo Legot, *Adoración de los Pastores*. 1650. Cádiz. Espera. Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de Gracia. Retablo de la Virgen de Gracia.

Poco después, en la misma obra de Vélez, es el personaje alado de la Nochebuena el que entra en escena tocando un arpa (AA.VV. 1675: 83). Se trata de una propuesta sin ejemplos pictóricos específicos. De hecho, la incorporación del arpa a estas escenas de la Natividad es muy excepcional, salvando el

ejemplo de Francisco de Zurbarán (1598-1664)⁸, mientras que era común en otros coros angelicales. Más fácil es vincular los momentos concretos de la Adoración con las obras pictóricas. Tras el anuncio, los pastores de la obra de Vélez van camino del portal, ya “tocando el instrumento que hubiere” (AA.VV. 1675: 85). Poco después aparece el pastor Berrueco con una flauta (AA.VV. 1675: 86). La escena se cierra finalmente con la siguiente indicación: «cúbrese el nacimiento con música, y tocando el tamboril y la flauta se vuelven todos» (AA.VV., 1675: 88). Muy similar despliegue aparece en el *Nacimiento de Nuestro Señor* de Mira de Amescua (AA.VV. 1675: 124) en el que se dice de los pastores que «éñtrase Gila, y ellos cantan, y bailan, tocando el tamboril, y flauta, y sonajas, y cantan». Aparecen aquí dos de los instrumentos más comunes en las representaciones de la Natividad: el tamboril y la flauta. Así aparece en las obras correspondientes de Pedro Villegas Marmolejo (1519-1596), Juan de Roelas (h. 1570-1625) y Pablo Legot (1598-1671) para los lienzos de Sevilla (fig. 5 y 2 respectivamente), Lebrija, Los Palacios o Espera (fig. 3), además de en un buen número de obras anónimas andaluzas (fig. 4).



Fig. 4. Anónimo. *Adoración de los Pastores*⁹. Granada. Convento de Santa Catalina de Siena.

⁸ Francisco de Zurbarán. *La Adoración de los Pastores*. Museo de Grenoble (1638).

⁹ Un caso similar puede encontrarse en la Catedral de la Encarnación de Málaga. Se trata de un lienzo anónimo con el título *La Adoración de los Pastores* datado en 1681.



Fig. 5. Pedro Villegas Marmolejo. *La Adoración de los Pastores* (detalle) 1570. Sevilla, Iglesia de Santa Ana. Retablo de San Francisco de Asís.

Otros autos de temática navideña como *El soldado* citan en boca del personaje de la Noche “Rómpase ya mi silencio [...] y mientras los aires peinan las celestiales escuadras, toca Pascual los albogues, tú Silvano las sonajas” (Gómez Tejada de los Reyes, 1661: 142). El albogue es un aerófono propio de la música popular, al igual que el adufe que se cita más adelante: “Yo toco el psalterio, Celia tocará su adufe, y albogues toque el buen Pascual” (Gómez Tejada de los Reyes, 1661: 149). De nuevo son los pastores los que se acercan al portal con instrumentos propios de la música popular. En este mismo auto se cita la guitarra en manos del personaje *Apetito*, quien interpreta en forma de *tono de ciego* (Gómez Tejada de los Reyes, 1661: 154-155). «Con varios instrumentos, guitarra, adufe, sonajas, tejuelas, morteruelo, como se usa en las aldeas, cada uno de por sí» (Gómez Tejada de los Reyes, 1661: 182). Este tipo de instrumentos populares también aparecen en pinturas, como las de Villegas Marmolejo para el Retablo de San Francisco de la iglesia de Santa Ana de Sevilla, donde uno de los pastores toca lo que podría interpretarse como un

rabel (fig. 5) (SERRERA 1975). Mucho más extrañas son las representaciones del resto de instrumentos de percusión, o incluso los de cuerda pulsada.

