

Entre pinceles, cinceles y acordes: algunos ejemplos de iconografía musical en la provincia de Jaén

JAVIER MARÍN LÓPEZ

Doctor en Historia y Ciencias de la Música

RESUMEN

Diversos edificios religiosos de la provincia de Jaén de los siglos XVI al XVIII contienen un repertorio de imágenes relacionadas con el mundo de la música que han pasado prácticamente desapercibidas hasta el momento. En estas representaciones visuales la voz humana, los instrumentos musicales y la propia música comparten espacio con los grandes temas de la mitología clásica y de la religión cristiana. Este trabajo presenta una primera aproximación a este rico repertorio iconográfico a partir del examen de una selección de imágenes musicales. No es mi objetivo presentar un catálogo exhaustivo de imágenes musicales existentes en la provincia, sino llamar la atención sobre este rico patrimonio artístico-musical, que sería aconsejable clasificar y estudiar de forma sistemática, tal y como vienen promoviendo en las últimas décadas proyectos como el RIDIM (*Répertoire International d'Iconographie Musicale*). El artículo se divide en cuatro secciones. En las dos primeras se incluyen ejemplos de representaciones en pintura y escultura de algunos de los motivos iconográfico-musicales de mayor fortuna, entre los que destacan los ángeles músicos. La tercera parte aborda el análisis específico de tres representaciones de la mártir romana Santa Cecilia, patrona de la música. La cuarta estudia dos pentagramas con música localizados en la fachada del antiguo Seminario Conciliar de San Felipe Neri de Baeza. El artículo se completa con 49 láminas de las imágenes analizadas a lo largo del trabajo.

Agradezco a Francisco Juan Martínez Rojas su ayuda para la localización de algunas de las imágenes comentadas en este trabajo, así como a Arturo Aragón Moriana por las fotografías de la Catedral de Jaén aquí publicadas. Asimismo, me gustaría dar las gracias al musicólogo Pepe Rey, quien me ha auxiliado en la identificación de algunos instrumentos y en el planteamiento de hipótesis para otros.

INTRODUCCIÓN

La iconografía musical, disciplina encargada de la descripción e interpretación de imágenes con contenido musical, surgió en un principio como herramienta auxiliar de la organología o ciencia de los instrumentos musicales. En la actualidad, esta estrecha visión de la iconografía musical se ha ampliado considerablemente y nadie duda de que, además de aportar datos de interés sobre diversos aspectos de la música de cada época (géneros y evolución de los instrumentos, prácticas interpretativas, entorno social, etc.), su importancia supera lo estrictamente musical al adentrarse en el análisis de un lenguaje simbólico que representa conceptos filosóficos, sociales y culturales¹. En España la iconografía musical dio sus primeros pasos a finales del siglo XIX, si bien no ha sido hasta la década de 1970 cuando una nueva generación de musicólogos ha hecho de la iconografía musical su principal tema de investigación, empleando un mayor abanico de fuentes y una metodología más actualizada². Aunque el repertorio de iconografía musical española encierra una gran riqueza y variedad de representaciones, el centro de interés se ha concentrado en torno a varios asuntos: 1) las imágenes musicales esculpidas en monumentos arquitectónicos medievales, especialmente en capiteles, arquivoltas, tímpanos y pórticos; 2) las representaciones de instrumentos en las miniaturas de los códices medievales y renacentistas, como los códices escurialenses con las Cantigas de Santa María o los beatos; 3) las escenas musicales en la pintura religiosa y profana en sus más diversos formatos y soportes; y 4) los retratos de músicos y compositores³. Este artículo presenta un primer acercamiento

¹ Esta visión más amplia de la disciplina se debe, entre otros, a E. WINTERNITZ, *The Visual Arts as Source for the Historian of Music*, en *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art. Studies in Musical Iconography*, Londres y New Haven 1979, 25-42.

² Para una amplia discusión sobre la historia, métodos y fuentes de la iconografía de la música como disciplina científica, véase AA. VV., *Iconography*, en *The New Grove Dictionary of music and musicians*. 2ª ed., 29 vols., Londres 2001, edición online. Para el caso español, véase J. BALLESTER, *Past and Present of Music Iconography in Spain*, en *Music in Art* 27/1-2 (2002) 7-11; y C. RODRÍGUEZ SUSO, *Mirando la música: la iconografía musical*, en *Prontuario de Musicología. Música, sonido, sociedad*, Barcelona 2002, 145-66.

³ Véase la extensa bibliografía sobre iconografía musical relacionada con España recopilada por Cristina Bordas y disponible en la Web: http://www.imagenesmusica.es/Sitio_web/Bibliografia.html. Esta autora es la directora de un grupo de investigación sobre iconografía

al tema de la iconografía musical en la provincia de Jaén a partir del análisis de varias imágenes localizadas en pinturas murales, lienzos, esculturas de piedra, relieves de madera y piezas de orfebrería. Aunque buena parte de las imágenes se encuentran en Jaén capital, se incluyen también ejemplos procedentes de otras ciudades de la provincia como Úbeda, Baeza, Villacarrillo y La Guardia.

1. LOS PINCELES DE LA ARMONÍA: ÁNGELES MÚSICOS EN PINTURA

Los ángeles músicos, agrupados en coros y conjuntos instrumentales, constituyen uno de los motivos iconográficos de carácter religioso con mayor fortuna en el arte occidental desde el siglo XIV. En estas representaciones un número variable de ángeles cantando o tocando instrumentos acompañan los episodios de la vida de Cristo, la Virgen y los santos, así como las visiones del Apocalipsis y del Juicio Final. Las referencias a esta iconografía proceden de varias fuentes, siendo el salmo 150 una de las más importantes. Se trata de un breve texto de sólo seis versos que contiene una exhortación de alabanza a Dios con instrumentos musicales. La Tabla 1 contiene el texto de este salmo, cuyos versos 3 al 5 concentran las referencias a instrumentos musicales.

TABLA 1. Texto del salmo 150

1. Laudate Dominum in sanctis ejus: laudate eum in firmamento virtutis ejus.	1. Alabad al Señor en su santuario: alabadlo en su fuerte firmamento.
2. Laudate eum in virtutibus ejus: laudate eum secundum multitudinem magnitudinis ejus.	2. Alabadlo por sus proezas: alabadlo por su inmensa grandeza.
3. Laudate deum in sono tubae: laudate eum in psalterio et cithara.	3. Alabadlo tocando trompetas: alabadlo con arpas y cítaras.

musical con sede en la Universidad Complutense de Madrid. Otros investigadores que han centrado su trabajo en la iconografía musical son Rosario Álvarez, Pepe Rey y Jordi Ballester, cuyas principales publicaciones aparecen recogidas en la citada bibliografía.

4. Laudate eum in tympano et choro: laudate eum in chordis et organo.	4. Alabadlo con panderos y danzas: alabadlo con cuerdas e instrumentos musicales.
5. Laudate eum in cymbalis resonantibus: laudate eum in cymbalis jubilationis	5. Alabadlo con címbalos sonoros: alabadlo con címbalos de júbilo
6. Omnis spiritus laudet Dominum.	6. Todo ser que aliente alabe al Señor.

Antes de continuar es preciso aclarar que la identificación de los instrumentos en las representaciones plásticas presenta algunos problemas, ya que el material con el que se trabaja y la técnica empleada imponen limitaciones físicas a unos artistas que, generalmente, trabajaban de memoria, copiaban modelos de grabados u otras representaciones o empleaban arquetipos iconográficos. Por ello, la reproducción de los instrumentos no suele ser una copia real y, a veces, se omiten muchos detalles definitorios que imposibilitan su tipificación organológica. Las representaciones de algunos cordófonos de arco, por ejemplo, con frecuencia presentan una morfología híbrida o no se aprecian todos los detalles necesarios para su completa identificación (número de cuerdas, presencia o ausencia de trastes, forma y número de aberturas acústicas, etc.). Otra constante de estas imágenes es la inexactitud y desproporción en relación con el tamaño real de las figuras. No obstante, la aplicación de ciertos criterios de clasificación ha permitido identificar, con cierto grado de seguridad, algunos de los instrumentos representados.

Las escenas con ángeles músicos fueron un tema muy recurrente en las artes plásticas españolas desde el siglo XV, coincidiendo con el establecimiento de capillas de música en la mayoría de las catedrales peninsulares. Los ángeles músicos suelen aparecer en escenas del Nuevo Testamento en las que se glorifica a Cristo o a la Virgen (Natividad, Asunción, Anunciación, Coronación, etc.). Un primer ejemplo se encuentra en una de las nueve tablas góticas conservadas en la Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés de Baeza. La tabla que representa la Natividad de Jesús incluye dos ángeles músicos enfrentados sentados en la techumbre de paja de una humilde cabaña y tocando dos largas trompetas rectas. Esta pintura al óleo, ubicada en el testero derecho de la Sacristía, se atribuye al pintor

sevillano Francisco Sánchez, del último tercio del siglo XV (Lám. 1). Otro ejemplo similar lo encontramos en la misma ciudad en la Parroquia de San Pablo. La tabla de la izquierda del anónimo tríptico flamenco del segundo cuarto del siglo XVI repite el Nacimiento, un tema siempre lleno de música celestial o terrenal; coronando la composición un ángel toca una trompeta ligeramente curvada, esta vez, en un entorno arquitectónico clasicista⁴.

