



El Artista

E-ISSN: 1794-8614

marthabarriga@hotmail.com

Universidad Distrital Francisco José de
Caldas
Colombia

Tenorio González, María de la Paz
Ángeles músicos en la pintura mural
El Artista, núm. 13, diciembre, 2016, pp. 214-229
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Pamplona, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87449339013>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Ángeles músicos en la pintura mural

Angels musicians in mural painting

Por: María de la Paz Tenorio González

Universidad de Málaga, España

Artículo presentado 6-27-2016 y aceptado 7-25-2016

*Ya no se fingen pasiones, sino que en el medio de la música se registran emociones
indisimuladamente corpóreas del inconsciente (...)*

T.W. Adorno

Filosofía de la nueva música

Resumen

El arte musical, representado como infinito y sublime mediante ángeles músicos a lo largo de la historia de la pintura, ha quedado reflejado en obras más desconocidas, pero con una belleza digna de destacar. Por ello, se pretende dar a conocer el parainfo angelical situado en la iglesia de la localidad malagueña de Alpandeire.

Con el análisis de los instrumentos musicales, características y su relación con la época en que fueron concebidos, reconstruimos una parte importante de nuestra cultura, en el marco de la música y de la pintura.

Palabras clave: ángeles instrumentistas, Barroco, Alpandeire, Instrumentos musicales barrocos, música celestial, pinturas murales.

Abstract

The musical art, represented as infinite and sublime by angels musicians throughout the history of painting, has been reflected in more obscure works, but with a beauty

worthy of note. Therefore, it is intended to publicize the angelic assembly hall located in the church of the town of Malaga Alpandere.

With the analysis of musical instruments, characteristics and their relation to the time they were conceived, we reconstruct an important part of our culture, in the context of music and painting.

Key words: angels instrumentalists, Baroque, Alpandere, baroque musical instruments, celestial music, mural painting.

La representación de los ángeles como embajadores de la música celestial ha sido un tema recurrente a lo largo de la historia de la pintura. Hallamos estas figuras en multitud de obras y nos ayudan a reconocer la música, de forma plástica, mediante las características de los instrumentos que portan. Es una perspectiva distinta para el estudio y análisis del arte musical que, en la mayoría de los casos, se ciñe al examen de los sonidos o a la plasmación de éstos en la partitura.

Instrumentos pertenecientes a las tres familias principales (viento, cuerda y percusión) recorren, a modo de crónica sonora y visual, los lienzos de nuestra cultura. Pero con los ángeles, esta perspectiva se adentra hacia la conceptualización de un arte sonoro que traspasa lo humano, para llegar hasta el ámbito de lo divino. Se trata de una música celestial, etérea, tañida por sutiles seres de características dulces y divinas, rodeados de las más altas virtudes.

El arte de la música ha sido acogido por tañedores pertenecientes a todas las categorías angelicales que interpretan las alabanzas divinas, en el marco de temas religiosos, a lo largo de toda la historia del arte.

La imagen del ángel tiene un origen muy antiguo, aunque el modelo representado por el cristianismo procede de una inspiración clásica. Divididos en nueve coros o jerarquías, se pueden clasificar en serafines, querubines, tronos, dominaciones, virtudes, potestades, principados, arcángeles y ángeles, según la doctrina angelológica descrita por Dionisio Aeropagita.¹

1 Cfr. Dionisio Areopagita, (1990), *La jerarquía celeste, Obras completas del pseudo Dionisio Areopagita*, Madrid, BAC, pp. 119-144.

Como figura alada no hace su aparición hasta el siglo IV, anteriormente, estos seres eran representados con una simple túnica. Es desde el siglo XII cuando se generaliza la tendencia a recrearlos con cabeza y alas para subrayar su carácter espiritual e incorpóreo, como nos muestran muchos rompimientos de gloria a lo largo de toda la historia de la pintura.

A partir del Renacimiento los ángeles acogen la figura de niño, siendo de los más famosos los del gran Rafael. Esta costumbre se prolongó hasta el periodo Barroco y se le fueron asignando diferentes atributos, como el colorido de las alas, que simboliza la alianza entre Dios y los hombres, mediante las tonalidades del arco iris. De esta manera, los ángeles enlazan las propiedades celestiales del mundo divino, con las características del mundo humano.