Ahí no quedan las opciones identificadas, ya que esta escena se convertía a veces en cierre de la obra, por lo que incorporaría referencias musicales diferentes a las anteriormente citadas. Así, Mira de Amescua en *El Nacimiento de Nuestro Señor* dice «tocan chirimías, y en lo alto se descubre un ángel San Gabriel, con otros ángeles cantando dentro con él» (AA.VV. 1675: 125). Es una solución más cercana a la de los coros angélicos de las apoteosis teatrales, al igual que las chirimías. Quizás este carácter excepcional explica la falta de referencia de este tipo en la pintura del momento.

Todos estos ejemplos clarifican las relaciones entre estas obras teatrales y pictóricas. En ambas disciplinas es el lugar habitual para incorporar referencias a instrumentos populares, e incluso también a danzas. Así aparecían los adufes en estos autos, y las gaitas en los cuadros. Cuando las obras eran más elevadas, estos instrumentos desaparecían o se simplificaban en referencias a un tambor y una flauta.

Ángeles músicos

Aunque los ángeles músicos no aparecen como un grupo independiente en los autos sacramentales analizados, sí que pueden identificarse en la descripción de las escenografías. Normalmente los ángeles aparecen en los cierres de escenas o en la apoteosis final. Suelen ir cantando, no tocando, aunque los músicos acompañan la escena en ese momento. La pintura parece haber mezclado todo esto en una solución más adecuada a sus características. Por desgracia los detalles sobre los instrumentos utilizados suelen ser escasos. Por ejemplo, al finalizar el auto *Del Gran Palacio* de Moreto se indica «ábrese la

Capilla con chirimías» (AA.VV. 1675: 36). Más allá de las habituales referencias a chirimías, o a música baja (CORNEJO 2005: 202), apenas hay más datos. Por ello cobran mayor importancia referencias específicas realizadas en boca de algunos de los personajes de estas obras:

Que albricias den vuestras dichas, haciendo en parabién de aquella amenazada esclavitud, que el salterio, la cítara, y el laúd saluden con su métrica veloz a Constantino¹⁰.



Fig. 6. Alonso Vázquez. *Ángeles Músicos* (lado derecho). 1594.

Sevilla. Catedral de Santa María la Mayor. Retablo de la Asunción.

El laúd, que no la cítara o el salterio, es un instrumento muy habitual en otros coros angélicos de escenas de apoteosis pictóricas. Otra vía para conocer estas agrupaciones de teatro es la documentación de archivo (CORNEJO 2005; BEJARANO 2013). Así, parece evidente que por *chirimías* debe entenderse más

¹⁰ Calderón de la Barca 1717d, *La lepra de Constantino*, p.86.

ampliamente la labor de los ministriles, es decir, la de una familia de aófonos de lengüeta contruidos en madera (BEJARANO 2013: 268). Aún así, se tiene constancia de la intervención de otros instrumentos como el arpa, la guitarra, el rabel o la vihuela para ocasiones específicas (BEJARANO 2013: 280-281), lo que enlaza en algunos con algunos casos ya expuestos. A todos estos habría que unir los coros profesionales de los que se tiene constancia (CORNEJO 2005: 198), responsables de ayudar a estos ángeles cantores.

Salvando algunas excepciones (LUENGO 2014), la presencia de estos ángeles intenta representar un grupo musical heterodoxo. Su función es subrayar la importancia de un pasaje, no servir de documento de la praxis contemporánea. Partiendo de la pintura, sería lógico pensar que la música de los autos sacramentales estaría íntimamente vinculada con el papel de los ángeles. Al contrario, es difícil encontrar referencias a estos coros angélicos entre los autos seleccionados. Uno de los escasos ejemplos lo facilita Lope de Vega:

Ea, cantores del cielo/A la tribuna de un vuelo/poned ese facistol /ande el mi, re, mi, fa, sol,/ pues desciende el sol al suelo. Que si baja el sol por mí, el mi desde el sol lo sube/ al sol con el la de un sí / de la Virgen, que es la nube / de este sol que encierra en sí. /Que el fa bien se ve que es claro, / pues factum est verbum caro,/ y el re que el hombre recibe / vida, pues por Cristo vive, / siendo esta misa su amparo¹¹.