En el Museo de San Juan de la Cruz de la vecina ciudad de Úbeda he localizado otra pintura con ángeles músicos. Al inicio del pasillo de las celdas carmelitas hay colgado un lienzo con una Inmaculada Concepción, atribuido a Juan de Roelas (ca. 1560-1625), uno de los artistas que pintó con más asiduidad conciertos angélicos. La Virgen va acompañada de un conjunto musical de ocho ángeles; los dos ángeles más pequeños, colocados en la parte superior flanqueando el conjunto, tocan dos chirimías; los tres de la izquierda portan un laúd y dos vihuelas de arco de distintos tamaños (Lám. 2), mientras que los tres de la derecha llevan una corneta curva, un arpa y una guitarra.

Un cuarto ejemplo de coro angelical sobre lienzo –en este caso de gran formato– es el de la Natividad de Jesús conservada en la Sala 2 del Museo de Arte Sacro de la Catedral de Jaén y datado en el siglo XVII (Lám. 3a). Se desconoce la ubicación original de esta pieza que, en todo caso, debió de pertenecer a la Catedral de Jaén, donde ingresó quizá por vía de donación de algún canónigo. En este cuadro hay tres instrumentos: a la izquierda, un cordófono frotado, una especie de violín, pero de sólo tres cuerdas con sus correspondientes tres clavijas; en el centro, una cítara-cítola en la que son claramente perceptibles cuatro órdenes de tres cuerdas cada uno de ellos



LÁMINA 1. Natividad de Jesús, Francisco Sánchez, detalle (Baeza, Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés, Sacristía, fin. s. XV). Fot. Pedro Narváez

⁴ J. P. CRUZ CABRERA, *Tríptico flamenco*, en *En la tierra del Santo Rostro. Jesucristo a través del arte en la diócesis de Jaén. Magna Exposición Diocesana. Jubileo 2000*, Jaén 2000, 236-37.



LÁMINA 2. Inmaculada Concepción, atrib. Juan de Roelas, detalle (Úbeda, Museo de San Juan de la Cruz, princ. s. XVII). Fot. Javier Marín

(Lám. 3b); en la parte superior izquierda, un ángel porta un trompeta de tubo corto y gran pabellón. En la misma sala se conserva otro lienzo que repite los mismos tipos iconográficos. El cuadro titulado 'Virgen fajando al niño' es una copia, no muy inspirada, de la célebre 'Virgen de la faja' que se atribuye a Bartolomé Esteban Murillo (Lám. 4)⁵. La Virgen y el Niño están rodeados de dos músicos tañendo la cítara-cítola, el de la izquierda, y una especie de violín de tres cuerdas, el de la derecha.

⁵ El original se conserva en el Museo Sammlung Margot & Albert Ernst de Saarbrücken (Alemania).



LÁMINA 3a. Natividad de Cristo, anónimo, vista general
(Museo de Arte Sacro de la Catedral de Jaén, sala 2, s. XVII).
Fot. Arturo Aragón y Javier Marín



3b. Detalle de la cítara-citola

Las representaciones de temas musicales en pinturas al fresco de cúpulas y paredes también son frecuentes. Un ejemplo espectacular por su barroquismo es el conjunto de ángeles músicos en la bóveda polilobulada del camarín de la Ermita del Cristo Llano de Baños de la Encina, fechado en 1744, y que ha sido recientemente restaurada⁶. Otra muestra interesante la vemos en capilla de San Miguel de la Catedral de Jaén, la cuarta de las capillas comenzando por la cabecera del lado del Evangelio, ubicada junto a la puerta lateral⁷. La capilla está cubierta por una bóveda de medio cañón con treinta y cinco casetones, dispuestos en siete filas de cinco casetones (Lám.

⁶ C. GUERRERO VILLALBA, *Baños de la Encina. Ermita del Cristo Llano: Camarín*, en *El Barroco en Andalucía. Jornadas Europeas de Patrimonio*, Sevilla 2007, 246-48.

⁷ J. FERNÁNDEZ LÓPEZ, *Los ángeles y los arcángeles de la Capilla de San Miguel de la Catedral de Jaén*, *Laboratorio de Arte* 8 (1995) 157-73.



LÁMINA 4. Virgen fajando al Niño, copia anónima de un original de B. E. Murillo (Museo de Arte Sacro de la Catedral de Jaén, sala 2, 2ª mitad s. XVII). Fot. Javier Marín

5a). La pintura del interior de los casetones se atribuye a José Carazo, quien ejecutó la obra en 1759. Dos de las filas –las que están junto a las filas más extremas– contienen diez ángeles músicos. La fila de la derecha presenta dos ángeles tañendo un laúd y un arpa y tres ángeles cantores con partitura (Lám. 5b), mientras que la fila de la izquierda contiene exclusivamente tañedores: violonchelo, bajón, trompa, chirimía y violín (Lám. 5c).

Aunque más tardía, la iconografía musical de la Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda es la más completa de cuantas se conservan en la provincia. La gran cúpula de la cabecera está dividida en cuarenta casetones, veinticuatro de los cuales contienen imágenes musicales realizadas por Antonio de Medina en estilo rococó alrededor de 1770. Esta cúpula constituye un compendio organológico de instrumentos antiguos y modernos, tanto de cuerda (salterio, arpa, violín, violón, clavicémbalo), como de viento (corneta curva, chirimía, bajón, trompeta y trompa naturales y órgano positivo o realejo, entre otros). De particular interés resulta la presencia de siete ángeles cantores portando partituras, que merecerían un estudio en detalle⁸. En las pinturas murales de la antigua capilla –hoy Auditorio– del Hospital de Santiago hay cuatro ángeles músicos entre nubes, localizados en las enjutas de los arcos de medio punto del tramo central, y que están tocando el rabel y la trompeta recta (a la izquierda) y el arpa y un cordófono pulsado, guitarra o vihuela (a la derecha). Dichos ángeles se han adaptado al espacio de las enjutas y sobre ellos hay representaciones de dos historias del Génesis que representan el origen del pecado y la muerte: el castigo de Adán y Eva y la muerte de Abel. Las calamidades y persecuciones que ha de sufrir la humanidad, simbolizados en estas dos escenas, serán reveladas al final de

⁸ Véase también G. BARBÉ-COQUELIN DE LISLE, *Arquitectura y música en El Salvador de Úbeda, fundación de Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V*, en *IX Jornadas de Arte. El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid 1999, 197-200. Para la comprensión integral del programa iconográfico del edificio, véase J. MONTES BARDO, *La Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda: arte, mentalidad y culto*, Jaén 1993; y *La Capilla de El Salvador: nuevas claves interpretativas de su mensaje iconológico*, en *Úbeda en el siglo XVI*, Jaén 2002, 455-470. Existe una reproducción íntegra de la cúpula que permite identificar los instrumentos, pero no las partituras que llevan los ángeles; véase AA. VV., *Andrés de Vandelvira. El Renacimiento del Sur*, Jaén 2007, 184-85.

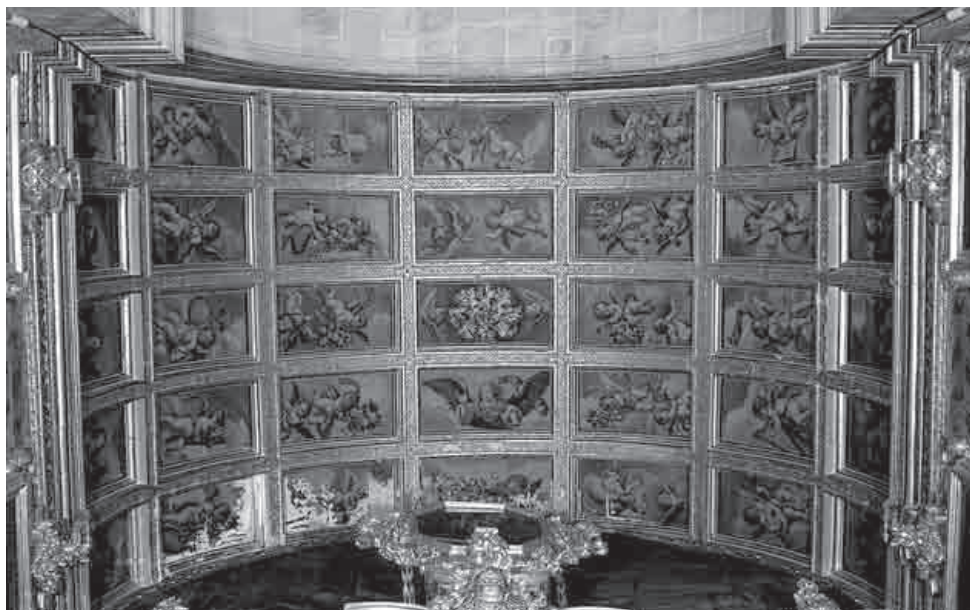


LÁMINA 5a. Bóveda de la capilla de San Miguel, José Carazo, vista general (Catedral de Jaén, 1759). Fot. Arturo Aragón



5b. Fila derecha



5c. Fila izquierda

los tiempos; en este contexto, los músicos tañendo instrumentos podrían proclamar el triunfo de Cristo y el advenimiento del reino de Dios⁹.

