

ARCHIVO HISPALENSE
REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



Archivo Hispalense. Revista Histórica, Literaria y Artística inició su publicación en 1886, por la Sociedad de Bibliófilos Sevillanos (Sociedad del Archivo Hispalense), editando cuatro tomos entre 1886 y 1888. Desde 1943, es una revista científica editada por el Servicio de Archivo y Publicaciones de la Diputación de Sevilla; actualmente su periodicidad es anual. La finalidad de la revista es contribuir al conocimiento y difusión de investigaciones inéditas sobre diversos aspectos históricos, artísticos, literarios y culturales de Sevilla, su provincia y por extensión su antiguo reino, sin límite cronológico.

SERVICIOS DE INFORMACIÓN

La revista *Archivo Hispalense* es recogida sistemáticamente en repertorios y bases de datos bibliográficas, entre otros: Periodical Index Online (PIO); CINDOC - Base de datos Sumarios ISOC; Historical Abstract; MLA - Modern Language Association Database; DIALNET; LATINDEX; SUMARIS CBUC; ULRICH'S.

© DE LOS TEXTOS: SUS AUTORES

© DE LA EDICIÓN: DIPUTACIÓN DE SEVILLA. SERVICIO DE ARCHIVO Y PUBLICACIONES

ISSN: 0210-4067

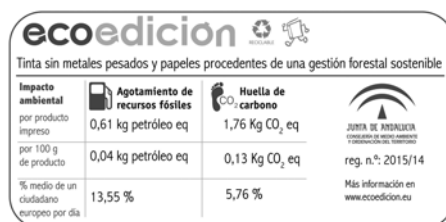
DISEÑO Y MAQUETACIÓN: DIAGRAMA, S.C.

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN: ARTES GRÁFICAS SERVIGRAF, S.L.

DEPÓSITO LEGAL: SE-25-1958



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional



ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

[PERIODICIDAD ANUAL]

ISSN 0210-4067

NÚMEROS 294-296 / AÑO 2014 / TOMO XCVII



DIPUTACIÓN DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

NÚMEROS 294-296 / AÑO 2014 / TOMO XCVII

ISSN 0210-4067

CONSEJO ASESOR

FERNANDO RODRÍGUEZ VILLALOBOS Presidente de la Diputación de Sevilla	ANTONIA HEREDIA HERRERA Ex-Directora de la revista Archivo Hispalense
BEATRIZ SÁNCHEZ GARCÍA Diputada de Ciudadanía, Participación y Cultura	CARMEN MENA GARCÍA Universidad de Sevilla
BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR Universidad de Sevilla	PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ Universidad de Sevilla
ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ Universidad de Sevilla	ENRIQUE VALDIVIESO Universidad de Sevilla

CONSEJO DE REDACCIÓN

LEÓN CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ Universidad de Sevilla	VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO Universidad de Sevilla
ANTONIO MIGUEL BERNAL Universidad de Sevilla	ROGELIO REYES CANO Universidad de Sevilla
JUAN BOSCO DÍAZ-URMENETA MUÑOZ Universidad de Sevilla	SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA Universidad de Sevilla
ELODIA HERNÁNDEZ LEÓN Universidad Pablo de Olavide	ESTEBAN TORRE SERRANO Universidad de Sevilla
ANTONIO MERCHÁN ÁLVAREZ Universidad de Sevilla	ALBERTO VILLAR MOVELLÁN Universidad de Córdoba
MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ Universidad de Sevilla	FLORENCIO ZOIDO NARANJO Universidad de Sevilla
ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ Universidad de Sevilla	

DIRECCIÓN

CARMEN BARRIGA GUILLÉN
Jefa del Servicio de Archivo y Publicaciones. Diputación de Sevilla

SECRETARÍA

RODRIGO TRINIDAD ARAUJO

ADMINISTRACIÓN

Suscripciones
ASUNCIÓN PRIETO MUÑOZ
Intercambios
M.^a EUGENIA SÁNCHEZ-HEREDERO AGUADO

DIPUTACIÓN DE SEVILLA

Servicio de Archivo y Publicaciones
Avda Menéndez y Pelayo, 32. 41071 Sevilla (España)
Teléfono: 95 455.07.73
e-mail: archivo@dipusevilla.es
<http://www.dipusevilla.es>

SUMARIO

HISTORIA

PÁGS.

FERNANDO AMORES CARREDANO Revisitar la Torre del Oro de Sevilla desde la Arqueología	13-39
FERNANDO BEJINES RODRÍGUEZ De la pérdida del valor funcional al valor cultural emergente de la arquitectura sevillana del olivar: análisis patrimonial de la Hacienda Mejorada Baja (Los Palacios y Villafranca)	41-56
JOSÉ CABELLO NÚÑEZ Miguel de Cervantes en La Puebla de Cazalla: un nuevo e inédito documento cervantino lo acredita	57-71
MARÍA LUISA CALERO DELGADO, ENCARNACIÓN BERNAL BORREGO y VÍCTOR MANUEL NÚÑEZ GARCÍA Los médicos representantes de Sevilla en el Congreso: voces, silencios y perfil sociológico (1810-1869)	73-98
JUAN L. CARRILLO y ENCARNACIÓN BERNAL BORREGO Una historia de la enseñanza toco-ginecológica en Sevilla (ss. XIX-XX)	99-121
BARTOLOMÉ MIRANDA DÍAZ Las almonas de Carrión de los Céspedes (Sevilla). Pleitos sobre su propiedad entre el marqués de Villafranca del Pítamo y el duque de Medinaceli en el siglo XVIII	123-140
AURELIO PERAL PERAL Un marino sevillano, Miguel Buiza Fernández Palacios, jefe de la Flota Republicana	141-170
JORGE LUIS VASSEUR GÁMEZ La liberación del esclavo en Sevilla en la segunda mitad del siglo XVII	171-196

ARTE

PÁGS.

MIGUEL ÁNGEL ARAMBURU-ZABALA HIGUERA El retrato de Juan de los Ríos por Eduardo Cortés	199-208
JOSÉ MANUEL BAENA GALLÉ Los mártires jesuitas de Japón y Marchena. El legado de los duques de Arcos en 1753	209-217

RAFAEL CÓMEZ RAMOS Las Atarazanas de Sevilla. Una nueva lectura	219-238
JUAN ANTONIO GÓMEZ SÁNCHEZ Antonio de Alfán y Juan de Campaña. Las pinturas del retablo mayor de la Iglesia de Nuestra Señora de la O de Rota (1572-1581)	239-267
FRANCISCO JAVIER HERRERA GARCÍA Escultura sevillana de la segunda mitad del XVIII: prejuicios, ideas teóricas y algunas atribuciones	269-293
PEDRO LUENGO GUTIÉRREZ Ángeles músicos y arquitectura en el siglo XVIII andaluz. El caso de la iglesia de la Concepción de los Carmelitas Descalzos en Écija	295-314
VICTORIANO SAINZ GUTIÉRREZ Aldo Rossi y Fernando Villanueva: historia de una amistad	315-337
LITERATURA	PÁGS.
JOAQUÍN MORENO PEDROSA Vicente Aleixandre y las poéticas «rehumanizadoras» de posguerra	341-360
CÉSAR RINA SIMÓN <i>Et in Arcadia Ego</i> . Procesos de literaturización de la Semana Santa de Sevilla	361-387
ESTEBAN TORRE La joven poesía sevillana y andaluza del siglo XXI: tendencias métricas	389-411
MISCELÁNEA	PÁGS.
ESTEBAN MIRA CABALLOS El desaparecido arco de Felipe II de Carmona	415-421
RESEÑAS	PÁGS.
CABEZAS GARCÍA, ÁLVARO: <i>Gusto orientado y fiesta pública en Sevilla. Análisis de documentos para la comprensión de la historia artística del siglo XVIII</i> POR RAFAEL CÓMEZ	425-426
GONZÁLEZ GÓMEZ, JUAN MIGUEL; JESÚS ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ: <i>Simpecados del Rocío: Speculum Reginae Roris</i> POR MANUEL JESÚS CARRASCO TERRIZA	427-429
LOBATO FRANCO, ISABEL Y OLIVA MELGAR, JOSÉ MARÍA (eds.): <i>El sistema comercial español en la economía mundial (siglos XVII-XVIII). Homenaje a Jesús Aguado de los Reyes</i> POR KLEMENS KAPS	429-433

OLLERO LOBATO, FRANCISCO: <i>La Plaza de San Francisco. Escena de la fiesta barroca</i> POR FRANCISCO JAVIER HERRERA GARCÍA	<u>433-435</u>
RAMOS SUÁREZ, MANUEL ANTONIO: <i>La Parroquia de San Sebastián</i> <i>Mártir de Marchena</i> POR JUAN LUIS RAVÉ	<u>436-438</u>
SANZ, MARÍA JESÚS; SANTOS MÁRQUEZ, ANTONIO JOAQUÍN: <i>Francisco de Alfaro</i> <i>y la renovación de la platería sevillana en la segunda mitad del siglo XVI</i> POR FERNANDO CRUZ ISIDORO	<u>438-440</u>
VILLAR MOVELLÁN, ALBERTO; LÓPEZ JIMÉNEZ, CLEMENTE M. (eds.): <i>Arquitectura y Regionalismo</i> POR RAFAEL CÓMEZ	<u>440-442</u>
NORMAS PARA LA ENTREGA Y PRESENTACIÓN DE ORIGINALES	<u>444-445</u>
CONCURSO ANUAL DE MONOGRAFÍAS «ARCHIVO HISPALENSE». BASES PARA EL AÑO 2015	<u>449-451</u>

Arte
~

Ángeles músicos y arquitectura en el siglo XVIII andaluz.