Esta descripción, por otro lado excepcional, está vinculada con los coros de ángeles músicos desplegados por todo el templo lo que no es muy común (LUENGO 2014). Andalucía presenta varios ejemplos de templos con despliegues de iconografía musical a lo largo del edificio, con un sentido unitario. En la mayoría de estos ejemplos, como en Lope, la finalidad es hacer referencia a un

¹¹ Lope de Vega, *Del Misacantano*, 1644, p. 53.



espacio sonoro, y no a unas agrupaciones concretas, o planteamientos espaciales.

En este caso se trata de una escena desarrollada en una iglesia, por lo que no es el ámbito habitual de este tipo de referencias musicales en los autos. Sería más previsible encontrarlos cerrando un acto con el sonido de las chirimías. En el ámbito teatral esta música servía para subrayar una escena. En pintura estos instrumentos, rara vez chirimías, pasaban a manos de los ángeles como indica Calderón en *El Divino Jasón*.

Suena música, y córrese una cortina, y aparece encima del árbol un cordero corriendo sangre, un cáliz, y una hostia, y en lugar de manzanas, ángeles, y serafines¹².

Más relevante es el caso de San José en el *Nacimiento de Cristo* de Mira de Amescua en el que se dice: «recuéstase sobre una peña, y tocan chirimías, y se aparece un Ángel junto a él, por tramoya» y poco después «tocan chirimías, vase el Ángel, despierta turbado José»¹³.

Un caso de estas apariciones con ángeles músicos está representada por Juan Sánchez Cotán en la *Visión de San Francisco* (1620) realizado para el Convento de la Merced de Sevilla. Pero los coros de ángeles músicos tienen un papel principal en las escenas de apoteosis, ya sean dentro de las hagiografías o de temáticas marianas. Los instrumentos para desplegar estos momentos culminantes están vinculados genéricamente con los personajes claves y no tanto con casos concretos. De esta forma, la apoteosis de San Hermenegildo, la Ascensión o el Martirio de San Andrés podían recurrir a soluciones muy similares¹⁴. Aún así hay algunas relaciones directas que pueden establecerse.

¹² AA.VV., 1664, p. 25.

¹³ AA.VV. 1675, p. 118.

¹⁴ En el Museo de Bellas Artes de Sevilla pueden contemplarse sendas representaciones de Juan de Roelas y Juan de Castillo.

Por ejemplo, el caso del Dulce Nombre de Jesús aparece representado por Juan de Roelas (fig. 7) (VALDIVIESO y CANO, 2008) y de una forma similar, aunque invertida, en Lope:

Y en medio el Nombre de Jesús. En frente en otro medio carro se abrirán Cielo, tierra y infierno. En el cielo estén unos ángeles de rodillas. En la tierra los músicos. En el infierno el dudoso, y los que llevan chismes¹⁵.



Fig. 7. Sevilla. Iglesia de la Anunciación. Retablo del Dulce Nombre de Jesús. Juan de Roelas. *Circuncisión de Jesús*. 1604-1606.

¹⁵ Lope de Vega, *Del Nombre de Jesús*, 1644, p.16.



Mucho más habitual es la presencia musical en el final de los autos sacramentales donde solían incorporar una apoteosis en la que el sonido ayudaba a subrayar el carácter extraordinario de la escena. Así puede verse en la sucesión de apoteosis del final de *Las Pruebas de Cristo* de Mira de Amescua (AA.VV. 1675: 54-56), donde primero “*va subiendo la cruz [...] y las dos mujeres en los dos árboles [...] tocando chirimías*” para después indicar que “*canta la Caridad y sube*” y “*La Fe canta y sube*”. La pintura retomó el modelo tanto para representaciones de santos como para otras escenas como la Coronación de la Virgen o la Asunción o incluso de la Ascensión (fig. 9)⁵. Esta relación fue bien estudiada por Cornejo para el caso de San Hermenegildo (CORNEJO 2005: 179-186). Este autor planteaba la vinculación de la música con los momentos más señalados de la obra, y cómo este concepto se trasladó a las composiciones pictóricas.