En cuanto al arte musical, considerado ya de por sí como el arte más sutil y etéreo, se proyecta en el tañer de los ángeles músicos un matiz añadido de arte diáfano, divino y eterno. En el marco de la religión y de la tradición judeo-cristiana, la música se ensalza como medio para alabar a Dios. Y si esta música insonora procede de seres espirituales situados cerca de la divinidad, el efecto queda manifiestamente claro, como símbolo de armonía y gloria celestial.

De esta manera, multitud de ejemplos plasman, de forma plástica, los sonidos del bello arte mediante ángeles músicos. No podemos olvidar los *Ángeles Músicos* de Melozzo da Forlì, una serie de ángeles con instrumentos reproducidos fielmente según sus categorías y tipologías, bajo la estética renacentista y el magistral uso de la luz, la perspectiva y el escorzo de manos de su autor.

La voz también es representada como el instrumento más perfecto y natural. Los ángeles cantores asumen un papel con la misma importancia que los instrumentistas. Un caso lo tenemos en la obra de Van Eyck, dentro del *Políptico del cordero místico*. Aquí se retrata de forma espléndida la polifonía que se imponía en el gusto la época, con la expresión de los rostros y la posición de la boca.

Otra obra digna de destacar es la perteneciente a Ribalta y titulada *San Francisco con ángel músico confortándole*. Aquí, el ángel consuela al santo con la música de un laúd bajo el telón de una visión o éxtasis, propio de la estética del Barroco. Con una magistral y delicada técnica, las cálidas gamas de las tonalidades cromáticas se suceden expresando espiritualidad y realzando el clima de misticismo, incluso

misterio. Esto se recalca con la música infinita y muda que parte desde el laúd e inunda toda la obra. Por otra parte, existen otras pinturas, de autor anónimo, dignas de destacar en este recorrido. Se trata de los frescos de la iglesia de Alpandeire (Málaga), que representan al arte musical mediante estos seres alados.

El patrimonio histórico y artístico de la villa está representado principalmente por su iglesia, que debido al pujante poder económico de la población en el tiempo de su construcción, queda constatado, paralelamente, un vigoroso desarrollo artístico.



(Iglesia de San Antonio, Alpandeire. Foto de Juan Tenorio Lara)

Este pueblo pequeño de moriscas calles entramadas, eleva exuberante su iglesia barroca, que bajo la advocación de san Antonio, se alza como la catedral de la Serranía de Ronda, *sobre una roca arisca, como canto perenne a la Divinidad.*² La majestuosa y gigantesca mole de piedra es el soporte de una música silenciosa interpretada por ángeles.

Éstos se encuentran concretamente en la capilla barroca de San Roque, subrayando, para la posteridad, la importancia del arte musical sagrado.

(...) en la nave del Evangelio y, a la altura de la actual capilla de san Roque, se dispone el único tramo de bóvedas de aristas donde se exhibe ornamentación mural. (...) La razón de ser de las bandas

2 Vázquez Otero, D., (1928), *Alpandeire histórico y sus hijos predilectos*, Melilla, Gráficas Iberia, p. 17.

*ornamentales en este determinado espacio puede responder al hecho de que en el subsuelo se abra justamente la cripta donde se inhumaran los cuerpos de los mecenas que hicieron levantar tan suntuosa iglesia.*³

Se trata de una manifestación artística que identifica a una sociedad culta y económicamente poderosa. El repertorio ornamental, realizado al temple, nos expone una serie de ángeles músicos a la manera barroca, separados por guirnaldas que entrelazan motivos florales con las rocallas, marcando el enclave arquitectónico de la bóveda. Sus colores son vivos, y entre ellos predomina la gama de los cálidos, representado fundamentalmente por los ocre que simulan el dorado de las rocallas. No obstante, destacan los azules en el intradós de los arcos que cortan la bóveda.

De autor desconocido, y con otros ejemplo similares en la zona de Ronda (Málaga), *estos elementos formales e iconográficos, unidos a la aparición en el altar mayor de ángeles músicos de características similares, nos hacen proponer la existencia de un hipotético círculo rondeño de pinturas murales –de extensa y rica simbología– enlazadas entre sí por análogas inquietudes estéticas, iconográficas y devocionales, tal vez salidas de un mismo equipo de artistas*⁴.