El caso de la iglesia de la Concepción de los Carmelitas Descalzos en Écija¹



PEDRO LUENGO GUTIÉRREZ

Universidad de Sevilla

RESUMEN: La decoración de la iglesia de la Concepción de Écija supone uno de los ejemplos más destacables de iconografía musical en Andalucía durante el Barroco, por la cantidad y calidad de las representaciones. La comparación de este complejo con otros templos similares lleva a plantear una interpretación a partir de los textos contemporáneos de los carmelitas descalzos. En este caso se vincula con la lectura dieciochesca de las obras de San Juan de la Cruz.

PALABRAS CLAVE: Conciertos angélicos, iconografía musical, carmelitas descalzos, San Juan de la Cruz.

ABSTRACT: The decoration of the church of the Clean Conception of Our Lady (Écija) can be considered as one of the most significant examples of musical iconography in Andalusia during the Baroque period, due to the quantity and quality of the representations. The comparison between this church and other similar churches led us to point out a particular interpretation from Carmelite Barefoot contemporary texts. In this case it is explained from the eighteenth century readings of Saint John of the Cross works.

KEY WORDS: Angel concerts, musical iconography, Carmelite Barefoot, Saint John of the Cross.

Los estudios sobre iconografía musical en España han vivido una profunda revitalización en los últimos años gracias al empuje coordinado de diferentes instituciones y proyectos de investigación². Andalucía ha participado de este interés, llegando a formalizarse un convenio de colaboración entre la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH)³. No cabe duda de que

1. Proyecto I+D: *Iconografía musical: catalogación y análisis de obras artísticas relacionadas con la música y las artes visuales en España*.
2. Cabe destacar la labor desarrollada en las últimas décadas por el Grupo de Iconografía Musical de la Universidad Complutense, así como otros investigadores particulares en Cataluña, País Vasco, Asturias o Valencia por citar algunos.
3. En este artículo se presentan algunos de los primeros resultados de este convenio de colaboración entre la Fundación de la Universidad Complutense y el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. Para más

el catálogo de bienes muebles desarrollado por este último supone una herramienta de gran interés para la investigación histórico-artística, que ha podido ampliarse con aspectos específicos sobre iconografía musical. A partir de los trabajos de catalogación desarrollados se pretenden presentar algunas novedades sobre la iconografía musical en Andalucía.

Hasta el momento, muchos de los estudios sobre iconografía musical de época barroca referente a Andalucía se habían limitado a la identificación de los instrumentos en las piezas artísticas, una labor que no siempre resulta sencilla⁴. La aludida base de datos ha permitido abordar interpretaciones de más calado, ofreciendo planteamientos válidos para contextos geográficos más amplios y con implicaciones más profundas. Aspectos como la repetición de modelos, la evolución organológica, la calidad representativa o la vinculación entre iconografía y actividad musical pueden abordarse con más facilidad gracias a estas herramientas.

En relación con la naturaleza del patrimonio artístico conservado en Andalucía, en la actualidad la iconografía musical aparece fundamentalmente en obras de temática religiosa realizadas durante época barroca. En ellos, los coros angélicos son los temas donde la iconografía musical es más numerosa y de mayor calidad. Este trabajo busca ofrecer algunos resultados sobre su presencia en un singular espacio religioso del barroco andaluz. Por otra parte, también se pretende valorar la incidencia de los patronos en la incorporación de instrumentos musicales en las obras, frente al interés del artista, de la propia feligresía o de una moda en particular. Para ello se ha seleccionado como ejemplo el programa conservado en la iglesia del Convento de Carmelitas Descalzos de Écija, decoración ejecutada entre 1763 y 1787. Este caso puede considerarse uno de los exponentes más destacables del siglo XVIII andaluz, tanto al tratar de este

información sobre este proyecto y su inclusión en una discusión más amplia a nivel internacional véase Bordas Ibáñez, Cristina y Rodríguez López, Isabel (eds.). *Imagen es Música. Recursos para la catalogación y estudio de fuentes de Iconografía Musical en España y Portugal*. Madrid: AEDOM, 2013.

4. Algunos de estos ejemplos son los de Ruiz Cabello, Francisco Miguel. «‘Si muere, produce mucho fruto’: Música y mensaje en el retablo para el Hospital de San Hermenegildo». *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001; Rodríguez Villafranca, Cristina. «Los conciertos de ángeles en la pintura andaluza del siglo de Oro». *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Tomo VII, 15, 1999, pp. 215-246; o bien Marín López, Javier. «Entre pinceles, cinceles y acordes: algunos ejemplos de iconografía musical en la provincia de Jaén». *Giennium*. Vol. 11, 2008, pp. 239-296. Un caso especialmente significativo para el caso que ocupa este trabajo es el de Rodríguez Oliva, María del Carmen. «Música y Arte, Arte y Música, su relación» en Martín Pradas, Antonio (coord.). *Actas de las V Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija. «Protección y Conservación del Patrimonio Intangible o Inmaterial»*. Écija, Asociación Amigos de Écija, 2007, pp. 93-120. Un caso más reciente que intenta recopilar los numerosos aportes sobre la música barroca en Écija, aunque sin tratar el tema de la iconografía musical, lo ofrece Rojas-Marcos González, Jesús. «Ecos de lejanos silencios. La música del barroco en Écija» en González, Juan Miguel (ed.). *Écija Barroca*. Écija, Ayuntamiento de Écija, 2011, pp. 255-298.

tema, como de forma general⁵. Gracias a las labores de restauración, tanto las pinturas como las esculturas, pasando por el órgano, se encuentran completamente recuperadas, lo que facilita su estudio en profundidad. Como consecuencia de la conclusión de las obras, diferentes estudios sobre el templo han sido publicados, obviándose hasta el momento el programa iconográfico musical conservado⁶. Esta laguna tiene mayor significado al señalar que el templo conserva en su interior uno de los conjuntos más numerosos y de mayor calidad en lo referente a iconografía musical de todo el siglo XVIII andaluz, si no se tienen en cuenta las correspondientes catedrales. Además, su análisis tras la restauración permite abordar nuevas problemáticas que anteriormente no se habían planteado⁷.

Una primera cuestión sería valorar si la decisión de incorporar la iconografía musical se debe a la solicitud por parte de los promotores o si por el contrario se debe al artista, quien afrontaría las numerosas dificultades técnicas que supone. De forma general para el caso barroco andaluz, hasta el momento no ha podido probarse que esto pueda vincularse con la labor de un número significativo de artistas, que lo convirtieran en un rasgo reconocible de su producción. A pesar de las dificultades técnicas que supone su representación y del conocimiento directo que requieren, pocos pintores o escultores se caracterizaron por la inclusión de estos elementos de forma homogénea dentro de su catálogo, si bien existen excepciones⁸. Por el contrario, la cantidad y calidad de representaciones musicales en fundaciones conventuales aumenta con respecto a otras, caso de las parroquias, tanto si son femeninas como masculinas. Sólo las catedrales y los templos con capillas musicales propias suelen competir en número de representaciones con aquellas⁹.

5. Merced a ello, la Junta de Andalucía afrontó una restauración integral del edificio dentro del programa *Andalucía Barroca 2007*, obteniendo finalmente el reconocimiento internacional con la concesión del galardón *Europa Nostra*.