Suenan las chirimías y ábrese un carro de nubarrones, y estrellas, y véese en él un trono de serafines, en que vendrá sentada una niña [...] con el Niño en brazos, y a sus lados dos ángeles, como que sustentan el trono, y cantando ellos, y respondiendo toda la música, bajan hasta quedar en el aire¹⁶.

Estas apoteosis, como se ha comentado, también se aplicaban a escenas marianas. Las representaciones de las diferentes escenas de la vida de la virgen suelen estar vinculadas con representaciones musicales. En especial la Asunción y muchas de sus apariciones suelen contar con ángeles músicos, aunque sin instrumentos definidos¹⁷. De entre los autos estudiados, uno de los marianos es *A María el Corazón* (Calderón de la Barca 1717a: 71-94). El auto está lleno de

¹⁶ *El Santo Rey San Fernando*, in Calderón de la Barca, 1717c, p.241.

¹⁷ Véase el ejemplo conservado en La Zubia (Granada). Pedro de Raxis. *Nuestra Señora de la Asunción*. Retablo de la Asunción de la Virgen. Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción. (1617). Otro ejemplo destacable aparece en un anónimo conservado en la Iglesia del Salvador de Sevilla, siguiendo modelos de la Coronación de la Virgen de Guido Reni.

referencias musicales, tanto cantadas como con instrumentos como la chirimía. Esto hace que sea difícil vincular los instrumentos con pasajes concretos. En otros autos de temática mariana la presencia de la música está menos clara. Así, en *Los obreros del Señor* de Francisco de Rojas (AA.VV. 1675: 80) se dice: “*Descúbrese la segunda nube, y en ella una María con un niño en los brazos, entre unas manadas de trigo*”. Aunque no se indique expresamente ninguna referencia musical, el primer personaje que interviene es la Música con el Gloria. Algo similar ocurre en *La Virgen de Guadalupe* de Felipe Godínez en la que se dice: “*tocan las chirimías, aparece la Virgen y el Ángel*” (AA.VV. 1675: 163). Estas continuas referencias dramáticas tienen su paralelo en muchas representaciones pictóricas marianas de esta generación, como puede observarse en la Virgen del Rosario de Juan del Castillo (1625) (fig. 8). A lo largo del siglo XVII el contenido musical en estas pinturas, que se harían más comunes, descendería hasta la desaparición.



Fig. 8. Juan del Castillo. *Nuestra Señora del Rosario*. 1625. Sevilla. Iglesia de Santa Ana. Retablo de Nuestra Señora del Rosario.

Como conclusión, puede decirse que los ángeles músicos y su relación general con escenas de clímax se da tanto en el teatro como en la pintura, siendo más común en la primera. Por el contrario, y a diferencia con lo que ocurre en otros temas, su configuración respecto a las familias de instrumentos seleccionados, es muy heterogénea. Todo esto lo convirtió en un recurso relativamente habitual y aplicable a temas diferentes dentro del teatro y la pintura de la época en Andalucía.



Fig. 9 - Pablo Legot. *Ascensión de Jesús*. 1650. Cádiz. Espera. Iglesia Parroquial Nuestra Señora de Gracia. Retablo de la Virgen de Gracia.



Otros temas sin reflejo en la iconografía musical.