Pero volviendo al paraninfo de Alpandeire, tenemos que señalar que, aparte de ensalzar exquisitamente la fisonomía de la construcción, simboliza un arte cercano al plano espiritual por dos vías: una de ellas por el arte musical en sí. La otra por los instrumentistas, que al ser seres alados, sitúan a la música en un nivel más elevado. Retratan, pues, una música prodigiosa, fuera totalmente del alcance humano:

(...)
Vosotros ioh querubes!
que sois tan seductores,
celestes resplandores
envueltos entre nubes,
de gasas de colores.
(...)⁵

3 S . Ramírez González (2006) *El monasterio de clarisas de santa Isabel de Ronda*, Ronda, La Serranía, p. 242.

4 Ibídem, p. 243.

5 Anónimo, (1850), *Plegaria a los ángeles*, Ronda, El Rondeño, p. 2.

Lo que más llama la atención en la celestial cúpula del recinto es la valiosa colección de instrumentos antiguos que portan los ángeles. Aparecen expuestas las familias de instrumentos más representativos de la época, lo que nos da una interesante información sobre la música barroca desarrollada en esa zona concreta. Mediante el análisis de la iconografía y la organología podemos conocer la estructura, construcción, características, perfeccionamiento o formas de tañer.

Así, la rica ornamentación parietal nos deja plasmados aerófonos como la chirimía, la trompa o el corno de caza, así como el dulcián. Con esta familia del viento queda simbolizado el poder de Dios⁶. Por otra parte, los cordófonos hacen su aparición en instrumentos como el violín o el *violoncello*. Esa tipología instrumental alude a la manifestación de la divinidad.⁷ De la misma forma, también podemos intuir el canto mediante ángeles que sostienen partituras, primorosamente escritas.

Hay que apuntar que el único grupo de instrumentos que no está presente es el de la percusión. Esto se explica por el motivo de que tanto idiófonos como membranófonos siempre han estado asociados a la música profana. Son muy escasas las obras pictóricas donde se relaciona la percusión con lo divino. Uno de los pocos ejemplos lo hallamos en *La visión de San Agustín*, de Garofalo, donde aparece un ángel músico que toca a la vez un aerófono, sostenido con la mano izquierda, y un timbal, cuya baqueta la lleva en la mano derecha.

Antes de empezar el estudio de cada uno de los instrumentos de Alpandeire, hay que añadir que nos encontramos con un problema que parte de las diversas denominaciones que se han dado, a lo largo de la historia, para nombrar a un mismo instrumento. Desde estas páginas, vamos a usar las más comunes y generales, con la finalidad de no crear confusión.

Dentro de los vientos, empezando por la chirimía, tenemos que decir que se trata de una representación perfecta, con tubo cónico y con orificios.

6 Cfr. AA.VV., (2004), *Diccionarios del arte. Ángeles y demonios*, Barcelona, Electa, p. 318.

7 Cfr. Ibídem, p. 318.



(Ángel músico con chirimía, Iglesia de Alpendeire. Foto de Juan Tenorio Lara)

Tradicionalmente se clasifica como un oboe. Es un instrumento muy extendido en el amplio abanico musical, ya que está presente en la música folklórica tradicional, en la profana y en la religiosa. En este último campo, se sabe que la chirimía era muy utilizada en la propagación del cristianismo en Sudamérica y, dentro de España, también en las grandes ceremonias de las catedrales.

A lo largo de su cuerpo cónico, los orificios no están dibujados en nuestra muestra, pero se intuyen por la perfecta colocación de las manos del ángel músico, así como por la posición de sus dedos.

Durante el Barroco se mejoran técnicamente los instrumentos de esta familia,⁸ que estaban menos aceptados dentro de la música culta, en comparación con la cuerda.



(Ángel músico con trompa, Iglesia de Alpendeire. Foto de Juan Tenorio Lara)

En cuanto a la trompa o corno de caza, hay que subrayar que expone claramente al antecedente de la trompa actual. Es un instrumento hecho de metal. Por su potencia era usado como señal acústica al aire libre, y de ahí su relación con la caza. En su origen la fabricación era muy rudimentaria, a base de conchas o de huesos de

⁸ Cfr. Grout, D. y Palisca, C., (1997), *Historia de la música occidental*, I, Madrid, Alianza Música, p. 356.

animales.⁹ Posteriormente, tanto los materiales de construcción del instrumento, como la técnica, evolucionan conjuntamente.