6. AA. VV. *Los Descalzos de Écija. Un edificio recuperado. Patrimonio histórico y restauración de la Iglesia de los Carmelitas Descalzos*. Sevilla, Junta de Andalucía, 2011.

7. Rodríguez Oliva ya reconoció la valía del conjunto en su estudio, que debió afrontarlo ante un lamentable estado de conservación de las pinturas, obviando la existencia de los ángeles de la media naranja. Rodríguez Oliva, María del Carmen. Ob. cit.

8. Para el caso andaluz, una de las excepciones notables a esta hipótesis es la del pintor Juan de Roelas (ca. 1570-1625), quien de forma habitual incluye motivos musicales en sus pinturas, demostrando un notable conocimiento organológico, propio de la experiencia directa y no de la simple copia de grabados. Esto puede comprobarse en la reciente publicación del catálogo: Valdivieso González, Enrique y Cano Rivero, Ignacio. *Juan de Roelas, h. 1570-1625*. Sevilla, Junta de Andalucía, 2008. Otras publicaciones sobre este pintor son Valdivieso, Enrique. *Juan de Roelas*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1978. Valdivieso, Enrique y Serrera, Juan Miguel. *Historia de la pintura española: escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1985.

9. Por ejemplo, la parroquia de Santa Ana (Sevilla) cuenta con un número de instrumentos representados superior a la media de la capital. El resto de conjuntos con un número de representaciones musicales destacables en Sevilla se reducen a la Catedral, el antiguo templo dominico de San Pablo, hoy Parroquia de la Magdalena, y la antigua iglesia jesuita de la Anunciación.

Como punto de partida puede plantearse la posibilidad de que exista una relación entre el interés por la iconografía musical y la vida musical de la fundación conventual¹⁰. Este fenómeno es fácilmente comprensible a la luz de las últimas investigaciones sobre la importancia de la música en la vida de los conventos españoles durante el Siglo de Oro¹¹. La formación musical previa y su consecuente actividad dentro del convento, implicaban importantes beneficios para el futuro religioso. Esta situación solía darse de forma ininterrumpida en el cenobio desde su fundación, por lo que es común encontrar iconografía musical con un arco temporal muy amplio. Mientras esta realidad era relativamente común en las comunidades religiosas, también se dio en las catedrales y en cierto número de parroquias. Por ejemplo, en el caso de Santa Ana (Sevilla) se conoce la existencia no solo de una capilla musical propia sino de una Hermandad de Santa Cecilia, lo cual debió estar detrás de una significativa colección pictórica donde la iconografía musical es habitual¹². Otra posibilidad menos estudiada es que exista una relación más estrecha entre los textos teológicos contemporáneos de cada orden y la preferencia por la iconografía musical, lo cual resulta especialmente útil en los casos de los ángeles músicos. Las descripciones de cielos que aparecen en sermones, tratados teológicos, textos pastorales e incluso descripciones de fiestas religiosas cobran aquí especial significado, mientras que la interpretación musical suele ser ficticia¹³.

10. Un caso especialmente significativo, aún sin estudiar, lo ofrece el convento de Santa Clara (Montilla, Córdoba). Además de ser su abadesa, Isabel Pacheco, la destinataria de *El Arte Tripharia* de Juan Bermudo (Osuna, Juan de León, 1555), el convento conserva una interesante colección de obras con iconografía musical.

11. Por citar un estudio sobre la realidad en la ciudad de Sevilla puede consultarse Bejarano Pellicer, Clara. *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*. Sevilla, Universidad de Sevilla-Fundación Focus-Abengoa, 2013, pp. 412-429.

12. En el templo se conservan dos ángeles músicos en el retablo mayor, así como un lienzo de la Virgen del Rosario con varios instrumentistas más. Además, en el retablo de San Francisco de los pies del templo se conserva una pintura de Alonso Vázquez donde se representa la Adoración de los Pastores con varios instrumentos musicales. Por último, cabe destacar la imagen dieciochesca de Santa Cecilia, probable titular de la cofradía, así como la de David ubicada sobre el castillo principal de la caja del órgano. En la otra caja se ha perdido la imagen correspondiente. Es posible que allí se ubicara una representación de Santa Cecilia como es habitual, que en ningún caso puede tratarse de la imagen conservada, por ser demasiado grande. Otra opción, teniendo en cuenta el parecido general con las cajas de la Catedral de Sevilla es que se tratara de una representación de María la hermana de Moisés. Todo esto muestra una interesante variedad cronológica de obras que insisten en la iconografía musical en el mismo templo.

13. Por ejemplo resulta destacable la explicación que hace Alonso de la Madre de Dios del adorno de la iglesia y el altar mayor de la corte de Madrid para las fiestas de beatificación de San Juan de la Cruz: «Todo este nubado se miraba cuajado de innumerables ángeles al natural de diversos tamaños, escorizados, y hechuras, que ya con instrumentos músicos, ya con atributos de nuestro glorioso canonizado, ya en bien copiadas admiraciones de tan glorioso triunfo, cantaban la gala al santo, y formaban a la vista un gustoso laberinto». Al hablar del altar mayor dice: «Los demás arcos, o términos de la perspectiva, eran nubados, con diversas tropas de angelillos, que con instrumentos músicos, aplaudían al canonizado, trasunto del crucificado dueño». Madre de Dios, Alonso de. *La exaltación del amador de la Cruz: descripción histórica de los festivos cultos... a la solemne canonización de... San Juan de la Cruz...* Madrid: José González, 1729, ff. 422-423.

Un caso excepcional en este último sentido, pero muy ilustrativo, lo ofrece el de la iglesia de la Concepción, dentro del convento de los Carmelitas Descalzos en Écija (Sevilla), que además era colegio de la orden. La iglesia fue construida en el siglo XVII siguiendo los patrones habituales del momento, teniendo que esperar hasta mediados del siglo siguiente para afrontar la decoración interior, realizada en yesería y con un interesante programa pictórico¹⁴. Poco posteriores son otras obras como el órgano, las balconadas interiores, así como la pintura que decora el penacho del coro¹⁵. Todas estas obras son anónimas, aunque algunos autores han apuntado a los hermanos legos del convento como probables autores de las mismas¹⁶. Durante las obras de decoración del templo los temas de iconografía musical tuvieron un importante desarrollo en tres sentidos. En primer lugar en la extensión que alcanzan, pues los instrumentistas se localizan desde la media naranja del crucero hasta el propio coro. En segundo lugar, en número, ya que ascienden a casi una treintena los instrumentos representados. Y por último, un cierto nivel en la calidad de la representación desde una perspectiva organológica. Todo esto proporciona un programa iconográfico con una importante unidad temporal. Pero sobre todo, obliga a pensar en que el colegio intentaba presentar un mensaje musical mucho más profundo que la mera decoración, aspecto que se observará desde estos tres parámetros.

LOCALIZACIÓN DE LA ICONOGRAFÍA MUSICAL

En un proceso de renovación decorativa integral como ocurrió en este templo astigitano, la organización del programa iconográfico tiene especial significación, al estar inspirado probablemente por Domingo de Jesús María y estar en consonancia tanto con el resto del edificio, como con los objetivos del colegio como institución docente. La iconografía musical se encuentra localizada en dos partes muy destacadas: la media naranja del crucero y el frontal bajo la barandilla del coro alto. Esto genera una visión

14. Algunos autores han datado la reforma decorativa del templo entre 1763 y 1766, siendo llevada a cabo por hermanos legos. Sancho Corbacho, Antonio. *Arquitectura barroca sevillana*. Madrid, CSIC, 1984, p. 240. Esta opción la retoman algunos investigadores recientes como Mendoza Castells, Fernando; Pasquale, Ilaria de y Álvarez-Ossorio, Inés. «La restauración del templo» en AA. VV. *Los Descalzos...*, pp. 23-46. Esta concreción puede deberse a los datos aportados por la relación entre las obras de yesería y el segundo priorato de Domingo de Jesús María entre 1763 y 1766. Dobado Fernández, Juan. «La Orden Carmelitana y el programa iconográfico del templo» en AA.VV. *Los Descalzos...* pp. 123-158. Morales, más recientemente, ha insistido en esta datación para la decoración en yeso de algunas zonas del templo, entre las que se encuentra la media naranja. Morales, Alfredo J. *La piel de la arquitectura. Yesterías sevillanas de los siglos XVII y XVIII*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2010, pp. 193-194.