Otra interesante muestra pictórica al fresco de orquesta angelical se localiza en la Iglesia de la Asunción de Villacarrillo, una iglesia parroquial de proporciones casi catedralicias en la que trabajó el célebre arquitecto Andrés de Vandelvira (1505-1575) desde 1534. El templo se completó a principios del siglo XVII y es sintomático que la bóveda musical aparezca precisamente en un templo dedicado a la Asunción de la Virgen, una de las escenas marianas que más frecuentemente va acompañada de ángeles músicos. La bóveda en cuestión es la primera de las bóvedas de media naranja que cubren la nave central y su ubicación no resulta gratuita: apoyada sobre pechinas, está situada encima de lo que iba a ser el coro en alto de la iglesia, del cual únicamente se conservan unos restos adheridos a las columnas. Cuatro profetas del Antiguo Testamento (Daniel, Ezequiel, Moisés y David) decoran las pechinas. Los ángeles músicos, al igual que el resto de las pinturas de las bóvedas, son obra de Pedro de Raxis (1555-1626) en colaboración con Gabriel Rosales o Antonio Sánchez Ceria (Lám. 6a)¹⁰. En la bóveda hay de dieciséis músicos que ocupan los gajos de la media naranja, alternándose los de mayor tamaño (números impares) con otros menores, desnudos o semidesnudos, insertos en hornacinas fingidas y sobre los que se han dispuesto medallones con rostros masculinos (números pares)¹¹. Siguiendo el orden de las agujas de un reloj, los músicos tañen los siguientes instrumentos: (1) laúd; (2) cordófono de arco no identificable, quizá un rabel; (3) realejo; (4) flauta doble; (5) bajón; (6) guitarra; (7) violón o bajo de vihuela de arco, Lám. 6b; (8) rabel; (9) cantor; (10) címbalos; (11) cla-

⁹ Véase J. MONTES BARDO, *El hospital de Santiago de Úbeda: arte, mentalidad y culto*, Jaén 1995; y J. M. ALMANSA MORENO, *Pintura mural del Renacimiento en el Reino de Jaén*, Jaén 2008.

¹⁰ M. PÉREZ LOZANO, *Pinturas de Pedro de Raxis en la Asunción de Villacarrillo*, en *Apotecha* 5 (1987) 79-97, esp. 80.

¹¹ ALMANSA MORENO, *Pintura mural del Renacimiento*, 139, denomina a esta figuras *ignudi*, siguiendo la tradición miquelangelesca.

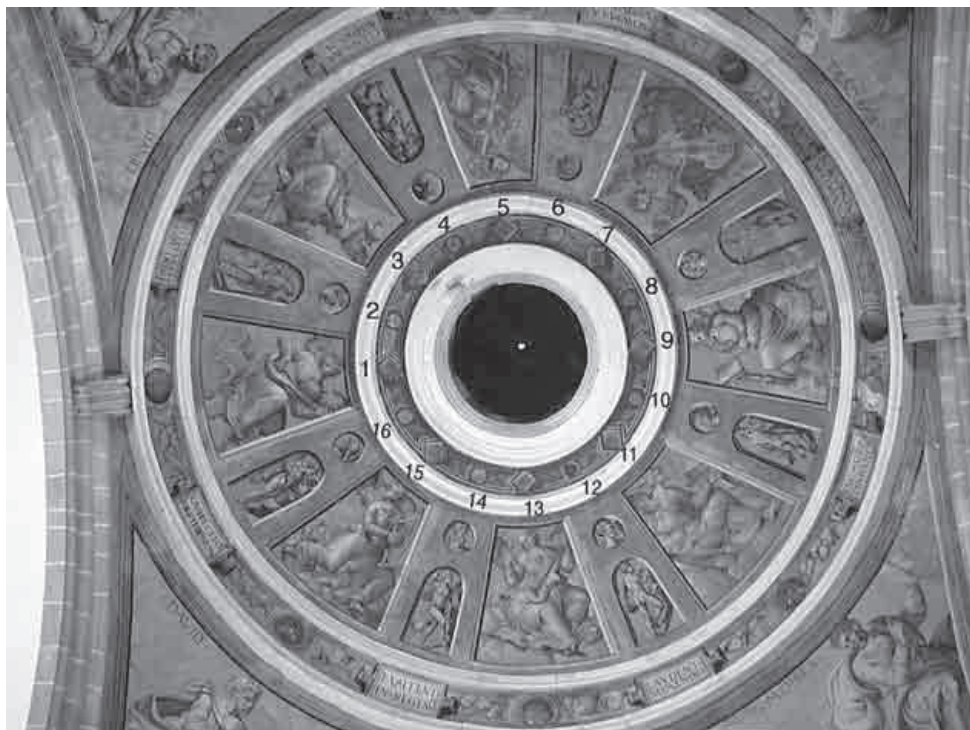


LÁMINA 6a. Bóveda del coro, Pedro de Raxis y Francisco Sánchez Ceria, vista general (Villacarrillo, Iglesia Parroquial de la Asunción, fin. s. XVI/princ. s. XVII).
Fot. Javier Marín



6c. Detalle del ángel con lira (núm. 13)



6b. Detalle del ángel con violón (núm. 7)

vicémbalo; (12) címbalos pequeños; (13) lira, Lám. 6c; (14) pandero; (15) arpa; y (16) tambor de gran formato con doble parche¹².

El anillo que rodea la base de la cúpula por el exterior presenta los tres primeros versos en latín del salmo 149, insertos en ocho cartelas. Se trata de un salmo de acción de gracias cantado en los Laudes del oficio de la Virgen y atribuido por la tradición judía al Rey David, quien está representado en la pechina con su iconografía habitual, es decir, barbado y tocando un arpa, aunque sin corona, y junto al ángel arpista (núm. 15); el instrumento es arcaico y no se corresponde con el arpa barroca, de un tamaño mucho mayor¹³. Los versos del salmo que se escribieron son: "(1) Cantate Domino canticum novum: laus ejus in ecclesia sanctorum. (2) Laetetur Israel in eo qui fecit ipsum et filii Sion exultent in regem suum. (3) Laudent nomen eius in choro in tympano", el texto queda truncado precisamente en el momento de clímax musical ("et psalterio psallant ei"). La traducción es la siguiente: "(1) *Cantad al Señor un cántico nuevo, resuene su alabanza en la asamblea de los fieles. (2) Que se alegre Israel por su Creador, los hijos de Sión por su Rey. (3) Alabad su nombre con danzas, cantadle con tambores y cítaras*". Otro elemento de gran importancia en esta bóveda es la luz, que penetra a través de la linterna y que, junto con la música, es un símbolo del paraíso.

De los dieciséis ángeles pintados, quince tocan instrumentos (ocho de cuerda, tres de viento y cuatro de percusión) y otro canta un papel con música que parece estar escrito en notación cuadrada, el sistema de escritura del canto llano; no es posible identificar la pieza, aunque la melodía

¹² Para una descripción del uso y contexto interpretativo de estos instrumentos a partir de fuentes literarias, véase la excelente síntesis de P. Rey, *Nominalia. Instrumentos musicales en la literatura española desde 'La Celestina' (1499) hasta 'El criticón' (1651)*, en *Los instrumentos musicales en el siglo XVI* (Actas del I Encuentro 'Tomás Luis de Victoria y la Música Española del Siglo XVI', Ávila, 1993), Ávila 1997, 41-100.

¹³ En la Edad Media David solía representarse preferentemente con arpa, campanas o salterio de diez cuerdas, haciendo así una interpretación literal del pasaje bíblico "in psalterio decachordo psallam tibi" ("*te cantaré con un salterio de diez cuerdas*"). Sin embargo, el salterio medieval no tenía diez cuerdas. He localizado otro David arpista pintado en un reclinatorio de María conservado en el Convento de las Carmelitas Descalzas de Jaén; véase C. EISMAN LASAGA, *El Patrimonio Artístico del Monasterio de Carmelitas Descalzas de Jaén*, Jaén 2008, 241-43.

del *Aleluya* cantada en la festividad de la Asunción, advocación a la que se consagra el templo, presenta un arranque ascendente similar¹⁴. El conjunto instrumental muestra una gran diversidad, no faltando los instrumentos típicos de las capillas eclesiásticas del siglo XVII: de cuerda pulsada y frotada, flautas, bajones y el órgano, instrumento religioso por antonomasia, representado con una sola hilera de tubos. Resulta un tanto curiosa la presencia de un instrumento popular como el tambor (núm. 16), tradicionalmente asociado a lo militar, que suele aparecer con frecuencia en conciertos angélicos. También es muy llamativa la forma de representar las vihuelas de arco, nombre que se daba en España a la viola da gamba. La de mayor tamaño (núm. 7) presenta siete cuerdas, una voluta en el clavijero y cuatro oídos en lugar de los dos tradicionales. Se visualiza una especie de lira de arco pequeña (núm. 13) un tanto *sui generis*, ya que, si bien el puente-cordal es plano como en la lira, la caja de resonancia presenta unas esquinas puntiagudas –semejantes a la cítola medieval– y el instrumento carece de trastes, algo no característico en la lira de arco; además, no se distingue la existencia del número de cuerdas. El pintor tampoco incorporó los trastes en su representación de la cítara-cítola (núm. 1). Como vemos, el artista se encuentra alejado de la exactitud y sutileza del detalle que caracteriza la pintura flamenca, prolífica en motivos musicales, no sabemos si por falta de inspiración o por el uso de la técnica del fresco que, a diferencia del óleo sobre lienzo, requiere un trazo seguro y rápido sobre el que no es posible hacer rectificaciones.

Uno de los ejemplos pictóricos más interesantes es el lienzo con el Juicio de Paris, recientemente trasladado a la Biblioteca del Archivo Histórico Diocesano de Jaén desde su antigua ubicación, la antesacristía de la Catedral (Lám. 7a). Dada su temática mitológica, aunque revestida de un tono casto y moralizante, es posible que estemos no ante una adquisición directa del cabildo catedralicio, sino que se trate de la donación de algún capitular. La obra, fechada en torno a 1740, es de autor desconocido. En primer plano se dibuja la escena principal con la manzana de la discordia y sus principales protagonistas; de izquierda a derecha: Paris disfrazado de

¹⁴

Véase *Liber Usualis Missae et Officii*, Desclée No. 801. 1953, 1478.