El ejemplar de Alpandeire se presenta sencillo, sin las innovaciones técnicas que conocemos en la actualidad, como son las válvulas o pistones, mecanismos incorporados siglos más tarde. Lo que más llama la atención de su fisonomía es su terminación en pabellón cónico, así como la longitud del cuerpo, que en este caso está enrollado. Con el paso del tiempo, se le añaden *partes suplementarias de tubo al cuerpo del instrumento, se aumentó artificialmente la longitud total, gracias a lo cual podía tocarse en varias tonalidades*.¹⁰

Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (1610), establece su similitud con la trompa de un elefante.¹¹ Su timbre se caracteriza por ser cálido y profundo, muy válido para envolver y acompañar las filigranas melódicas hechas por los demás instrumentos. Su resonancia parte de la vibración de los labios en su embocadura, donde se sitúa la boquilla.

El sonido que parece que emite nuestro intérprete angelical debe ser simple. Usa correctamente la mano izquierda para sostener el instrumento. Pero, lejos de hacer sonar diferentes notas musicales, prorrumpe en una sola, como si fuera un aviso. A pesar de que en el Concilio provincial de Milán (1538-1584) se prohibió el uso de instrumentos de viento en las iglesias, esta pintura no solo plasma un aerófono, sino que su singularidad radica en que se asocia a la caza.¹² Sin embargo, acercándonos a su significado, pudiera ser que estuviera relacionado con las trompetas, ya que ellas ocupan un lugar muy destacado en las Sagradas Escrituras, especialmente relacionadas con el Juicio Final. Las trompetas invitaban a reflexionar sobre la muerte, y exponen una iconografía muy extendida con la Contrarreforma.¹³

9 Cfr. Sadie, S., (2000), *Diccionario Akal Grove de la música*, Madrid, Akal, p. 134.

10 AA.VV.,(2006), *Diccionarios del arte. La música*, Barcelona, Electa, p. 343.

11 Cfr. Covarrubias y Orozco, S., 81611), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, impresor Luis Sánchez, p. 303.

12 Cfr. Sánchez-Mesa Martín, D., (1991), *El arte del Barroco. Escultura, pintura y artes decorativas. Historia del arte en Andalucía*, Tomo VII, Sevilla, Gercer, pp. 259-304.

13 Cfr. AA.VV., *Diccionarios del arte. Ángeles y demonios*, óp. cit., p. 354.



(Ángel músico con bajón, Iglesia de Alpandei. Foto de Juan Tenorio Lara)

Si nos adentramos en el último aerófono, decir que se trata de un bajón, descendiente del dulcián medieval y antecedente directo de nuestro fagot actual.¹⁴ Se compone de dos tubos o doble caña, conectados por un fino conducto de metal, para una mayor facilidad en su manejo y transporte. Durante el siglo XVII era muy frecuente en la música de la corte y en la religiosa, ya que se usaba para doblar la línea baja de la voz de los cantores de misas y motetes.¹⁵ Por su gran potencia, era frecuente la utilización de una sordina, especialmente al participar en conjunto con otros instrumentos de timbre más débil.

Dentro del cuerpo de música de las iglesias, era muy importante la figura del bajonista que, junto al organista, formaban parte del coro y no se consideraban miembros del resto de instrumentistas, dada la importancia de la música vocal sobre la instrumental, bajo el ámbito religioso. Su función en los servicios litúrgicos era la de reforzar la voz del bajo en las piezas polifónicas, incluso de doblar el canto llano. Con esto se corrobora su posición, más cercana al canto que a la instrumentación.

Este bajón recoge cuidadosamente sus elementos más característicos (boquilla, palancas, llaves, etc.) así como la esmerada decoración del cuerpo principal. Resulta muy curioso el hecho de que este ángel tenga las manos erróneamente colocadas para tañerlo, esto es, la izquierda, encargada de las llaves superiores, debería estar en la parte superior, y la derecha en la inferior. Aquí, el artista ha preferido

14 Cfr. Sopeña F. y Gallego, A., (1972), *La música en el museo del Prado*, Madrid, Ministerio de Educación, p. 104.

15 Cfr. Sadie, S., óp. cit., p. 843.

anteponer los criterios decorativos, espaciales y de composición, antes que los puramente musicales y organológicos.

Cambiando de grupo, pasamos a los cordófonos. Uno de ellos es un violín, el miembro soprano de la cuerda, convertido en el Barroco en uno de los instrumentos principales, ya que por sus cualidades virtuosísticas, tímbricas y expresivas, ofrece una gran versatilidad, y dada su perfección, agilidad y brillantez, se universaliza su uso:¹⁶ *Un rasgo de la música barroca es el que de los compositores comenzaron a sentirse atraídos por la idea de escribir música de forma específica para un medio determinado, como el violín*¹⁷.