15. Estas obras se han datado bajo el priorato de fray Juan Evangelista (1784-1787). De todas formas parece ser que el plan decorativo general seguía un patrón común. Véase Dobado Fernández, Juan. Ob. cit., p. 131.

16. La idea está apuntada en Sancho Corbacho, Antonio. Ob. cit., p. 240. Insisten en esta idea a partir de documentación contemporánea los responsables de la restauración del inmueble. Mendoza Castells, Fernando; Pasquale, Ilaria de y Álvarez-Ossorio, Inés. Ob. cit., p. 36.

panorámica de un cielo musical que debió resultar llamativo en la época¹⁷. Aún más destacable es cómo algunos ángeles dirigen su mirada al espectador, obviando la escena musical circundante. El origen de algunos de estos planteamientos, al igual que ha sido identificado para los músicos de los rompimientos de gloria en la pintura sevillana del siglo XVII, puede encontrarse de forma general en el teatro contemporáneo¹⁸. La música resultaba fundamental en estos espectáculos tanto como parte de ellos para crear ambientes o subrayar piezas o personajes, como de forma simbólica, donde los ángeles músicos se llevaban el peso de la escena¹⁹. A partir de esta línea interpretativa, los coros angélicos representados en Andalucía pueden tomar un nuevo significado. Al tratarse de una fundación carmelita descalza, habrá que tener en cuenta más adelante los textos teológicos contemporáneos.

A partir de los registros catalogados en Andalucía, cabe señalar que es habitual la ubicación de los ángeles músicos en la media naranja que cubre el crucero. En toda la geografía andaluza, durante el siglo XVIII se localizan ejemplos como el de la Capilla de San José de la Ermita de Nuestra Señora de la Presentación (Huéneja, Granada), obra anónima fechada en 1739²⁰; el de la Iglesia de San Ildefonso (Jaén) de 1755²¹; el de la Capilla Sacramental de Santa Catalina (Sevilla), obra vinculada con Vicente Alanís de 1757²²; el de iglesia del Santuario de Santo Domingo de Scala Coeli (Córdoba), fechado en 1750-1785²³, o el de la iglesia parroquial de San Juan Bautista en Hinojosa

17. Dobado prefiere interpretar como representación celestial sólo la media naranja, dejando el frontal del coro como una imagen sobre la oración matutina. El investigador se basa en que el Salmo de la filacteria corresponde con el que abre el oficio dominical de Laudes. Dobado Fernández, Juan. *Op. cit.*, pp.147-148.

18. Para el siglo XVII resulta muy interesante el capítulo «La Música en la pintura y el teatro» dentro del volumen publicado por Cornejo, Francisco J. *Pintura y Teatro en la Sevilla del Siglo de Oro*. Sevilla, Fundación El Monte, 2005, pp. 195-211.

19. Un caso interesante lo ofrece la comedia de Claudio de la Hoz y Mota titulada *El Primer Blasón de España*, donde San Hermenegildo, junto con sus tíos San Leandro y San Isidoro, tiene una visión donde un ángel se dirige a él cantando. *Ibid.*, p. 200-201.

20. Los ocho ángeles músicos de Huéneja flanquean la representación del Cordero Místico. La representación no es de buena calidad y parece haber sido modificada durante la restauración de 1842. Entre los instrumentos se pueden identificar una *viola da braccio*, un arpa, una flauta, un laúd, una viola da gamba, un bajón y un arpa.

21. En cada uno de los plementos de la pequeña bóveda del presbiterio aparecen pintados ángeles con instrumentos en este orden: una cítara, una chirimía, dos ángeles cantores con partituras, un violín, una trompa natural de caza, una flauta de pico y un bajón.

22. En el anillo previo a la linterna de la Capilla Sacramental aparece un friso con ángeles músicos. Muchos de ellos parecen estar cantando, acompañados por un violín, un bajo de violón, una chirimía, una cítara, una trompa natural de caza, una trompeta natural y tres ángeles con partituras. Para más datos sobre estas pinturas y su vinculación con Alanís véase Cabezas García, Álvaro. *Vicente Alanís (1730-1807)*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2012, pp. 54-56. Otro texto destacable sobre la capilla sacramental es Hernández Núñez, Juan Carlos. *Capilla Sacramental de la Iglesia de Santa Catalina, Sevilla*. Madrid, Fundación Argentaria, 1997.

23. El estado de conservación de las pinturas dificulta identificar algunos instrumentos. En el mismo sentido se identifican importantes intervenciones posteriores que han desvirtuado la representación or-

del Duque (Córdoba)²⁴, obra anónima de la primera mitad del siglo XVIII, por citar ejemplos de diferente calidad y estado de conservación. Mucho más extraña es la realización de paneles en los frontales del coro, quizás por la habitual inexistencia de este espacio. Sí se encuentran algunos casos de ángeles músicos pintados en las barandillas del coro, como es el caso de San Bartolomé (Sevilla), obra procedente del antiguo convento de San Agustín de la misma ciudad según fuentes de la misma parroquia²⁵. Esta presencia de iconografía musical en estas zonas del templo es habitual en el primer caso y menos repetida en el segundo. Lo que resulta excepcional es que aparezca en ambas zonas, generando una visión más amplia.

Así, ofrece un espacio musical mucho más denso sólo comparable con obras singulares del barroco andaluz. En este selecto grupo de complejos musicales habría que señalar varios ejemplos, de nuevo localizados por toda Andalucía. Dentro del siglo XVIII, el más antiguo de ellos es el de la sillería de coro de la Cartuja de Sevilla, actualmente como sillería alta en la Catedral de Cádiz, obra de Agustín Perea e hijos fechada en 1702²⁶. Más tardía es la colección de ángeles músicos de la iglesia de Santo Domingo y Antiguo Convento de Santa Cruz la Real (Granada), obra de Blas Moreno fechada 1743-1765. También es destacable la Capilla de San Miguel en la Catedral de Jaén²⁷. Por último y con una vinculación directa con la obra astigitana cabe señalar la serie de ángeles de la iglesia del Monasterio de San José y San Roque de las Madres Carmelitas (Aguilar de la Frontera, Córdoba), fechada entre 1680 y 1710²⁸. En este último caso, se repite la extensión de iconografía musical a todo el templo, ubicándose tanto en la

ganológica original, como ocurre en el caso de la guitarra. Además, aparece representado un órgano realejo, un bajo de violón o violonchelo, un laúd, un bajón y un ángel cantor.

24. En la bóveda del presbiterio aparecen grupos de ángeles que portan instrumentos sin tocarlos. Están representados un laúd, diferentes chirimías, una guitarra, un sacabuche y una viola.
25. Aparecen representados ocho ángeles que, descritos de izquierda a derecha, portan una partitura, un bajón, una *viola da braccio*, una trompeta natural, una trompa natural, una partitura, una chirimía y un bajo de violón o violonchelo.
26. Los ángeles están ubicados en la parte alta de la sillería. La mayoría de ellos están mutilados y es difícil señalar qué instrumentos portaban. Entre los que conservan los instrumentos cabe destacar un laúd, un arpa, una cítara y una guitarra. Otros parecen haber tenido instrumentos de viento, aunque sólo a partir de la posición de las manos resultan difíciles de identificar. AA.VV. *Guía artística de Cádiz y su provincia*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara; Cádiz, Diputación Provincial, 2005, p. 42.
27. Para la serie de arcángeles de la Capilla de San Miguel véase Fernández López, José «Los ángeles y los arcángeles de la capilla de San Miguel de la Catedral de Jaén». *Laboratorio de Arte*, nº 8 (1995), pp. 157-173. Para la iconografía musical de este espacio, en relación con otras obras similares en Jaén véase Marín López, Javier. Ob. cit. pp. 239-296.
28. Los ángeles músicos representados en este templo pueden dividirse en dos zonas: los arcos que conforman el crucero y la media naranja. En esta segunda parte existen dos formatos diferentes con ángeles músicos. Además se conserva una representación de Santa Cecilia tocando el órgano acompañando a dos ángeles cantores. En los arcos del crucero se encuentran ángeles tocando un violín, un laúd, un arpa, una cítara imaginaria, un sacabuche, una corneta renacentista, una chirimía y un bajón. Es bastante probable que la cítara esté sacada de un grabado, quizás de Orfeo, cuya deformación ha llevado a representar un instrumento bello pero inútil musicalmente. En la media naranja se encuentran dos grupos, primero cuatro cuadros con ángeles cantores con partituras de notación cuadrada, al que hay

bóveda del crucero como en los tramos previos, diferenciando de nuevo entre ángeles desnudos y vestidos²⁹.