LÁMINA 7a. Juicio de Paris, autor anónimo, vista general y detalles (Biblioteca del Archivo Histórico Diocesano de Jaén, ca. 1740). Fot. Javier Marín (vista general) y Francisco J. Martínez (detalles)

pastor, Minerva, Venus y Juno. En el plano superior se representa el banquete de las bodas de Tethys y Peleo, con Baco y sus característicos pámpanos como figura destacada. A la izquierda de la composición son fácilmente identificables algunas deidades de la mitología clásica como Hércules con su maza, Neptuno con su tridente y un ánfora de la que sale agua y Saturno devorando a uno de sus hijos, acompañados por Venus, Vulcano con su yunque y Cupido. Las tañedoras podrían identificarse con las Musas, nueve mujeres nacidas del amor de Zeus por la ninfa Mnemosina y que alegraban a los dioses del Olimpo con sus coros. Cuatro de las musas están sentadas tañendo instrumentos: a la izquierda, Polimnia, diosa del canto y la retóri-

ca, acompañándose de un laúd (Lám. 7b); en el centro de espaldas, Erato tocando un bajo de vihuela de arco, mientras que a la derecha está Cío, la musa de la Historia, que con su corneta proclama los hombres y hazañas más memorables; no se aprecia el instrumento de la cuarta musa tañedora, quizá Euterpe, musa de la Música representada tradicionalmente con dos flautas en la mano (Lám. 7c). Encima hay tres mujeres cantoras, quizá también musas (posiblemente Calíope, musa de la poesía épica, Melpómene, musa de la Tragedia, y Talía, musa de la Comedia) leyendo la música de dos libros. Encima de estas últimas, la divinidad pastoral Pan o un sátiro de su especie con sus característicos rasgos animales –cuernos y patas de cabra– y portando una siringa o flauta de Pan, formada por el ensamblaje de varios tubos; el instrumento se asociaba a la sensualidad de la naturaleza. En la parte superior revolotean varios cupidillos y dos figuras de más edad y tamaño. La de la izquierda lleva alas y porta dos trompetas, por lo que quizá se trate de la Fama (Lám. 7d); la figura de la derecha, de gran ligereza, no tiene alas y tañe una especie de violín (Lám. 7e).

2. LOS SONIDOS DEL CINCEL: ÁNGELES MÚSICOS EN ESCULTURA

Los tipos iconográfico-musicales no se restringieron al ámbito de la pintura, apareciendo también numerosos ejemplos en soporte escultórico. Por su propia naturaleza, una imagen esculpida no suele presentar detalles tan definidos como una pintura, tales como el número exacto de teclas o cuerdas de un instrumento o su grosor; por otro lado, en la escultura no exenta la ley de adaptación al marco a veces puede deformar la representación de un instrumento. Sin embargo, la escultura ofrece la ventaja de conocer el volumen y el tamaño de un instrumento, facilitando la realización de reconstrucciones¹⁵. En todo caso, no hay que olvidar que, como ya se apuntó, la mayoría de los artistas no trabajaban copiando del natural, sino de otros modelos, ya fueran escultóricos, pictóricos, o de libros. Ello hace

¹⁵ Un ejemplo particularmente ilustrativo por su realismo es el de los diecinueve instrumentos que portan los ancianos del Pórtico de la Gloria. Un equipo de trabajo interdisciplinar construyó reproducciones a escala de los instrumentos pétreos que posteriormente fueron usadas en conciertos; véase J. LÓPEZ-CALO (ed.), *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*, 2 vols., La Coruña 1993.



7b. Detalle de la musa con laúd



7c. Detalle de las musas cantoras e instrumentistas con Pan



7d. Detalle de Fama con dos trompetas



7e. Detalle de la mujer violinista

que la cronología de la pintura o la escultura no sea, obligatoriamente, la misma que la de los instrumentos allí representados.

Uno de los ejemplos más interesantes de ángeles músicos en escultura se localiza en la cúpula que cubre el coro de la Catedral de Jaén (Lám. 8). La obra del coro, dirigida por José de Gallego y Oviedo, se comenzó en 1730 y se terminó seis años después. Las pechinas albergan relieves de los cuatro evangelistas y sostienen un doble anillo. Los ocho ángeles músicos están separados por un doble radio y se suceden en este orden, según las agujas del reloj: (1) chirimía u oboe de tubo retorcido, Lám. 9; (2) cítara-cítola, Lám. 10; (3) violín, Lám. 11; (4) guitarra, Lám. 12; (5) bajón, Lám. 13; (6) cantor, Lám. 14; (7) oboe, Lám. 15; y (8) violonchelo, Lám. 16. En la clave de la bóveda se dispone un altorrelieve de la Asunción de la Virgen, a la que se consagra el templo, y cuyos principales símbolos, según el texto de las letanías lauretanas, son representados de dos en dos en la base de la cúpula¹⁶.

El conjunto musical está formado por un cantor y siete instrumentistas. Los instrumentos están representados con bastante más detalle y realismo que en la bóveda de Villacarrillo. Figuran el cantor y el bajonista como músicos recurrentes en este tipo de orquesta celestiales. La familia de los cordófonos está representada por el violín (Lám. 11) y el violonchelo (Lám. 16); del primero se aprecian claramente sus hombros redondeados y sus aberturas acústicas en forma de "f", ausentes en el violonchelo, en el que se pueden contabilizar sus cuatro cuerdas; ambos presentan la típica voluta en el clavijero, si bien el mástil es ancho, más cercano a la familia de las vihuelas de arco que a los violines. Curiosamente, en ninguno de los dos casos se visualizan las clavijas, sino unos puntos. La forma de coger el arco en los dos instrumentos es la correcta, con la palma de la mano hacia abajo. Otro cordófono presente en ambas bóvedas es la cítara-cítola con su característica caja de resonancia en forma de pera y su mango largo, estrecho y con trastes (Lám. 10); en este caso, el instrumento tiene visibles cuatro cuerdas simples, aunque se pintaron seis clavijas. La cítara-cítola es

¹⁶ Entre otros símbolos, se identifican la casa de oro (*Domus aurea*), el arca de la alianza (*Foederis arca*), la puerta del cielo (*Janua Coeli*), la estrella de la mañana (*Stella matutina*) y la torre de marfil (*Turris eburnea*).

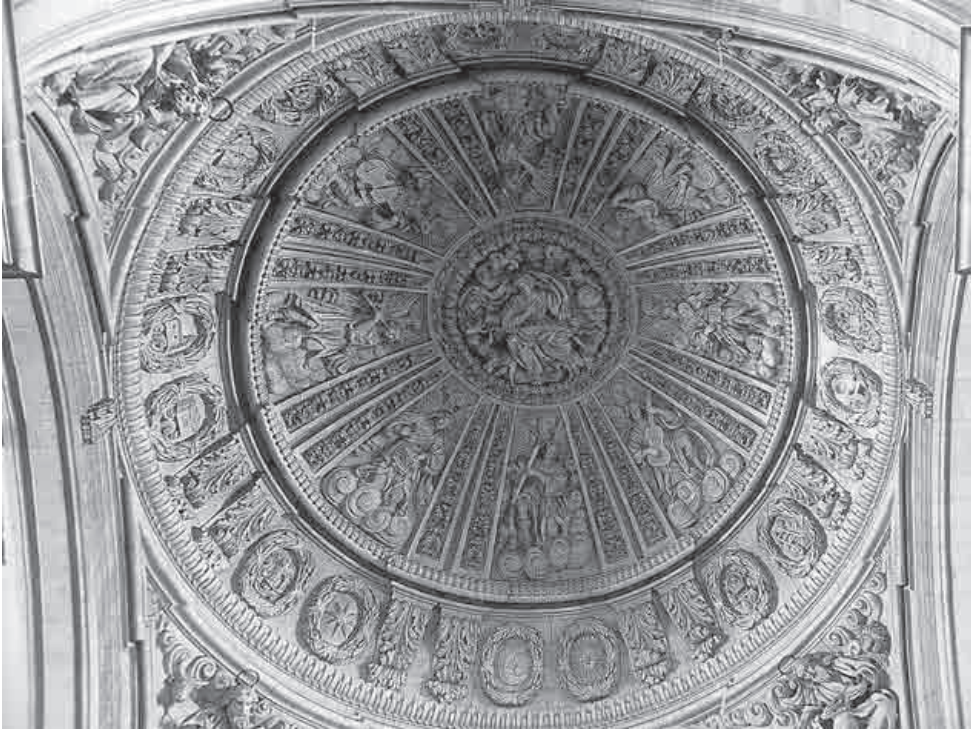


LÁMINA 8. Bóveda del coro, detalle, José Gallego y Oviedo (Catedral de Jaén, 1730-36). Fot. Javier Marín

uno de los instrumentos más frecuentemente representado en las escenas de ángeles músicos, junto con el laúd y el arpa.

Por su forma y su doble lengüeta el instrumento que se dispone a tocar el ángel núm. 7 (Lám. 15) es un oboe, aunque cogido de forma oblicua y no recta, un convencionalismo quizá impuesto por la piedra. El instrumento más extraño de la bóveda es el que toca el primer ángel (Lám. 9); se trata de un aerófono de doble lengüeta tipo chirimía u oboe, pero con un tubo retorcido en el que parece apreciarse un tudel. Este instrumento de morfología híbrida probablemente es fruto de la imaginación del escultor, aunque ubicado en un contexto de instrumentos muy reales.