(Ángel músico con violín, Iglesia de Alpendeire. Foto de Juan Tenorio Lara)

Como miembro más ilustre de las cuerdas, tiene un papel fundamental de solista. El violín, el más agudo de los arcos, posee cuatro cuerdas y la tabla de armonía de la caja de resonancia se hace fácilmente reconocible por las dos incisiones laterales en forma de f. En el ejemplar pictórico que analizamos se exponen estas características.

Ya en esta época los instrumentos intentan formar series definidas, además del avance técnico que se va produciendo a nivel general, las clasificaciones y agrupaciones empiezan a ordenarse, especialmente exigidas por las flamantes formas musicales y la concepción de nuevas texturas que abarcan la tesitura completa desde la voz más grave a la más aguda. Esto se traduce de una forma muy contundente en el apartado de la cuerda, de hecho, ha llegado de ese modo hasta nuestra orquesta actual: *Los instrumentos se construían formando*

16 Cfr. Ibídem, p. 670.

17 Grout, D. y Palisca, C., óp. cit, p. 356.

*series o familias, de modo que podía lograrse un mismo timbre uniforme en el ámbito completo que va desde el bajo hasta el soprano*¹⁸.

En este momento, además de desarrollarse una amplia literatura en torno al violín, es también la *era de los grandes constructores de violines de Crémone*; Niccolò Amati (1596-1684), Antonio Stradivari (1644-1737) y Giuseppe Bartolomeo Guarneri (1698-1744)¹⁹. Nuestro ángel músico parece que acaba de tañer un acorde, se puede observar por la colocación de los dedos en el mástil y por la posición del arco, usado de abajo arriba. El violín es un instrumento muy recurrente entre las pinturas de ángeles músicos de esta época, hallamos varios ejemplos en rompimientos de gloria de pintores de barrocos.



(Ángel músico con *violoncello*, Iglesia de Alpendeire. Foto de Juan Tenorio Lara)

El siguiente instrumento de cuerda es claramente un *violoncello*, por sus características no podemos confundirlo con la viola *da gamba*, los cuales coexistieron más de un siglo y comparten algunos rasgos.²⁰ Pero el desarrollo del *violoncello* y toda su familia se afianzó con tal fuerza, que llega a sustituir, paulatinamente, a la viola *da gamba*²¹.

Las características concretas por las que sabemos que se trata de un *violoncello* y no de una viola *da gamba* estriban en que éstas tienen normalmente seis o siete cuerdas, los hombros más caídos, los oídos en forma de c y su mástil, es más ancho y plano que el del *violoncello*.

18 Ibídem, p. 291.

19 Cfr. Ibídem, p. 463.

20 Cfr. AA.VV. *Diccionarios del arte. La música*, óp. cit, p. 294.

21 Cfr. Grout, D. y Palisca, C., óp. cit., p. 356.

Éste en cambio tiene cuatro cuerdas, los hombros más altos, sus oídos tienen forma de f y su mástil más esbelto. A simple vista una particularidad muy común es que el remate del mástil de las violas *da gamba* están tallados con figuras peculiares, en cambio, como en nuestro caso, en los *cellos*, y en todos los parientes del violín, el remate es siempre en forma de voluta. Pero lo más destacado, a grandes rasgos, la diferencia con el *violoncello*, es que en la viola *da gamba* el cuello tenía trastes (...) ²².

Durante los siglos XVI y XVII, los hubo de varios tamaños, ²³ hasta que paulatinamente arraiga toda su fisonomía. El *violoncello* tiene un papel fundamental en la orquesta dentro del conjunto de las cuerdas. Por su profundo timbre, ya que es la voz del bajo de la rama de los violines, es muy usado como soporte en la práctica del bajo continuo, la textura fundamental de la música barroca, junto con la viola *da gamba*, el clave, el órgano, el laúd y el fagot ²⁴.

Su versatilidad le permite realizar partes melódicas, y poco a poco se consolida como instrumento solista. ²⁵ Su timbre se considera como uno de los más parecidos a la voz humana. Nuestro ejemplar de Alpendeire se distingue por las dimensiones superiores al violín. Sus cuatro cuerdas están perfectamente dibujadas, tensadas y fijadas al clavijero. El arco en plena ejecución sonora, está correctamente cogido con la palma de la mano orientada hacia abajo, lo que lo diferencia en otro punto de la viola *da gamba*, cuyo arco se sostiene con la palma de la mano hacia arriba.