Número de representaciones musicales y su calidad organológica

Dentro del alto número de instrumentos representados en Écija y su calidad, cabe señalar algunos aspectos organológicos. Por ello, frente al tradicional análisis por su ubicación en la escena, se ha optado por agruparlos por familias instrumentales. Entre todos destacan las representaciones de cordófonos, grupo habitual en la iconografía musical del barroco andaluz³⁰. En el frontal del coro se presenta una pareja de ángeles bailando con violines. Se trata de la menos lograda de las escenas ya que las efes de los violines no están bien pintadas, ni tampoco el clavijero con la voluta. Esta diferencia en la calidad de detalles organológicos, en comparación con el resto de la composición, puede atribuirse a las carencias del pintor. Aunque la mayoría de los instrumentos representados muestran un cierto detalle organológico, tanto los violines como quizás también el bajo de violón se tratarían de instrumentos conocidos pero menos accesibles para el artista. Por otro lado, el violín que aparece en la media naranja sí cumple con el formato organológico de la época³¹. Parece claro que se trata de obras con diferentes autores, y que la diferencia cronológica entre ambas, siendo posterior el panel, no conllevó un mejor conocimiento organológico. Aparte del instrumento, sí parecen verosímiles los arcos de los tres ángeles del coro.

A la derecha de la pareja de violines se organiza otro grupo de cordófonos, formado por una guitarra y una cítara, o bien dos cítaras³². Ésta cuenta con cuatro órdenes

que unir un segundo grupo con un ángel con una guitarra barroca de cinco órdenes, un órgano, una corneta y un violonchelo, todos ellos acompañados de ángeles con partituras.

29. En este caso los ángeles se encuentran en la bóveda del crucero, siendo tanto cantantes como instrumentistas. Aquí los ángeles sirven para portar las partituras en notación cuadrada. A lo largo de los tramos de la iglesia se ubican lienzos de ángeles músicos.
30. Esto fue puesto de manifiesto para la pintura sevillana del siglo XVII por Rodríguez Villafranca, Cristina. Ob. cit. pp. 215-246. La identificación de instrumentos del panel del coro de Écija ya fue realizada por Rodríguez Oliva, María del Carmen. Ob. cit. En este estudio se difiere de algunas de sus propuestas, además de incorporarse el análisis de los ángeles de la media naranja, que debido al estado de conservación previo a la restauración debieron pasar desapercibidos para la autora.
31. Otra representación destacable en bulto redondo se encuentra en los ángeles del retablo mayor de la iglesia del Carmen de Antequera (Málaga), obra escultórica de Juan de Medina y Diego Márquez de la Vega. El retablo fue realizado en 1747, aunque las trazas son anónimas. Camacho y Romero han propuesto a Antonio Primo como posible autor del mismo. Camacho Martínez, Rosario y Romero Benítez, Jesús. «Aproximación al estudio del retablo en Antequera en el siglo XVIII». *Imafronte*. Nº 3-4-5. 1987-1989, pp. 355 y 358.
32. La guitarra se encuentra de espaldas y con pocos elementos para su correcta identificación, aunque parece claro que se asemeja en forma a las representadas en el sector derecho de la composición. En cuanto a la cítara, parece claro que no se trata de una bandurria ya que las cuerdas no comienzan en el puente sino en la base del instrumento como se observa en uno de los grabados del tratado de Minguet y Irol, Pablo. *Reglas y Advertencias Generales*. Madrid, 1754. Para un estudio sobre las copias de este

dobles mientras que no parece que el ángel utilice plectro, como tampoco parecen hacerlo en el resto de cítaras y guitarras. Más a la derecha se presenta un bajo de violón o violonchelo que ofrece problemas de representación similares al caso de los violines³³, mientras que el centro de la composición está protagonizado por un ángel tocando un salterio de caja trapezoidal. Este instrumento tiene un parecido importante con el conservado actualmente en el Museo del Traje, fechado en torno a 1750, procedente de un convento religioso como es habitual en los conservados³⁴. Se trataría por tanto de un salterio doble, donde son fácilmente reconocibles tanto los puentes, como en menor medida las clavijas. En la representación se intuyen alrededor de veinte órdenes, lo que hace pensar que el pintor presentó conscientemente un salterio de veintitrés órdenes. El clavijero está muy mal conservado aunque su ancho permitiría que estuviera previsto para cuatro cuerdas por orden. La técnica del intérprete parece utilizar todos los dedos de la mano menos el pulgar, como sería corriente a finales del siglo XVIII³⁵. Por el contrario, la posición de los dedos obedece a que se tañía con unos dediles metálicos ya que las cuerdas también eran metálicas. En el sector derecho se presenta un trío de guitarras –quizás dos guitarras y una cítara– que parecen tener diferentes tamaños. La más grande, que se representa de espaldas y a la derecha del grupo, parece contar con cinco órdenes dobles³⁶. La de la izquierda muestra los «bigotes» del puente, típicos de la época; por último la del centro parece una cítara similar a la expuesta en el grupo de la izquierda. En la media naranja del crucero, también se ofrecen dos cordófonos más, aunque peor conservados. Parece claro que se trata de un violín, mejor definido que el pintado, y una cítara, muy similar al resto³⁷.

tratado véase Berrocal, Joseba. «Consideraciones sobre el papel del oboe en las *Reglas y Advertencias Generales* de Pablo Minguet y Irol (1752-1774)». *Artígrama*, nº 26, 2011, pp. 822-825. Rodríguez Oliva lo identifica como una pareja de laudes, instrumento diferente en su configuración organológica y cada vez menos habitual en la iconografía musical del siglo XVIII en Andalucía. Rodríguez Oliva, María del Carmen. Ob. cit., p. 109.

33. El violón plantea tres cuerdas en el puente mientras que parecen cuatro en el mástil. Esto, unido a los problemas de representación de las efes, del clavijero e incluso de las proporciones del instrumento impide concretar si se trata de un bajo de violón o de un violonchelo.
34. Museo del Traje nº de inventario MT12943. Bordas Ibáñez, Cristina. «Instrumentos españoles de los siglos XVII y XVIII en el Museo del Pueblo Español de Madrid». *Revista de Musicología*, VII, 2 (1984), pp. 301-333.
35. Suárez-Pajares, Javier. «El auge de la guitarra moderna en España» en *La música en España en el siglo XVIII*. P. 264.
36. Esta interpretación se basa en el número de clavijas representadas. Este método no surte efecto en todos los instrumentos representados en Écija, ya que el ángel del frente, con una guitarra de cinco órdenes claramente dibujados, cuenta con un clavijero de sólo cuatro clavijas. Este tipo de licencias, justificadas por las dificultades técnicas de representación, no son extrañas.
37. Esta diferencia entre el violín de la bóveda y el del coro podría llevar a pensar en que la bóveda es posterior al frente del coro. Aunque varias empresas estuvieron impulsadas por Domingo de Jesús María, la decoración en yeso de la media naranja debió ser realizada bajo su priorato, mientras que el frente del coro se encargaría junto al órgano bajo el gobierno de fray Juan Evangelista (1784-1787). Dobado Fer-

El abundante grupo de cordófonos está acompañado de algunas representaciones de aerófonos, no siempre fáciles de identificar. Volviendo al panel del coro, en el lado izquierdo se presenta un ángel con un bajón junto al que se encuentra un ángel con una trompa natural de caza. En la parte derecha, el grupo de aerófonos está protagonizado por una chirimía, junto a la que aparecen dos ángeles más con lo que podrían ser flautas³⁸. Por último, cabe señalar la presencia de dos aerófonos más en la media naranja, que probablemente sean representaciones de una chirimía y una flauta³⁹. Estos dos grupos suelen copar las representaciones iconográficas musicales en Andalucía, siendo menos comunes y de menor calidad las imágenes de membranófonos e idiófonos. En este caso concreto de Écija, aparecen dos ángeles con instrumentos del primer grupo, un tambor militar y un pandero⁴⁰. Es de gran interés el detalle organológico de las baquetas, presentando una de ellas cascabeles colgando de su extremo, mientras que la del segundo intérprete no los lleva. Además, se presentan dos idiófonos: unas sonajas, en las que es claro el aro de madera con los pares de platos metálicos, así como unos platillos. Aunque la presencia de estos instrumentos en representaciones andaluzas no es extraña, sí lo es en el número y variedad que se plantea en Écija. En la mayoría de los casos, en línea con lo que ocurre en el teatro, suelen ir vinculados a ambientes de batallas o a escenas populares como la Adoración de los Pastores. Este conjunto, quizás con más claridad que el resto, hace pensar que no se trata de una interpretación musical real, sino de una muestra de los instrumentos habituales en la época en diferentes contextos.