Es destacable la correcta colocación de las manos en los instrumentos, en particular en los aerófonos, en los que frecuentemente las manos



LÁMINA 9. Chirimía u oboe de tubo retorcido, bóveda del coro, detalle, José Gallego y Oviedo (Catedral de Jaén, 1730-36). Fot. Arturo Aragón



LÁMINA 10. Citara-citola, bóveda del coro, detalle, José Gallego y Oviedo (Catedral de Jaén, 1730-36). Fot. Arturo Aragón



LÁMINA 11. Violín, bóveda del coro, detalle, José Gallego y Oviedo (Catedral de Jaén, 1730-36). Fot. Arturo Aragón



LÁMINA 12. Guitarra, bóveda del coro, detalle, José Gallego y Oviedo (Catedral de Jaén, 1730-36). Fot. Arturo Aragón



LÁMINA 13. Bajón, bóveda del coro, detalle, José Gallego y Oviedo (Catedral de Jaén, 1730-36). Fot. Arturo Aragón



LÁMINA 14. Cantor, bóveda del coro, detalle, José Gallego y Oviedo (Catedral de Jaén, 1730-36). Fot. Arturo Aragón



LÁMINA 15. Oboe, bóveda del coro, detalle, José Gallego y Oviedo (Catedral de Jaén, 1730-36). Fot. Arturo Aragón



LÁMINA 16. Violonchelo, bóveda del coro, detalle, José Gallego y Oviedo (Catedral de Jaén, 1730-36). Fot. Arturo Aragón

se colocan al revés (la mano izquierda en la parte inferior del tubo, colocándose la derecha en la superior), lo que indica que el artista mostró gran cuidado en su reproducción. El detalle con el que trabajó el escultor se observa también en la partitura que canta el ángel (Lám. 14), en la que se lee claramente en clave de Fa en tercera línea la melodía de la antífona a la Asunción *Exaltata est* (Lám. 17). La música está escrita en notación mensural blanca (hay un silencio de mínima) y no coincide melódicamente con la antífona en su versión más conocida, por lo que muy probablemente se tomó de una pieza polifónica en concreto que, por el momento, no he podido identificar¹⁷. En el archivo musical de la Catedral de Jaén se conserva una versión a cuatro voces de Francisco Guerrero, maestro de capilla en la catedral giennense entre 1546 y 1549, pero su música no concuerda con la cartela del cantor¹⁸. Durante la época de realización de la cúpula el maestro de capilla catedralicio era Juan Manuel de la Puente, de quien, sin embargo, no se ha conservado ninguna pieza con ese título.

Las representaciones musicales de las bóvedas de Villacarrillo y Jaén, así como la de El Salvador de Úbeda, muestran una preferencia por los conciertos de ángeles de carácter instrumental, ya que predominan los ángeles instrumentistas frente a un solo ángel cantor en cada una de las bóvedas. Por otro lado, se aprecia un mayor número de instrumentos de cuerda sobre los demás: de un total de cuarenta y ocho imágenes de ángeles musicales en las bóvedas de Villacarrillo, Jaén y Úbeda, veinte son de instrumentos de cuerda, quince de viento y cuatro de percusión; los nueve restantes son cantores o portan cartelas con música. Esta preferencia pudiera tener su origen en las teorías platónicas, que veían el sonido de los instrumentos de viento algo disonante e imperfecto con respecto a las armonías planetarias.

Tanto la presencia de los músicos en la bóveda como su precisa ubicación sobre el coro y no en otra parte de la iglesia no son aspectos anecdóticos. La bóveda es uno de los elementos estructurales y simbólicos más

¹⁷ La melodía *do-fa-do-sol-do-do* no concuerda con la ofrecida por el *Liber Usualis*, 1678.

¹⁸ Archivo Histórico Diocesano de Jaén, Archivo Musical, Libro de partes 5 (*Motecta*, Venecia 1597; RISM G4877), 32.



LÁMINA 17. Cartela del Ángel cantor, bóveda del coro, detalle, José Gallego y Oviedo (Catedral de Jaén, 1730-36). Fot. Arturo Aragón

importantes de la arquitectura. Al cubrir el espacio comprendido entre dos muros, su visión desde abajo provoca una sensación de suspensión e irrealidad, cercana al mundo celestial. Además, la ubicación de los músicos en la bóveda que cubre el coro tiene un claro contenido alegórico, ya que el coro era el espacio musical por excelencia, donde se ubicaban tanto los clérigos que cantaban en canto llano como los músicos profesionales que conformaban la capilla de música, encargada de interpretar polifonía. La palabra divina que los humanos cantan en el coro terrenal se une a la que los ángeles tributan a la Virgen en el coro celestial. En el caso de El Salvador de Úbeda, la bóveda musical se ubica en la cabecera y no en el coro, ya que el espacio de mayor simbolismo en este templo funerario es la rotonda y no el coro, que se construyó a los pies y en alto. Más allá de su contenido teológico, es posible que los ángeles músicos de la Catedral de Jaén reflejasen la conformación real de la capilla catedralicia a mediados del siglo XVIII, algo que las Actas Capitulares parece confirmar¹⁹.

¹⁹ Todos los instrumentos de la bóveda aparecen documentados en la Catedral de Jaén; véase P. JIMÉNEZ CAVALLÉ, *Índice temático*, en *Documentario musical de la Catedral de Jaén. I. Actas Capitulares*, Granada 1998, 638-55. Los estudios sobre ángeles músicos en España son muy numerosos; véase J. BALLESTER, *Retablos marianos tardomedievales con ángeles músicos procedentes del antiguo reino de Aragón. Catálogo*, en *Revista de Musicología* 13/1 (1990) 123-201; M^a. T. DABRIO GONZÁLEZ, *Los instrumentos musicales en la pintura andaluza*, en *Cuadernos de Arte e Iconografía* 6/11 (1993) 421-29; C. RODRÍGUEZ VILAFRANCA, *Los conciertos de ángeles en la pintura andaluza del Siglo de Oro*, en *Cuadernos de Arte e Iconografía* 8/15 (enero-junio 1999) 123-148; y G. J. OLSON, *Angel Musicians, Instruments and Late Sixteenth-Century Valencia (Spain)*, en *Music in Art* 27/1-2 (2002) 46-67.

Pasando a la escultura en madera destacan por su singularidad dos relieves policromados consagrados al tema del Nacimiento de Jesús y conservados en el Museo de Arte Sacro de la Catedral de Jaén. Aunque ambos son anónimos, pueden atribuirse al imaginero Sebastián de Solís (ca. 1550-ca. 1630) con casi total certeza²⁰. Se desconoce la procedencia de ambas piezas, quizá originarias de algunas de las parroquias de la ciudad de Jaén suprimidas en 1843. La presencia musical en el episodio de la Natividad tiene su origen en el Evangelio de San Lucas 2:8. Tras nacer Jesús, un ángel del Señor se apareció a un grupo de pastores que vigilaban sus ovejas para anunciarles la buena nueva; los pastores de inmediato partieron hacia Belén y se dispusieron en torno a la Sagrada Familia. Por medio de los instrumentos rústicos y sencillos propios de su condición (rabeles, zanfoñas, flautas, gaitas, etc.) expresaban su alegría por el Nacimiento del Salvador.

La Adoración de los Pastores (Lám. 18a) contiene seis músicos. En la esquina superior izquierda un angelito sostiene en sus espaldas unos pequeños atabales, mientras el que está detrás de él se dispone a golpearlos; a su lado, otro angelito parece tañer un aro con sonajas (Lám. 18b). En el ángulo superior derecho de la composición hay una escena pastoril y un pastor tocando una gaita. El instrumento está representado en su forma más sencilla y casi esbozada, aunque se reconocen sus principales partes, según las denominaciones más extendidas actualmente: soplete o soplador, odre, puntero y roncón (Lám. 18c). En el centro de la composición, entre María y José, dos pastores músicos de pequeñas dimensiones tocan un panderete redondo y un cordófono que, al aparecer en un contexto pastoril, debe de ser un rabel. Otra pareja de ángeles instrumentistas que, a diferencia de los pastores, están semidesnudos se vislumbra en la esquina inferior derecha, tocando un sencillo aerófono que podríamos llamar flauta, caramillo o churumbela y un cordófono pulsado un tanto desproporcionado –la caja de resonancia es muy pequeña y casi no se aprecia al ser tapada por la mano del ángel–, pero que podría tratarse de una guitarra por la forma del mástil y el clavijero. El altorrelieve con la Adoración de los Pastores (Lám.

²⁰ Sobre este artista, véase R. GALIANO PUY, *Vida y obra del escultor Sebastián de Solís: un artista toledano afincado en Jaén*, en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* 187 (2004) 273-351.



LÁMINA 18a. Adoración de los Pastores, altorrelieve, vista general y dos detalles, atrib. Sebastián de Solís (Museo de Arte Sacro de la Catedral de Jaén, sala 2, 2ª mitad s. XVI).
Fot. Arturo Aragón



18b. Ángel con atabal
y con aro



18c. Pastor gaitero



LÁMINA 19. Adoración de los Pastores, altorrelieve, ¿Sebastián de Solís?/¿Juan de Reolid? (Museo de Arte Sacro de la Catedral de Jaén, sala 2, 2ª mitad s. XVI). Fot. Javier Marín

19) contiene dos instrumentistas: un gaitero que, con su mano izquierda, se tapa de la luz cegadora de los ángeles que portan una cartela con las palabras “Gloria in e(xcelsis Deo)”, y un tambor, cuya presencia no es muy habitual como instrumento pastoril, pero que, en la práctica popular, se asocia frecuentemente con la gaita²¹.