Hasta este momento se han planteado temas que podrían servir para justificar un trasiego de influencias entre estas disciplinas barrocas pero para entenderlo con perspectiva es importante identificar casos contrarios claros, es decir, escenas de autos sacramentales con referencias musicales que al ser incluidas en lienzos pierden estos contenidos. Continuando con lo anteriormente expuesto, las apoteosis teatrales están vinculadas con las chirimías, pero tanto este instrumento como los de su familia son muy poco habituales en las escenas pictóricas. Como excepción a los instrumentos habituales en las apoteosis pictóricas cabe señalar el cuadro de la *Virgen del Rosario* (1625) de Juan del Castillo para Santa Ana de Sevilla en la que uno de los ángeles aparece con un sacabuche, junto con otros que llevan un arpa, una viola, un órgano, una trompeta natural o un laúd (fig. 8). Algo similar puede decirse de la *Inmaculada* (1640) del mismo autor conservada en Carmona. A estas excepciones habría que unir las representaciones del Juicio Final y de los cuadros de ánimas, con habituales inclusiones de ángeles trompeteros.

Hasta donde se ha podido localizar, los instrumentos de música alta son más comunes en temas festivos y especialmente bélicos como en *Inocencia y Malicia*. (Gómez Tejada de los Reyes 1661). El sonido de las cajas, acompañando normalmente a trompetas, trompas y clarines resulta necesario para ambientar debidamente la escena. Así aparece en *No hay ser padre siendo juez* (Manuel, 1600: 19)

Toquen clarines, suenen trompetas, admírense los Cielos de ver en la tierra de un rendido pecho la mayor fineza; al arma, al arma, guerra, guerra, toquen clarines, suenen trompetas.



O más tarde en diferentes obras de Calderón, de las que pueden seleccionarse algunos pasajes:

Cajas y trompetas, ¿Qué nuevo rumor de cajas, y trompas pudo romper, con Militares estruendos, el alegre sueño en que tan bien hallado me vía?” El Santo Rey Don Fernando (Calderón de la Barca, 1717c: 224); “Las cajas. Ya empieza a trabar la escaramuza la caballería ligera en pequeñas tropas¹⁸.

Cajas y trompetas, y pásanse a su lado. [Gedeón] No en vano, cuando de atroces a piadosos pasáis, digo, que cajas del enemigo rompen los vientos veloces¹⁹.

Con esta repetición de los tres, Música, Cajas y Trompetas, se entran haciendo reverencias: y vuelven Discordia y Guerra por puertas distintas²⁰.

Algo similar ocurre también en *La Devoción de la Misa* (Calderón de la Barca, 1717c: 269), en la *Torre de Babilonia* (Calderón de la Barca, 1717c: 398) o en *El Maestrazgo del Toisón* (Calderón de la Barca 1717c: 425).



Fig. 10. Granada. Camarín de la Virgen del Rosario. Segunda mitad del siglo XVIII. Detalle.

¹⁸ *El Santo Rey Don Fernando*, in Calderón de la Barca, 1717c, p.250.

¹⁹ *La piel de Gedeón*, in Calderón de la Barca, 1717c, p.95.

²⁰ *El Lirio y la Azucena*, in Calderón de la Barca, 1717c, p.149.



En el campo de la pintura no son tan comunes los temas bélicos, pero se abordan en iconografías tan comunes como la de Santiago en la Batalla de Clavijo²¹, San Millán en la Batalla de Simancas²², o incluso en otras menos habituales como la de la Batalla de los ángeles²³, o San Pio V en la Batalla de Lepanto²⁴. Frente a lo dicho para los autos, la mayoría de ellos no presentan iconografía musical. Cuando sí lo hacen, retoman los instrumentos indicados por los autos: principalmente las cajas y las trompetas. Algunos de estos casos excepcionales que sí insisten en representaciones organológicas se encuentran en el Camarín de la Virgen del Rosario en Granada, bajo la temática de la Guerra de Lepanto (fig. 10); el *Santiago de Priego de Córdoba*²⁵; o las representaciones de la Batalla de Chupas de Granada²⁶. En el primer caso, las cajas y trompetas naturales se incorporan a la decoración de la capilla tanto en varios detalles de las paredes como en el suelo del camarín. Por el contrario, los lienzos de temática bélica, tampoco incluyen iconografía musical.