Este instrumento también es muy frecuente en las visiones y glorias de las pinturas barrocas ²⁶.

En cuanto a la música escrita, se da en dos de las pinturas. En este caso son ángeles que portan partituras. Podría ser que aludieran al canto, aunque hay que apuntar que en ambos ejemplos los ángeles no poseen actitud de cantar. Lo que sí parece es que están embelesados

22 Ibídem, p. 291.

23 Cfr. Sadie, S., óp. cit., p. 656.

24 Cfr. Grout, D. y Palisca, óp. cit., p. 358.

25 Cfr. AA.VV. *Diccionarios del arte. La música*, óp cit., p. 294.

26 Cfr. Rodríguez Villafranca, C., (1999), *Los concierto de ángeles en la pintura andaluza del Siglo de Oro*, Cuadernos de Arte e Iconografía, tomo VII.

leyendo o estudiando la música. Uno de ellos sostiene el papel con las dos manos y la mira con mucha atención. En el otro caso, el ángel mantiene la hoja con una mano y con la otra parece que marca el ritmo indicado, como si dirigiera la agrupación celestial. La música escrita está presente de una forma muy cuidadosa, pero es puramente imaginaria, no se corresponde con ninguna pieza en la realidad, ya que las líneas sobre las que se escribe son sólo tres, no hay claves, ni compás, ni se pueden distinguir figuras.



(Ángeles músicos con partituras, Iglesia de Alpandere. Foto de Juan Tenorio Lara)

Durante mucho tiempo, la música instrumental estuvo considerada inferior a la vocal. El canto ocupaba un lugar más privilegiado por aquello de la primacía de la palabra. Poco a poco, los instrumentos van abriéndose camino y las jerarquías angélicas, aunque tomadas como un símbolo o metáfora, exponen la armonía del universo²⁷. De este modo, la diferencia paulatina de los estilos vocal e instrumental se traduce en una concepción de la música que tiende a librarse de todo obstáculo,²⁸ lo que podría considerarse como el germen de la música pura,²⁹ la noción de un lenguaje que va más allá de lo que pueden expresar las palabras³⁰.

27 Cfr. AA.VV., Diccionarios del arte. Ángeles y demonios, óp. cit., p. 318.

28 Cfr. Fubini, E., (1997), La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX, Madrid, Alianza música, p. 148.

29 Cfr. Ibídem, p. 219.

30 Cfr. Ibídem, p. 219.

Esta manera de forjar la música desemboca en la publicación de libros y tratados sobre los instrumentos,³¹ que describen los progresos técnicos de éstos y que muchos de ellos nos han llegado a la actualidad. Además de las considerables mejoras que acontecieron en esta época, se empieza a escribir música específica, llamada idiomática, para un instrumento concreto y determinado³².

La finalidad de la misma era la de realzar las posibilidades y avances de un solo timbre, cuyos desarrollos y complejidad requerían cada vez más las manos expertas de un virtuoso: (...) *la música descubrió su dimensión autónoma, anteriormente ignorada, y elabora un nuevo lenguaje de los afectos valiéndose sólo de sus propios medios y desligándose del apoyo que hasta entonces había recibido de la poesía*³³.

A comienzos del siglo XVI la música instrumental se vincula a la vocal. Los instrumentos duplicaban o sustituían algunas voces en la música sacra,³⁴ hasta que poco a poco, algunas formas barrocas imponen el uso exclusivo de los instrumentos, recalcando la importancia que éstos adquirían.

La disposición de los instrumentistas de Alpendeire no responde a criterios canónicos musicales. Desde el punto de vista organológico, es más lógico que se sitúen por familias, y no mezclados, aunque antes del siglo XVIII, las normas de distribución y formación de conjuntos no estaban claramente definidas. Es a partir de entonces cuando el concepto de orquesta empieza a emerger con la clasificación de los grupos.

Esta combinación de los ángeles músicos de Alpendeire pudiera responder a la interpretación de una *suite*, de algún concierto o incluso de una sonata *da Chiesa*, pero son solo elucubraciones. Lo que sí está claro es que la distribución responde a planteamientos espaciales más que a musicales, ya que las figuras siguen fielmente el hilo del espacio arquitectónico.