Además de los instrumentistas, en el templo son numerosos otros tipos de músicos, lo cual no es común en el resto de la iconografía musical en Andalucía. En la media naranja cuatro de los ocho ángeles representados aparecen con partituras en una mano, mientras que con la otra, levantada, parecen dirigir al conjunto, o en un caso piden silencio. Por eso, la mitad de los músicos no llevan instrumentos. Además de estos detalles, el número de partituras representadas es comparativamente alto, teniendo en cuenta otras

nández, Juan. Ob. cit. p. 131. La cítara también conserva los bigotes así como un puente bien marcado y un clavijero de seis clavijas.

38. El aerófono de la izquierda ofrece una ligera curvatura impropia de una flauta. En tal caso se trataría de una corneta. Igualmente resulta extraña la posición de las manos de ambos ángeles, lo que además no puede explicarse como un recurso pictórico para mejorar la composición. Rodríguez Oliva soluciona el problema considerándolos flautas traveseras, instrumento muy poco habitual en la pintura barroca andaluza y además con características organológicas diferentes. De hecho sería el primer caso localizado de este instrumento en la iconografía musical barroca en Andalucía. Rodríguez Oliva, María del Carmen. Ob. cit., p. 113.

39. La chirimía se conserva, mientras que de la flauta sólo se cuenta con la posición del ángel, precisamente la contraria a la del panel del coro.

40. El tambor parece ser de gran formato, ya que son dos los ángeles que participan en la interpretación. Resulta destacable el nivel de detalle de las templaderas, así como de la decoración.

representaciones andaluzas⁴¹. Aunque por desgracia ninguna de ellas es legible, existen hasta cinco *particellas* representadas a lo largo del templo, mayoritariamente en el cruce-ro. Todas ellas se presentan con un formato pequeño y apaisado, propio de la interpretación instrumental y vocal de la época. En todos los casos se trata de hojas sueltas y no de volúmenes. En este sentido, incluso el tipo de notación parece el habitual para la época. Cabe destacar además que las partituras del panel del coro no parecen mantener una relación directa con ningún instrumentista de la composición, mientras que todas las partituras de la media naranja están claramente vinculadas con un cantante. Toda esta selección diverge completamente de lo que es habitual en el resto de ejemplos citados donde los ángeles cantores y las partituras son poco comunes. Sólo el caso carmelita de Aguilar de la Frontera propone un número similar de ángeles músicos y de partituras con notación cuadrada, apuntando a una posición propia de la orden ante la representación musical. Como se verá más adelante al abordar el sentido completo de esta iconografía, en el caso de la media naranja parecería más plausible que se esté representando una escena musical con un carácter más real que la del panel del coro.

La representación de uno de los ángeles de la media naranja, quien con el dedo índice sobre los labios parece indicar silencio requiere un cierto detenimiento. Se trata de una iconografía especialmente extraña en los coros angélicos, aunque en el siglo XVIII se conservan otros ejemplos como el pintado por Domingo Martínez en el cuadro de la Inmaculada Concepción del Museo de Bellas Artes de Sevilla⁴². En general pueden interpretarse como simples gestos de complicidad con el público. Al tratarse de una iglesia carmelita, donde los textos sobre música de la orden parecían ser conocidos, podría pensarse en un intento de representación de aquella *música callada* del fundador San Juan de la Cruz⁴³. No obstante, el resto de la composición, y en especial el carácter práctico del conjunto de la media naranja, parece ir en contra de esta posibilidad.

41. Esta característica es ampliable al resto de representaciones conservadas en Écija realizadas en época barroca. El resto de obras en la ciudad pueden consultarse en Rodríguez Oliva, María del Carmen. Ob. cit., pp. 93-120.

42. Para el caso de Domingo Martínez y su obra véase el catálogo de la exposición comisariada por Enrique Valdivieso y Alfonso Pleguezuelo titulada *Domingo Martínez en la estela de Murillo*. Sevilla: Fundación El Monte, 2004.

43. Rey ha mostrado en sus escritos el rechazo de San Juan de la Cruz a la música práctica. «La *música callada* de fray Juan de la Cruz: apunte sobre el misticismo silencioso español», *El Libro de la 49ª Semana de Música Religiosa de Cuenca*. Cuenca, Patronato de la SMR, 2010, pp. 104-131. A pesar de ello, durante el siglo XVIII, los carmelitas insistieron en la importancia de la música angelical tanto en las visiones del fundador como tras la muerte de los frailes. En todas ellas la *música callada* no solo es citada sino es explicada desde esta perspectiva. Por ello, podría concebirse como una posible representación de esta cualidad. Un ejemplo de estos textos dice: «De este conocimiento le quedaban a nuestro Santo Padre muchas utilidades, particularmente la que se refiere de los ángeles viadores... Y de aquí le venía el gran consuelo que... hallaba de ponerse en oración... Porque en las memorias... gozaba de esta música celestial para engolfarse más íntimamente en Dios». Jesús María, José de. *Hechos heroicos de la portentosa vida y virtudes de Nuestro Seráfico y glorioso*. Málaga, Juan Vázquez Piediola, 1717, p. 116.

La comparación entre estos instrumentos de Écija, el resto de conjuntos citados, y otras obras similares y de anterior cronología ofrece algunas primeras conclusiones. Por citar algunos casos claros de época anterior cabría señalar la decoración de la bóveda del presbiterio de la Catedral de Córdoba fechada entre 1548-1560⁴⁴, o bien las pinturas del presbiterio de la iglesia de San Agustín (Córdoba), fechadas entre 1617-1630⁴⁵. Las obras del siglo XVIII aumentan el número de representaciones de guitarras, cítaras y violines, desapareciendo las cornetas, mientras disminuyen las referencias a las arpas. Las trompas naturales, las chirimías y los bajones parecen ser los únicos aerófonos que se mantienen en las representaciones de este momento⁴⁶. El órgano, básico en la práctica musical del coro y habitual en los rompimientos de gloria de la pintura del momento, es un instrumento poco representado en este tipo de contextos.

Iconografía musical carmelita como vía de contemplación de la música callada

Llegados a este punto debe plantearse la intención final de este tipo de representaciones dieciochescas, en particular de la aquí tratada. Se da por aceptado que corresponden a imágenes del cielo, de forma similar a como aparecen los ángeles músicos en los rompimientos de gloria de la pintura española del momento, aunque la evolución entre ambos formatos parece ofrecer un desarrollo ligeramente diferente. Otros autores, ya a nivel internacional, han analizado las posibilidades de que se trate de posibles retratos de la actividad musical contemporánea⁴⁷. Esta opción habría permitido entroncar además con las últimas investigaciones sobre la materia desarrolladas por Bejarano⁴⁸. Por último, cabría plantear la incidencia de la congregación religiosa promotora de la obra y su literatura contemporánea, ya que dos de los conjuntos más destacados de Andalucía en este sentido pertenecen a la orden carmelita.

44. En la bóveda aparece en el centro una representación del Rey David junto a un arpa. A su alrededor pueden identificarse cuatro grupos. En el primero aparecen cuatro ángeles con posibles cornetas alrededor de una partitura, en el segundo son solo dos ángeles con estos mismos instrumentos, composición repetida en el tercer grupo. El cuarto parece formado por varios ángeles que portan dos partituras diferentes.

45. En los plementos de la bóveda se conserva un interesante grupo de ángeles músicos junto al tema de Pentecostés. Aparecen representados dos cornetas renacentistas, así como una cítara, dos posibles chirimías y un arpa.

46. Excepción a esta regla serían las pinturas de la cubierta de la iglesia del Convento de Santa Clara en Belalcázar (Córdoba) fechadas en el siglo XVIII. Estos angelotes cuentan con representaciones de una vihuela de arco, una guitarra barroca, unas sonajas, una flauta dulce y dos cantantes.

47. Como resultado final parece aceptarse que no se pretendía llegar a esto, sino mostrar a los ángeles y a la música como intercesores con la divinidad. Winternitz, Emanuel. *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art. Studies in Musical Iconology*. New Haven-Londres, Yale University Press, 1979, pp.137-149. El estudio clásico sobre esta materia, aunque específico de la Edad Media, sigue siendo Hammerstein, Reinhold. *Die Musik der Engel: Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*. Berna: Francke, 1962.