Otro tema que suele incorporar ángeles músicos en los autos sacramentales es el de la Anunciación. Se trata de un tema recurrente al inicio de los autos de la Natividad. De la misma forma, es una escena común en la pintura del momento. Así, está precedida por el anuncio de las chirimías en el *Nacimiento de Nuestro Señor* de Mira de Amescua (AA.VV. 1675: 111), pero no se

²¹ Un ejemplo significativo es la obra de Juan de Roelas. *Santiago en la batalla de Clavijo*. 1609. Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico-Base de Patrimonio Mueble de Andalucía (IAPH-PMA) Cód. 95745.

²² Para esta obra se ha localizado una obra anónima del ámbito sevillano datado en la segunda mitad del siglo XVII. IAPH-PMA. Cód.99369.

²³ Se trata de una obra anterior de Pedro de Campaña conservada en el retablo de San Nicolás de Bari en Córdoba, datada en 1556-1557. IAPH-PMA Cód. 63058.

²⁴ Estas representaciones papales pueden encontrarse en representaciones citadas como el Camarín de la Virgen del Rosario de Granada o en lienzos posteriores del siglo XVIII como el conservado en Córdoba. IAPH-PMA Cód. 66297.

²⁵ Arias Contreras, Manuel Francisco. *Santiago en la Batalla de Clavijo*. (1651-1675). IAPH-PMA, Cod. 205269.

²⁶ Anónimo. *Prolegómenos a la Batalla de Chupas y Batalla de Chupas*. (1600-1632). IAPH-PMA, Cod. 74103 y 73554.



han encontrado pinturas contemporáneas con esta representación. Todos estos temas plantean la independencia del teatro y la pintura barroca a la hora de recurrir a la cultura visual del momento. Parece más bien que se optó por una solución diferente para cada caso.

Conclusiones

A partir de estos ejemplos se ha mostrado un trasiego de influencias entre los autos sacramentales y la pintura con especial impacto en la representación de iconografía musical. Este intercambio, aunque fluido y específico en muchas ocasiones, no se da siempre ni de la misma manera. Futuros trabajos podrán arrojar luz sobre estas variantes, *a priori*, no vinculadas a personalidades concretas sino a propuestas de un momento determinado. También se ha concluido que los textos analizados muestran planteamientos similares para el ámbito cortesano y el hispalense, fijándose posteriormente en la pintura de ámbito andaluz. En próximos intentos será importante calibrar las diferencias de interpretación entre ambos centros culturales en caso de que las hubiera. Incluso, sería recomendable continuar con esta línea hacia centros con amplias referencias a la iconografía musical como es el escenario americano. Todo esto se realizará con mayor fiabilidad y rapidez si se da en paralelo un perfeccionamiento de las bases de datos de textos históricos, de las bases de catalogación de bienes muebles, y también de las herramientas de búsqueda de términos.



BIBLIOGRAFIA y FUENTES

Fuentes

AA. VV (1675) - *Autos sacramentales y al nacimiento de Christo, con sus loas y entremeses*. Madrid: Antonio Francisco de Zafra.

AA. VV. (1664) - *Navidad y Corpus Christi, festejados por los mejores ingenios de España*. Madrid, José Fernández de Buendía.

Ansón y Malcas, Juan de (1740) - *El Mesías*.

Calderón de la Barca, Pedro (1717a) - *Autos Sacramentales, alegóricos y historiales*. Madrid, Manuel Ruiz de Murga. Parte I.

Calderón de la Barca, Pedro (1717b) - *Autos Sacramentales, alegóricos y historiales*. Madrid, Manuel Ruiz de Murga. Parte II.

Calderón de la Barca, Pedro (1717c) - *Autos Sacramentales, alegóricos y historiales*. Madrid, Manuel Ruiz de Murga. Parte III.

Calderón de la Barca, Pedro (1717d) - *Autos Sacramentales, alegóricos y historiales*. Madrid, Manuel Ruiz de Murga. Parte IV.

Calderón de la Barca, Pedro (1717e) - *Autos Sacramentales, alegóricos y historiales*. Madrid, Manuel Ruiz de Murga. Parte V.