31[□]Cfr. Grout, D. y Palisca, C., óp. cit., p. 290.

32 Cfr. Ibídem, p. 356.

33 Fubini, E., óp. cit., p. 174.

34 Cfr. Grout, D. y Palisca, C., óp. cit., p. 214.

El concepto de música angelical lleva implícita la idea de los ángeles músicos y cantores como mediadores entre la armonía divina, y la de lo creado, que la Edad Media, con la herencia de los pensamientos pitagórico y platónico, trasladará tanto al Humanismo como al Renacimiento.³⁵ Así, a lo largo de toda la historia del arte, se mantendrá como un tema recurrente:

*Estas figuras confieren al espacio un aura de sacralidad aún más intensa, por cuanto se integran en la arquitectura hasta configurar un verdadero "cielo" abierto en la cúpula*³⁶.

Todo esto no está exento de ambigüedad, ya que se han defendido y repudiado diversas teorías acerca del placer sensible de la música: de ésta como instrumento para la elevación intelectual y religiosa,³⁷ de la supremacía de la música vocal ante la instrumental, del beneficio o no que aporta dentro del oficio litúrgico y un largo etcétera.

En contraposición a esto, hay que apuntar que siempre ha habido un interés por el arte de los sonidos: *La música representa un deleite para nuestros sentidos, para el oído, que es acariciado por el juego de los sonidos y de las dulces melodías*³⁸.

Por ello la música es tratada no sólo desde los sonidos y su correspondiente plasmación mediante el lenguaje musical, sino que las demás artes fijan su atención en los encantos de la música. En nuestro recorrido nos hemos detenido en la pintura, con la magia de reflejar en su seno, mediante la forma y el color, sonidos insonoros.

Desde esta óptica y cumpliendo los preceptos barrocos del *horror vacui*, el arte sonoro en Alpendre asume el papel de reflejar la armonía celestial, y no una música temporal, efímera y perecedera.

Por ello, al contemplar estas obras oímos desde la imaginación ese silencio sonoro que ya nos indicara san Juan de la Cruz.

35 Cfr. AA.VV., *Diccionarios del arte. Ángeles y demonios*, óp. cit., p. 318.

36 Ramírez González, S., óp cit., p. 242.

37 Cfr. Fubini, E., óp. cit., p. 109.

38 Ibídem, p. 176.

Bibliografía

- AAVV. (2004) *Diccionarios del arte. Ángeles y demonios*, Electa, Barcelona.
- AAVV. (2006) *Diccionarios del arte. La música*, Electa, Barcelona.
- Covarrubias y Orozco, S., (1611) *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, impresor Luis Sánchez, Madrid,.
- Dionisio Areopagita, (1990) *La jerarquía celeste, Obras completas del pseudo Dionisio Areopagita*, BAC, Madrid.
- Fubini, E., (1997), *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza música, Madrid.
- Grout, D. y Palisca, C., (1997), *Historia de la música occidental*, I, Alianza música, Madrid.
- Ramírez González, S., (2006), *El monasterio de clarisas de santa Isabel de Ronda*, La Serranía, Ronda.
- Sadie, S., (2000), *Diccionario Grove de la música*, Akal, Madrid.
- Sánchez-Mesa Martín, D., (1991), *El arte del Barroco. Escultura, pintura y artes decorativas*, Gercer, Sevilla.
- Sopeña F. y Gallego, A., (1972), *La música en el museo del Prado*, Ministerio de Educación, Madrid.
- Vázquez Otero, D., (1928), *Alpandeire histórico y sus hijos predilectos*, Gráficas Iberia, Melilla.

María de la Paz Tenorio González

7margaritasy7tulipanes@gmail.com

Doctora y Licenciada en Filosofía por la Universidad de Málaga, con la tesis: *María Zambrano – Vicente Espinel. Razón poética musical*. Diplomada en Profesorado de Educación General Básica por la Universidad de Sevilla en las especialidades de Música e Inglés, Estudios de Música con la especialidad de piano, en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla. Funcionaria de Carrera del Cuerpo de Maestros de la Junta de Andalucía desde 2001, Docente en Educación Primaria, Música y Primaria bilingüe. Investigadora de la Universidad de Málaga en un programa de investigación relacionado con la música y el flamenco. Autora de libros infantiles, artículos y libros como: *El flamenco en Ronda y la Serranía* y *Vicente Espinel: músico y poeta universal*.