48. Bejarano Pellicer, Clara. Ob. cit., pp. 412-429.

Los carmelitas descalzos, tanto en su rama masculina como en la femenina, desarrollaron durante el siglo XVIII los planteamientos que San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús habían instituido desde la fundación de la congregación. Especialmente en el caso del santo, las referencias musicales son numerosas tanto en su faceta como poeta místico, como en los relatos de su vida. El musicólogo José Rey en un interesante análisis sobre la música en San Juan de la Cruz insiste en el rechazo del santo por la música en general⁴⁹. Esto debió tomarse con bastante rigidez durante el siglo XVII, mientras que algunos textos de la orden del siglo siguiente parecen modificar ligeramente el sentido de estas impresiones. Esto explicaría la escasez de iconografía musical en los conventos carmelitas de un primer momento, frente a conjuntos como los que se han tratado. La nueva interpretación promovida por los textos carmelitas del siglo XVIII parece ofrecer una imagen de la música celestial a partir de dos propuestas con diferente origen que terminan uniéndose en una sola. Releyendo los escritos de estos fundadores, los nuevos provinciales de la orden insistían en la necesidad de desarrollar un canto contemplativo en la actividad del coro⁵⁰. Por otro lado en la poesía de San Juan de la Cruz se encuentra el concepto de *música callada*, que aparece desarrollado en la literatura carmelita del siglo XVIII⁵¹. A partir de aquí se pueden trazar las relaciones con el neoplatonismo desarrollado por los agustinos⁵². Por otra parte, la música práctica aparece en algunos pasajes de la vida del santo⁵³. La postura no parece ser

49. Rey, José. «La música sonora, San Juan de la Cruz y la música». *Los conciertos de Radio 2*, mayo de 1991. <http://www.veterodoxia.es/2010/07/la-musica-sonora-2/>

50. Al hablar de la actividad en el coro Fernando de San Juan Bautista dice que el fraile «ejercite así su empleo de cantar... yo le aseguro que le acompañarán los ángeles y príncipes del cielo: que lo dijo David... En esta consideración pueden todos decir: vamos al Coro, que están ya los ángeles allí, vamos con fervor, que están ya prevenidos los príncipes del coro celestial: *Pravenerunt Principes*, para juntar sus voces a las nuestras: *Coninuncti psalentibus*: y viendo que aquellos Espíritus Angélicos, Ministros inmediatos de la suprema Majestad, se dignan de venir a nuestra tierra a juntarse con nuestra Comunidad, a hacer un Coro con nosotros, quién no irá al Coro con fervor?» San Juan Bautista, Fernando. *Carta pastoral a los religiosos, y religiosas carmelitas descalzos*. Madrid: Imprenta Real, 1737, p. 45.

51. Al desarrollar el término de música callada José de Jesús María dice cómo «Este conocimiento infuso de las criaturas no se daban a *Nuestro Santo Padre* solo, sino acompañado de un conocimiento muy subido del Creador por semejanzas infusas, a modo de ángeles viadores, proporcionadas las mismas cosas». Jesús María, José. Ob. cit., p. 115.

52. Mientras los agustinos plasmaron este *cielo musical* en la portada de algunas de sus iglesias novohispanas, según Davies, los carmelitas pudieron intentarlo de una forma propia en el interior de los templos. El tema está igualmente desarrollado en el teatro de la época en Sevilla como demuestra Cornejo, Francisco J. Ob. cit., pp. 195-211. La problemática expuesta por el santo está desarrollada por diferentes textos carmelitas del siglo XVIII siendo quizás el Sermón a Nuestra Señora de la Paz el más profundo. Concepción, Juan de la. *Tomo primero de sermones varios*. Madrid, Manuel Fernández, 1740, pp. 1-15.

53. Según algunas fuentes, Francisco, el hermano de San Juan de la Cruz, sabía tocar la guitarra, pero el pasaje más interesante lo ofrece la descripción de la agonía del santo. «Fray Pedro de San José en las informaciones del Obispado de Jaén por estas palabras: «Estando enfermo en Úbeda *nuestro santo padre* fray Juan de la Cruz, viéndole un día muy fatigado le pedí me diese licencia para traerle unos músicos, que le cantasen con que pudiese alentarse, y divertirse, por saber cuán amigo era de música... Traje tres músicos y comenzando ellos a templar las guitarras en la pieza antes de su celda, me llamó y me

completamente negativa, aunque su función no pasaba del mero entretenimiento y por tanto era impropia de la actividad del coro.

Quizás todos estos conceptos puedan ayudar a acercarse a la forma de pensar de los carmelitas de la época sobre este asunto, y así comprender mejor su planteamiento *sobre los muros* de este templo⁵⁴. Un caso como Écija, colegio de la congregación, desarrolla en el coro del templo iconografía relativa a la oración entre los carmelitas, como señaló Dobado, donde la correcta lectura de la actividad musical resulta lógica⁵⁵. Se trataría entonces de una representación de la contemplación de la música celestial durante la oración y el canto de la liturgia de las horas. Así, parece más fácil de entender que los músicos estén desarrollando una actividad musical práctica aunque no de la forma en que se realizaba «materialmente», es decir, en la música terrena⁵⁶. Tampoco existe una organización interna dentro de la composición, que parece *a priori* bastante anárquica. Ni siquiera ha podido encontrarse una explicación a la relación entre los instrumentos y sus correspondientes ángeles al estar vestidos o desnudos⁵⁷. Así se cumple la insistencia del fundador en cumplir con el canto de las horas de forma contemplativa. Pero además, el panel parece ofrecer una representación de las visiones celestiales descritas por los agustinos parafraseando a San Juan de la Cruz⁵⁸. Subraya aquella armonía celestial con la que interpretaban los ángeles sin siquiera producir so-

dijo muy agradecido estoy ... pero no será razón que queriéndome el Señor regalar con estos grandes dolores... los quiera yo moderar con música y entretenimiento». Jesús María, José de. Ob. cit., p. 249.

54. Los textos carmelitas al tratar de música destacan el pasaje bíblico en el que los ángeles alaban a Dios día y noche sobre los muros de Jerusalén. «Super muros tuos Jerusalem». El pasaje original no hace referencia explícita a la música (Is. 62, 6). Si bien es cierto que es un canto tradicional de la fiesta de *De Prophetis*. Parece como si se pretendiera plasmar el texto en la decoración del templo. San Juan Bautista, Fernando. ob. cit., p. 77.

55. Dobado Fernández, Juan. Ob. cit., pp. 147-148.

56. En los textos carmelitas del siglo XVIII se cita en muchos casos pasajes con esta ambivalencia tales como: «Dice también [San Juan de la Cruz], que su amado es esta música callada; porque en él se conoce y gusta esta armonía de música espiritual a semejanza de la que oyó San Juan en el Apocalipsis de voz del Cielo, como de músicos, que tañían cítaras. Lo cual fue en espíritu y no música de cítaras materiales». Jesús María, José. Ob. cit. p. 114. Otro texto, al tratar las fiestas por la beatificación del fundador citan cómo «a San Juan de la Cruz le hicieron los ángeles la música, al tiempo que se la estaban haciendo otra unos devotos suyos, para consuelo de su mal, pero sucedió el milagro de que no pudo oír nada de la música, y voces de los hombres, porque la música de los ángeles le había todo arrebatado, y es un caso tan poco visto de que no oyese las voces de los hombres por tenerle arrebatado la música de los ángeles, que aún el mismo San Francisco no podrá negar, que [...] se le debe por este favor la Bula de su canonización». Madre de Dios, Alonso de. Ob. cit. p. 192.

57. En el panel del coro aparecen siete ángeles vestidos de diferentes colores tocando dos violines, un bajón, un salterio, una chirimía y dos guitarras. Parece claro que su ubicación depende de un problema de composición ya que se encuentra uno en el centro, dos a los lados y dos parejas en los extremos. El número de ángeles podría relacionarse quizás con un intento de representar los siete príncipes que suelen acompañar a los ángeles en las descripciones celestiales antes citadas (véase la nota 49).