Construida entre 1519 y 1522 por Juan López de Velasco y Gutierre Gierero, la sillería del coro de la Catedral de Jaén está considerada como

²¹ M. J. MORILLAS GONZÁLEZ, *Nacimiento*, en *En la tierra del Santo Rostro*, 228-29, atribuye la pieza a Juan de Reolid.

una de las grandes joyas del templo, debido a su excelente conservación y al interés y originalidad de su programa iconográfico²². En la actualidad, la sillería baja cuenta con cincuenta sitiales y cincuenta y dos tablas, mientras que la alta conserva sesenta y cinco sitiales y sesenta y nueve tablas, algunas de las cuales contienen escenas de iconografía musical. Uno de los sitiales más interesantes se localiza en la sillería de los canónigos del lado de la Epístola, tabla 5a, según el esquema de Martínez Ruiz, y representa el Nacimiento de Jesús (Lám. 20). En la esquina superior izquierda se identifica a dos pastores con tres borregos. El pastor de la derecha está semitumbado y con su mano derecha en la cabeza, posiblemente desmayado por la visión de un ángel que, sin embargo, no se muestra en la composición; en la mano izquierda lleva un rabel en una de sus formas más clásicas: rabel monoxilo con clavijero, mástil y caja tallados en la misma pieza de madera. A la derecha hay dos ángeles; el de la izquierda parece sostener dos címbalos o pequeños platillos, mientras que el de la derecha toca un órgano positivo representado de perfil pero con los tubos de frente, seguramente para no dejar dudas sobre la identificación del instrumento.

En la sillería de los canónigos del lado del Evangelio, concretamente en la ménsula que separa los sitiales 34b y 35b, se localiza otra escena llamativa por su carácter netamente popular: un ángel tamborilero tocando, con la mano derecha, un tambor y, con la izquierda, una flauta de pico, en una escena muy frecuente (Lám. 21). El tambor se representa con gran realismo en todos sus elementos –parche, cuerdas tensoras, etc.–, aunque el artista erró en la representación de la flauta dulce que, en este tipo de composiciones, suele tener tres agujeros –dos delanteros y uno trasero– y no cuatro, como en la imagen. En la misma sillería de canónigos, separando las ménsulas de los sitiales 37b y 38b, asoma un ángel vihuelista-guitarrista (Lám. 22). Otros dos ejemplos figurativos de la sillería merecen nuestra atención. En el frontal de la sillería de canónigos, asiento 27b (entredós derecho), hay un ángel tocando una lira, aunque la mano que porta el arco ha sido mutilada (Lám. 23). También se localizan dos gaiteros mutilados de

²² Véase el pionero estudio M. GÓMEZ MORENO, *La sillería de coro de la Catedral de Jaén*, en *Arte Español* 13 (1941) 289-304; y A. ARAGÓN MORIANA y A. MARTÍNEZ RUIZ, *La sillería de coro de la Santa Iglesia Catedral de Jaén*, en *En la tierra del Santo Rostro*, 133-69.



LÁMINA 20. Nacimiento de Jesús, tabla 5a de la sillería de canónigos del lado de la Epístola, Juan López de Velasco y Gutierre Giero (Sillería de coro, Catedral de Jaén, 1519-22).
Fot. Arturo Aragón



LÁMINA 21. Ángel tamborilero, ménsula entre los sitiales 34b y 35b de la sillería de canónigos del lado del Evangelio, Juan López de Velasco y Gutierre Giero (Sillería de coro, Catedral de Jaén, 1519-22). Fot. Arturo Aragón



LÁMINA 22. Ángel con vihuela-guitarra, ménsula entre los siales 37b y 38b de la sillería de canónigos del lado del Evangelio, Juan López de Velasco y Gutierre Giero (Sillería de coro, Catedral de Jaén, 1519-22). Fot. Arturo Aragón

los que sólo se conserva el odre, ubicados en las ménsulas que separan los sitaliaes 11b y 12b (Lám. 24) y 15b y 16b de la sillería de canónigos del lado de la Epístola. Es posible que otros *putti* mutilados que hay en el coro portasen originalmente instrumentos musicales.

El órgano, como instrumento rey, a veces acoge motivos musicales, ya sea en la fachada, en las puertas o coronando el instrumento, tal y como ocurre en el órgano ubicado en la tribuna del lado del Evangelio del coro de la Catedral de Jaén. La caja fue construida en 1736-37 por Juan Fernández, aunque el diseño definitivo, fechable entre 1778 y 1780, se atribuye a José García y Manuel López²³. Todo el conjunto alberga veintidós ángeles músicos de distintos tamaños tocando varios instrumentos (Lám 25a). Las seis torres semicirculares (tres dando al coro y otras tres a la nave lateral) están dispuestas en pirámide y coronadas por cupulines. Sobre las dos torres centrales –las de mayor altura– hay dos ángeles trompeteros de pie, secundados por otros dos ángeles de menor tamaño, que están sentados a los lados de los cupulines; los de un lado tocan trompetas (Lám. 25b) y los del otro trompas (Lám. 25c). Esta iconografía se repite en los cuatro torreones de menor altura: coronando los cupulines se disponen ángeles trompeteros erguidos con un gran movimiento de ropajes, acompañados cada uno de ellos por un par angelotes músicos sentados tañendo distintos instrumentos: uno de ellos un violonchelo, apareciendo su compañero mutilado, por lo que no es posible reconocer el instrumento (Lám. 25d); otra tañe un lira punteada de cinco cuerdas y su compañero una trompeta (Lám. 25e), instrumento que se repite en los dos ángeles que aparecen en el otro extremo; la pareja restante está tocando dos flautas traveseras (Lám. 25f). Otros cuatro ángeles trompeteros completan el conjunto, dos de ellos ubicados entre los torreones extremos y otros dos en los costados de la caja. En este caso, la presencia de la trompeta recta, instrumento recurrente del conjunto, debe interpretarse no con un instrumento real –la trompeta recta se dejó de usar en el siglo XV– sino como un arquetipo simbólico relacionado con el Juicio Final y la naturaleza divina.

²³

A. CEA GALÁN - I. CHÍA TRIGOS, *Órganos en la provincia de Jaén. Inventario y Catálogo*, Granada 1998, 71-75.



LÁMINA 23. Ángel con lira, entredós derecho del asiento 27b del frontal la sillería de canónigos, Juan López de Velasco y Gutierre Giero (Sillería de coro, Catedral de Jaén, 1519-22). Fot. Arturo Aragón



LÁMINA 24. Ángel gaitero mutilado, ménsula entre los sitiales 11b y 12b de la sillería de canónigos del lado de la Epístola, Juan López de Velasco y Gutierre Giero (Sillería de coro, Catedral de Jaén, 1519-22). Fot. Arturo Aragón



LÁMINA 25a. Ángeles músicos, órgano del lado del Evangelio, anón., vista general y detalles (Catedral de Jaén, 1778-1780). Fots. Francisco Juan Martínez y Juan del Arco



b. Pareja de ángeles trompeteros a los lados de la torre central, lado del coro



c. Pareja de ángeles trompistas a los lados de la torre central, lado de la nave lateral



d. Pareja de ángeles con violonchelo e instrumento no identificado, lado del coro



e. Detalle de ángeles con lira y trompeta, lado del coro



f. Detalle de ángeles con flautas
traveseras, lado de la nave lateral

Aunque los temas cristianos son predominantes, hay algunas imágenes de temática profana también en escultura, tal y como vimos anteriormente con el lienzo del Juicio de Paris. La imagen más conocida en este sentido es la famosa Venus esculpida en bajorrelieve en el tercer casetón comenzando por la izquierda del intradós de la puerta principal de la Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda, realizada por el escultor francés Esteban Jamete entre 1541 y 1543 (Lám. 26). La diosa fue esculpida semidesnuda, con una vestimenta clasicista, el rostro vuelto hacia la izquierda y tañendo una vihuela. Diversos investigadores han subrayado la excepcionalidad de esta representación; habitualmente la diosa planetaria se presenta acompañada de jóvenes que se entregan a los placeres del amor, la danza y la música, y no suele portar atributos musicales y, cuando lo hace, no es este instrumento. Existe una vinculación entre el mecenas del edificio, Francisco

de los Cobos, y la vihuela; Cobos fue el destinatario de un importante libro impreso de vihuela compuesto por Luis de Narváez y publicado en 1536 bajo el título de *El Delphin de Música*. No existe consenso sobre la interpretación de la imagen venusina. César Rodríguez, quien cree que Jamete no pudo tener un modelo iconográfico, vincula la presencia del instrumento con la voluntad expresa de Cobos y su asesor humanista, el deán Ortega, queriendo representar, como parte del complejo programa iconográfico de la fachada, el abandono de sus pecados amorosos al pasar a la otra vida –no olvidemos que El Salvador serviría de panteón funerario–. Pepe Rey, en cambio, indica que en varios tratados de astronomía árabe es frecuente la representación de la diosa planetaria tañendo un instrumento de cuerda y cree que Jamete pudo contar con varios modelos para su Venus, siendo el *Repertorio de los tiempos* del zaragozano Andrés de Li (Zaragoza, Pablo Hurus, 1492), y sus sucesivas ediciones en Toledo, Burgos, Valencia y Sevilla (1510-29) el más probable²⁴. En todo caso, estamos ante un excelente ejemplo de los fuertes lazos entre la música y la mitología clásica.