Calderón de la Barca, Pedro (1717f) - *Autos Sacramentales, alegóricos y historiales*. Madrid, Manuel Ruiz de Murga. Parte VI.

Lope de Vega, Félix (1644) - *Fiestas del Santísimo Sacramento repartidas en doce autos sacramentales con sus loas y entremeses*. Zaragoza, Pedro Vergel.

Gómez Tejada de los Reyes, Cosme (1661) - *Noche Buena. Autos y villancicos a la Natividad del Hijo de Dios*. Madrid.

Manuel, Juan Francisco (1600) - *No ay ser padre siendo juez: auto sacramental*.



BIBLIOGRAFIA

ARELLANO, Ignacio (2007) - «Los autos sacramentales de Rojas Zorrilla», in *Rojas Zorrilla en su IV Centenario*. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, p. 137-167.

BEJARANO PELLICER, Clara (2013) - *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

CORNEJO, Francisco J. (2005) - *Pintura y Teatro en la Sevilla del Siglo de Oro. La "Sacra Monarquía"*. Sevilla: Fundación El Monte.

CORREA, Pedro. (2007) - «Valor de la escenografía en un auto de Mira de Amescua: *La mayor soberbia humana de Nabucodonosor*», in *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*. 14.

EGIDO, Aurora (2004) - «La fábrica de un auto sacramental: *Los encantos de la culpa*», Introducción a *Los encantos de la culpa*. Pamplona/Kassel: Reichenberger, 2004, p. 7-106.

- IDEM (2009) - «Zarzuelas y óperas a lo divino y a lo humano de Calderón de la Barca», in *Castilla. Estudios de Literatura*. 0, p.134-165.

GÁLLEGO, Julián (1968) - *Vision et symboles dans la peinture espagnole du Siècle d'Or*. Paris: Klincksieck.

- IDEM (1984) - *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.

- IDEM (1981) - «Calderón de la Barca y la integración de las artes», in *Goya*, 161, p. 274-281.

GRANJA, Agustín de (2009) - «Dramaturgos andaluces: Antonio de Mira Amescua (1577-1644)», in *Congreso Internacional Andalucía Barroca. III. Literatura, Música y Fiesta*. Sevilla: Junta de Andalucía, p. 75-84.

LUENGO, Pedro (2014) - «Ángeles músicos y arquitectura en el siglo XVIII andaluz. El caso de la iglesia de la Concepción de los Carmelitas Descalzos en Écija», in *Archivo Hispalense*, 97, p.295-314.

MÂLE, Emile (1961) - *L'art religieux du XII au XVIIIe siècle*. Paris: Colin.

MOLINA JIMÉNEZ, María Belén (2008) - *Literatura y Música en el Siglo de Oro Español: Interrelaciones en el Teatro Lírico*. Murcia, Tesis doctoral (Universidad de Murcia).

PACHECO, Alejandra (2003) - *La música para el auto sacramental de Calderón de la Barca "primero y segundo Isaac"*. Kassel/Pamplona: Reichenberger/Universidad de Pamplona.

PASTOR COMÍN, Juan José (2007) - «Psiquis y Cupido músicas desde un auto sacramental», in *Revista de Humanidades*, 22, p. 77-121.

SAGE, Jack (1956) - «Calderón y la música teatral», in *Bulletin Hispanique*, 58, p. 275-300.

SERRERA, Juan Miguel (1975) - *Pedro Villegas Marmolejo (1519-1596)*. Sevilla, Diputación de Sevilla.

VALDIVIESO, Enrique y CANO, Ignacio. (2008) - *Juan de Roelas, h. 1570-1625*. Sevilla, Junta de Andalucía.

VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, Juan Miguel (1985) - *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII. Pacheco, De Roelas, Mohedano, Uceda, Varela, Legot, Del Castillo, Sánchez Cotán, de Esquivel*. Madrid: CSIC.

WINTERNITZ, Emanuel (1979) - *Musical instruments and Their Symbolism in Western Art*. New Haven: Yale University Press.