58. Un caso similar es el que ocurre con los agustinos. Véase Davies, Drew Edward. «La armonía de la conversión: ángeles músicos en la arquitectura novohispana y el pensamiento agustino-neoplatónico» en Enríquez, Lucero (ed.). *Harmonia Mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*. México: UNAM, 2009, pp. 37-64.

nido, y que venía mandada en las escrituras renunciando a la práctica musical terrenal. Esa comunión que debía fraguar la comunidad con los ángeles se basaba precisamente en la correcta oración⁵⁹. Otra posible explicación es tomar como protagonista la filacteria con el Salmo 150, y considerar toda la escena como una traslación de este pasaje bíblico sin la fidelidad de precedentes renacentistas⁶⁰.

En este sentido puede comentarse que para los carmelitas descalzos los ángeles habían tomado un renovado papel de mediadores entre la vida celestial y la terrenal, en línea con el pasaje bíblico del Anuncio a los Pastores: «Los sencillos pastores...merecen que a sus voces se junte la música de los ángeles»⁶¹; o incluso al tratar de la muerte de un fraile se explica cómo «mandó Dios, que a aquel pobrecillo no se le arrancase el alma con dificultad alguna, y así, que fuese un coro de ángeles, y le hiciesen música tan suave, que llevada el alma de la dulzura de las voces, saliese gustosa del cuerpo en seguimiento de ellas»⁶².

En los textos carmelitas de la primera mitad del siglo XVIII se insiste en la necesidad de que los frailes imiten en la tierra la vida celestial de los ángeles. A pesar de la interpretación plasmada por San Juan de la Cruz, el ambiente parece ser más cercano al de un mundo idílico terrenal, donde los instrumentos populares tienen un papel destacado. Aunque instrumentos vinculados a la música religiosa, tales como el

59. Así se insiste en la idea general planteada por Dobado, quien no encaja la iconografía musical desde esta perspectiva. Un anécdota citada por los textos carmelitas del momento puede ayudar a comprender esta relación entre oración y música: «Como sucedió en un coro de eclesiásticos religiosos y el caso le refiere un santo doctor (y no me acuerdo si es San Agustín) donde se hallaban muchos de buena voz y diestros en la música, y habiendo cantado una parte del oficio divino con mucha música y solemnidad quedaron todos muy contentos y satisfechos de sus voces y los oyentes muy gustosos. Había entre ellos uno muy devoto y muy siervo de Dios, que no tenía buena voz, y entonces la tenía peor, que estaba con ronquera pero el pobrecillo, aunque ronco, por cumplir con su obligación echaba también su voz tal cual, que apenas se podía percibir, y así no podía destemplan la música. Los demás echaron sus voces, atendiendo a que saliesen bien, a llevar el punto, a la consonancia y armonía, a la modulación, quiebros, y gorgoros, para agradar a los oyentes y acreditar cada uno su voz de muy sonora. Cuando ellos concluyeron, muy pagados de lo bien que lo habían hecho, y cumplido con el Oficio Divino, y les parecía que habían hecho un gran servicio a Dios, bajó de los cielos una voz, que oyeron todos, y les dijo, de todas vuestras voces ninguna se ha oído acá en el cielo, sino solo la del ronco». San Juan Bautista, Fernando. Ob. cit., pp. 78-80.

60. El texto completo del salmo en latín según la Vulgata es «Laudate Dominum in sanctis ejus; laudate eum in firmamento virtutis ejus. Laudate eum in virtutibus ejus; laudate eum secundum multitudinem magnitudinis ejus. Laudate eum in sono tubae; laudate eum in psalterio et cithara. Laudate eum in tympano et choro; laudate eum in chordis et organo. Laudate eum in cymbalis benesonantibus; laudate eum in cymbalis jubilationis. Omnis spiritus laudet Dominum!», es decir (según Nácar-Colunga), «Alabad a Dios en su santuario, alabadle en el firmamento de su majestad. Alabadle por sus hazañas, alabadle conforme a la muchedumbre de su grandeza. Alabadle al son de las trompetas, alabadle con el salterio y la cítara. Alabadle con tímpanos y danzas, alabadle con las cuerdas y la flauta. Alabadle con címbalos resonantes, alabadle con címbalos de júbilo. Todo cuanto respira alabe a Yavé».

61. San Juan Bautista, Fernando. Ob. cit., p. 46.

62. El pasaje mantiene unos claros paralelos con la agonía de San Juan de la Cruz en la que él no quería oír los músicos terrenales mientras oía los coros angélicos. Íbid, p. 344. Véase la Nota 55.

el bajón tienen una representación privilegiada, se encuentran a un nivel similar al de los panderos, sonajas y guitarras de la música profana. La oración y el alivio de las penas del mundo terrenal, representados por unos y otros instrumentos, aparecían aquí al mismo nivel.

Parece claro que esta visión celestial tan particular de los carmelitas, con un protagonismo evidente de la iconografía musical, no debió circunscribirse al caso que se trata y es aplicable también al citado de Aguilar de la Frontera (Córdoba). Aunque es una obra anterior cronológicamente, la selección de instrumentos, así como su organización en el templo resultan similares al caso sevillano. Por el contrario, parece poco ajustado al de otros conjuntos del mismo momento igual de numerosos, tales como la sillería de la Catedral de Cádiz o la iglesia de Santa Cruz de Granada. En estos casos no aparecen ni idiófonos ni membranófonos, ni siquiera las representaciones de guitarras que tan detalladamente aparecen en Écija. Por el contrario, los laúdes mantienen el protagonismo que tuvieron en las obras del siglo XVII.

Con todos estos datos se observa que el papel ejercido por las congregaciones en la incorporación de la iconografía musical a sus obras fue muy relevante. Esto permitió que en casos como los de Écija, los cambios de autor que debió haber entre la obra en yeso y la pintura, no mermaran la idea de conjunto. Los autores, que demostraron una cierta habilidad para la representación organológica en detalle, no la aprovecharon en otras obras conservadas hoy, a pesar de que la iconografía musical sea más frecuente que en otras ciudades. Aún siendo básico el protagonismo de las comunidades en la incorporación de esta iconografía, parece poco probable que se trate de representaciones reales de música. Los conjuntos no parecen coincidir con los planteles habituales en las comunidades del momento⁶³. Faltarían instrumentos como el órgano, y un número considerable de cantores.

Las propuestas planteadas para este caso de Écija, aunque con las particularidades lógicas de una ciudad pujante en el siglo XVIII andaluz y de una congregación particular como los carmelitas, pueden extrapolarse en algunos aspectos a otros casos andaluces. Siguiendo con lo expuesto, con los datos actuales resulta poco común la utilización de la iconografía de coros angélicos para representar una formación musical real del momento. Esto es aplicable tanto a obras dispuestas a lo largo de un templo como a rompimientos de gloria en obras concretas. La mayoría de estos casos se explican más fácilmente como representaciones celestiales con uno u otro cariz dependiendo del entorno. Esto no exime de un nivel de detalles organológicos en muchos casos, como este de Écija, de gran interés para la comprensión de la evolución de estos instrumentos en Andalucía. Por el momento, parece más habitual en las obras de cierta complejidad la copia de un instrumento contemporáneo por encima de la inspiración en un grabado antiguo, o en otros casos la creación de instrumentos fantásticos. Esto

63. Bejarano Pellicer, Clara. Ob. cit., pp. 412-429.

permite en algunos casos identificar una vida musical más o menos activa en la fundación religiosa, aunque sin tratarse de una traslación directa al lienzo.

El análisis del conjunto de los Descalzos ha permitido plantear un paso más dentro de la evolución en la selección de instrumentos incorporados a estas obras desde el siglo XVI hasta el XVIII, fenómeno que es visible en toda Andalucía en línea con lo que ocurre en el resto de España. Por el momento son insuficientes los conjuntos de diferente fecha y localización catalogados en la base de datos con información específica sobre iconografía musical, pero se espera que con el desarrollo de los trabajos esta labor pueda abordarse con ciertas garantías en un futuro próximo.



Fig. 1. Écija. Iglesia de la Concepción (Descalzos). Vista general de la media naranja del crucero.



FIG. 2. Écija. Iglesia de la Concepción (Descalzos). Detalles de los ángeles músicos: violín, cantor, guitarra, silencio, flauta y cantor.



FIG. 3. Écija. Iglesia de la Concepción (Descalzos). Pintura bajo la barandilla del coro. Lateral izquierdo.



FIG. 4. Écija. Iglesia de la Concepción (Descalzos). Pintura bajo la barandilla del coro. Parte central.



FIG. 5. Écija. Iglesia de la Concepción (Descalzos). Pintura bajo la barandilla del coro. Lateral derecho.