LÁMINA 26.
Venus vihuelista,
bajorrelieve del
intradós del arco de
la fachada principal,
detalle, Esteban
Jamete (Úbeda,
Sacra Capilla de
El Salvador, 1541-
43). Fot. Carlos
González



²⁴ C. RODRÍGUEZ CAMPOS, *La vihuela como símbolo en las representaciones neoplatónicas del Cosmos en el Renacimiento*, en *Hispanica Lyra* 7 (junio 2008) 12-21 y P. REY, *Mujeres tañedoras: mitos y realidades*, ponencia inédita leída en el Internacional STIMU Symposium 'Siglos de Oro' (Utrecht, 28-30 Agosto 2008). Agradezco al Pepe Rey el haberme enviado la parte de su ponencia inédita en la que discute la imagen de Venus ubetense, así como la hipótesis del modelo de inspiración.

3. UNA SANTA MUSICAL: SANTA CECILIA

En lo referente a temas hagiográficos, la figura de Santa Cecilia es de capital importancia. Esta virgen y mártir romana, que vivió en el siglo III d.C., es considerada la patrona de la música por un error de interpretación realizado en la Edad Media. En un fragmento de la *Passio Sanctae Ceciliae* se dice que la Santa dirigió una oración a Dios “candentibus organis”, es decir, “entre las herramientas candentes”, en alusión a los símbolos de su martirio; sin embargo, la tradición lo tradujo como “cantantibus organis”, identificando la palabra latina “organis” (instrumentos musicales) con el órgano. De las distintas representaciones de esta mártir romana, siempre rodeada de instrumentos musicales, he localizado tres en la provincia de Jaén, en todas las cuales se representa de la misma manera, como organista celestial.

Una de las imágenes se ubica en la capilla funeraria de Rodrigo de Mexía y Mayor de Fonseca, en la antigua iglesia del Convento de Dominicos de La Guardia. En la cabecera del templo hay una bóveda de horno diseñada por Vandelvira alrededor de 1566, cuyos casetones contienen un amplio programa iconográfico con esculturas de Santas Vírgenes, Mártires de la Antigüedad, Profetas, Padres de la Iglesia y Santos de la Orden Dominica, entre otros. Santa Cecilia se localiza en el casetón 11 –tercer casetón de la primera fila comenzando por la derecha– según la numeración propuesta por Gila Medina y Ruiz Calvente, y aparece adecuadamente identificada por medio de una cartela²⁵. Por la ubicación del casetón, la santa está semitumbada y sostiene con la mano derecha un papel, portando con la izquierda un pequeño órgano portátil de muy reducidas dimensiones; el instrumento, de nueve tubos, aparece esorado en la esquina del casetón y se representa frontalmente, no siendo apreciable el teclado²⁶.

²⁵ El programa iconográfico de esta bóveda ha sido estudiado por L. GILA MEDINA - M. RUIZ CALVENTE, *El programa iconográfico en la iglesia del convento de los Dominicos de La Guardia (Jaén)*, en Cuadernos de Arte 16 (1984) 183-198. Para otras representaciones de la Santa, véase M^a C. LACARRA DUCAY, *Devoción a Santa Cecilia en Daroca: El retablo gótico de la Iglesia de Santiago*, en Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología 12/1 (1996) 9-30; y J. J. RIVERA, *Alejandro Carnicero y el órgano de la Catedral de León*, en Boletín del Seminario de Arte y Arqueología 44 (1978) 485-490.

²⁶ Para una reproducción íntegra de la cúpula, véase AA. VV., *Andrés de Vandelvira. El Renacimiento del Sur*, 229.

Otra representación de Santa Cecilia se ubica en la cúpula que cubre la gran caja de escalera decorada con casetones y pinturas del Hospital de Santiago de Úbeda. Este espacio contiene un complejo iconográfico que, como la portada de El Salvador, contribuye a la glorificación del mecenas, en este caso el obispo Diego de los Cobos. Las pinturas de los casetones fueron realizadas alrededor de 1586 por Pedro de Raxis, autor de los ángeles músicos de Villacarrillo, y Gabriel Rosales. La santa ocupa el case-tón junto a la esquina inferior derecha, con un semblante absorto por la escucha de la armonía divina (Lám. 27). La poca precisión de Raxis en la representación de los instrumentos vista en Villacarrillo reaparece de nuevo en el caso de este órgano, en el que los tubos se han colocados al revés, los de menor longitud a la izquierda, coincidiendo con el registro grave del teclado, y los más largos a la derecha.



LÁMINA 27. Santa Cecilia, bóveda que cubre la escalera, detalle, Pedro de Raxis y Gabriel Rosales (Úbeda, Hospital de Santiago, escalera, ca. 1586). Fot. Javier Marín

Una de las representaciones más curiosas de la santa romana es la del bargueño relicario a Santa Cecilia que se custodia en el Museo de Arte Sacro de Jaén. De autoría desconocida, pero de probable origen florentino, es una pieza de orfebrería de grandes dimensiones (136 x 66 x 67 cm.) que combina ébano, plata, marfil, bronce, óleo sobre cobre y piedras preciosas. La pieza fue donada por el obispo Agustín Rubín y Ceballos, tal y como indican las Actas Capitulares del 19 de julio de 1791, aunque su factura no ha podido datarse de modo preciso (Lám. 28a)²⁷. En uno de los frentes del relicario hay un grupo escultórico en bronce dorado, que representa a Santa Cecilia rodeada de personajes femeninos que tocan diversos instrumentos. El grupo está ubicado en un marco arquitectónico de fuerte sabor clásico, al que una arquitectura figurada pintada al fondo de la escena sirve como trampatojo, otorgando así al espacio una sensación de mayor profundidad. En la cornisa que corona el arco de medio punto que encuadra al grupo se lee una inscripción, cuyo texto está tomado del último verso del salmo 150 (véase Tabla 1): "Omnis spiritus laudet Dominum. Hal[lelúia]". La santa está sentada y tañendo un órgano de un gran naturalismo, mientras una niña acciona los fuelles del instrumento; rodeando a Cecilia se disponen cinco mujeres músicas que, de izquierda a derecha, tañen un arpa, un laúd, un violón y una viola; la mujer de la derecha ha perdido el instrumento que portaba, que bien pudiera ser un sacabuche o un cordófono frotado (Lám. 28b). El conjunto, formado por seis mujeres tañendo en una iglesia, es de una gran originalidad y, musicalmente, se vincula más a la música *da camera* que a la de *chiesa*. El otro frente del relicario, que originariamente sería el bargueño, fue transformado con posterioridad en altar, y se completó con dos laterales adosados a las puertas. En la parte inferior del lateral izquierdo, y bajo la imagen de Cristo resucitado, figuran dos centuriones romanos con capa, casco y cresta, pero sin armadura y con el torso semidesnudo; uno de ellos toca una trompeta recta y el otro una pareja de atabales con dos palillos (Lám. 28c).

²⁷ Véase F. J. MARTÍNEZ ROJAS, *Relicario de Santa Cecilia*, en *La luz de las imágenes. La Faz de la Eternidad*, Alicante 2006, 426-29.



LÁMINA 28a. Relicario de Santa Cecilia, anónimo florentino, vista general y dos detalles (Museo de Arte Sacro de la Catedral de Jaén, sala 2, s. XVIII).

Fots. Arturo Aragón y Javier Marín

28a. Vista general, frontal I



28b. Detalle de las mujeres tañedoras en bronce dorado, frontal 1



28c. Centuriones músicos, puerta del lateral izquierdo, frontal 2

4. DOS PENTAGRAMAS CON MÚSICA EN LA FACHADA DEL ANTIGUO SEMINARIO CONCILIAR DE BAEZA

Uno de los campos que presenta mayor interés dentro de la iconografía de la música es la identificación de los fragmentos musicales que aparecen en las artes plásticas, siendo en la actualidad uno de los temas de investigación preferidos por parte de los musicólogos que se dedican a esta disciplina. En España, ya en 1918 el musicólogo Rafael Mitjana identificó y transcribió el motete representado en el cuadro *La Gamba* del pintor y músico Luis de Vargas. En la sillería de coro de la Catedral de Burgos y en *La Bacanal* de Tiziano del Museo del Prado también hay fragmentos musicales legibles ya identificados por Pepe Rey²⁸. Uno similar, si bien sobre un soporte distinto, la piedra, se localiza en la fachada del Antiguo Seminario Conciliar de San Felipe Neri de Baeza, actual sede de la Universidad Internacional de Andalucía. Este Seminario, ubicado en la monumental Plaza de Santa María, frente a la Catedral, fue fundado en 1660 por el entonces obispo de Jaén, Fernando de Andrade y Castro, cuyas armas flanquean el frontón partido ubicado encima de la puerta da acceso al edificio. El edificio principal quedó concluido en 1672, siendo ampliado en 1720, cuando se añadió el Palacio de Jabalquinto, cedido por el Conde-Duque de Benavente y Marqués de Jabalquinto²⁹. La tardía creación de un seminario conciliar en Jaén se debió a que la Universidad de Baeza, fundada en 1542 y una de las cuatro universidades existentes en Andalucía junto a las de Osuna, Sevilla y Granada, ya cubría las necesidades educativas de los sacerdotes; el Se-

²⁸ R. MITJANA, *Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo XVI*, Madrid 1918, 99-135; P. REY, *Sobre la música renacentista para ministriles*, en *Revista de Musicología* 2/2 (1979) 348-350; y *Del método en musicología. El azar y la fatalidad. Historia de un descubrimiento científico-musical*, en *Música Antigua* 1/4 (octubre 1986) 41-44; 2/5 (noviembre 1986) 32-34; y 3/6 (diciembre-enero 1987) 26-34. La pieza de Burgos ha sido recientemente grabada en disco compacto por los Ministriles de Marsias, *Trazos de los Ministriles* (NB017, 2008, pista 1).

²⁹ Sobre la historia del seminario, véase F. J. MARTÍNEZ ROJAS, *Los primeros proyectos de fundación del Seminario Conciliar. Episodios de la historia religiosa del Jaén postridentino*, Jaén 1997, 32-107; la síntesis del mismo autor en *Historia de las diócesis españolas. 8. Iglesias de Córdoba y Jaén*, Madrid 2003, 277-79; y J. L. CHICHARRO CHAMORRO, *Estudio introductorio*, en *Cuestión de los seminarios de la diócesis de Jaén. Folleto escrito en defensa de los derechos de Baeza por un amante de la justicia*, Baeza 1999, 13-87.

minario surgió con la idea de reforzar la formación en teología y enfocar los estudios hacia la carrera eclesiástica³⁰.

Los sillares de la fachada del seminario presentan numerosos vítores en tono rojizo, debido a que la pintura empleada era una mezcla de sangre de toro, almagre y resina³¹. Siguiendo la tradición de la Universidad de Salamanca, con la que estaba hermanada la de Baeza y de la que procedía el obispo fundador, estos vítores fueron realizados desde finales del siglo XVII por aquellos alumnos residentes en el seminario que habían logrado graduarse en la Universidad, separada del Seminario Conciliar por la antigua calle de las Escuelas³². Entre los distintos vítores y elementos figurativos, llaman la atención dos pentagramas, uno debajo del otro, ubicados entre dos de las ventanas de la primera planta que antaño acogía las habitaciones de los seminaristas (Lám. 29a); el primer pentagrama, más legible, contiene cuatro notas musicales en clave de Do en tercera línea (*re-fa-re-do*), mientras que el que está debajo no tiene clave, aunque quizá se leyera con la misma clave que el pentagrama superior (las notas resultantes serían *re-mi*; Lám. 29b).

La identificación de esta melodía no resulta sencilla, debido a su brevedad (sólo cuatro notas identificadas a ciencia cierta) y a la ausencia de un texto bajo la música. En el *Liber Usualis* hay varias melodías con el incipit musical *re-fa-re-do*, un motivo melódico muy recurrente en el repertorio de canto llano³³. Entre las distintas melodías cuyo incipit coincide con los pen-

³⁰ Sobre la Universidad de Baeza, véase M^a. E. ÁLVAREZ JIMÉNEZ, *La Universidad de Baeza y su tiempo (1538-1824)*, en Boletín del Instituto de Estudios Giennenses 27 (enero-marzo 1961) 9-172, y 28 (abril-junio 1961) 9-142; J. HIGUERAS MALDONADO, *La antigua Universidad de Baeza (1538-1824)*, en *Giennium* 3 (2000) 385-426.

³¹ La Real Academia Española de la Lengua define vitor como "letrado escrito directamente sobre una pared, o sobre un cartel o tabilla, en aplauso de una persona por alguna hazaña, acción o promoción gloriosa. Suele contener la palabra *vítor* o *vítor*"; véase Diccionario de la Lengua Española. Vigésima segunda edición (edición online, acceso el 30/11/2008).

³² En Baeza no había colegios mayores, por lo que los estudiantes universitarios vivían en el seminario o en casas particulares. Sobre la presencia de la música en la universidad salmantina, véase D. GARCÍA FRAILE, *La vida musical en la Universidad de Salamanca durante el siglo XVI*, en *Revista de Musicología* 23/1 (2000) 9-74.

³³ Entre otras, presentan ese inicio *Lux perpetua lucebit Sanctis tuis* (antifona de las Primeras Vísperas del Común de Apóstoles y Evangelistas, *Liber Usualis*, 1118); *Accepit ergo*

tagramas de Baeza figura la antifona del Domingo de Ramos *Pueri hebraeorum portantes*, cantada durante la procesión de las Palmas del Domingo de Ramos (Lám. 29c). El texto de la antifona narra cómo los niños hebreos, llevando ramas de olivo, salieron al encuentro del Señor y gritaron “¡Alegría en el cielo!”. Teniendo en cuenta las estrechas relaciones entre Universidad y Seminario en Baeza, no resulta complicado imaginarse la interpretación de esta antifona religiosa en las fiestas académicas de concesión de grados (mayores y menores), que daban lugar a la composición de versos en latín y castellano y otros “jeroglíficos y empresas que den testimonio de profesión de letras y reseña de buenos ingenios”. Estas ceremonias iban acompañadas de una procesión de todo el cuerpo académico, identificado con sus respectivos bonetes, trajes e insignias. A principios del siglo XIX, el claustro universitario acordó prohibir vítores, música y fiestas que no estuviesen autorizadas, lo que constituye un signo inequívoco de su existencia³⁴. Este momento de cortejo al nuevo graduado con los asistentes llevando palmas de olivo en las manos sería el más apropiado para la interpretación de esta antifona procesional en la que, de forma análoga, se aclamaba a Cristo. Curiosamente, una palma de olivo, un árbol muy presente en el entorno de la ciudad, figura justo encima del primer pentagrama (Lám. 29a); habitualmente en los programas iconográficos la palma de olivo se asocia a la victoria y la sabiduría. A la derecha del mismo pentagrama se lee “Roxas”, quizá en alusión a Cristóbal de Roxas y Sandoval, Rector del Seminario entre 1733 y 1737. Por tanto, es posible que los seminaristas cantasen alguna versión polifónica concreta no identificada de esta antifona, de ahí el signo de mensuración y los dos silencios que preceden a la melodía³⁵. Se corres-

Jesus panes (antifona de prima del Domingo IV Cuaresma, 559); *Ait latro ad latronem* (antifona tercera de Laudes del Viernes Santo, 691); *Amen, amen dico vobis* (antifona de sexta del Domingo I de Pasión, 574); *O redemptor sume* (himno del Jueves Santo para la bendición de los óleos); *Pueri haebreorum portantes* (antifona primera del Domingo Ramos, 583) y *Pueri haebreorum vestimenta* (antifona segunda del Domingo Ramos, 584). Para otros ejemplos, véase la Global Chant Database (www.globalchant.org, acceso el 20-12-2008).

³⁴ ÁLVAREZ JIMÉNEZ, *La Universidad de Baeza y su tiempo (1538-1824)* (abril-junio 1961) 19 y 25.

³⁵ Ni en la Catedral de Baeza ni en la de Jaén he localizado ninguna versión polifónica de esta antifona; véase J. MARÍN LÓPEZ, *Un tesoro musical inexplorado: los libros de polifonía de la Catedral de Baeza*, en M. A. MORENO MORENO (ed.), *Estudios de Humanismo Español. Baeza en los siglos XVI y XVII*, Baeza 2007, 319-46.

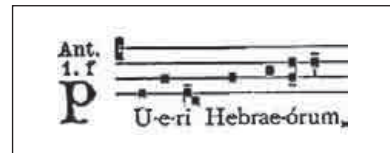
ponda o no con el *Pueri hebraeroum portantes*, la presencia de dos pentagramas con música en la fachada del antiguo Seminario constituye una de las imágenes musicales más originales de la ciudad que, a buen seguro, no pasaría desapercibida a los seminaristas y doctores de la muy noble, leal y antigua ciudad de Baeza.



LÁMINA 29. Pentagramas con música, anónimo, vista general y detalle (Antiguo Seminario de Baeza, fachada, ¿1733-37?). Fot. Javier Marín
29a. Vista general



29b. Detalle



29c. Inicio de la antífona *Pueri hebraeroum portantes* (Liber Usualis, 583)

CONCLUSIONES

En este artículo se han presentado algunos ejemplos de iconografía musical en distintos soportes localizados en la provincia de Jaén. En ningún momento se ha pretendido realizar un catálogo exhaustivo de imágenes musicales, sino abrir una nueva línea de trabajo en un territorio que destaca por su gran riqueza artística y monumental. Del material presentado pueden extraerse varias conclusiones:

1) Existe una estrecha relación entre arquitectura vandelviriiana e iconografía musical, ya que muchos de los edificios de Vandelvira contienen imágenes musicales, si bien en la mayoría de los casos datan de una época posterior a la del arquitecto de Alcaraz.

2) Las representaciones visuales de temas musicales son tan sólo una interpretación de la realidad circundante del artista, y no un reflejo o copia, por lo que su adecuada interpretación ha de tener en cuenta las limitaciones del soporte, de la técnica de trabajo y del propio artista.

3) Las imágenes analizadas suelen dar prioridad al valor decorativo y al concepto de variedad sonora, no respondiendo en la mayoría de los casos a una autenticidad organológica de los instrumentos.

4) En el análisis iconográfico-musical es necesaria la combinación de distintas fuentes, no sólo musicales e iconográficas, sino también artísticas, sociales y culturales, para así poder determinar el grado de autenticidad en las representaciones y comprender la imagen musical como parte de un lenguaje simbólico más amplio que nos habla del valor que los artistas plásticos, los comitentes y la sociedad daban a la música, fuera cual fuera su representación.