

LOS CONCIERTOS DE ÁNGELES EN LA PINTURA ANDALUZA DEL SIGLO DE ORO

Cristina Rodríguez Villafranca

INDICE

- [Francisco Pacheco](#)
- [Fray Juan Sánchez Cotán](#)
- [Juan de las Roelas](#)
- [Antonio Mohedano](#)
- [Juan Del Castillo](#)
- [Juan Sánchez Cotán](#)
- [Francisco Zurbarán](#)
- [Bartolomé Esteban Murillo](#)
- [Juan de Sevilla](#)
- [CONCLUSIONES](#)
- [BIBLIOGRAFIA](#)

En la pintura andaluza del Siglo de Oro abundan las escenas sacras que son ensalzadas y dignificadas por la presencia de ángeles músicos, cantores o instrumentistas, que forman curiosos conciertos. Estos suponen un buen campo de estudio para la organología, descubriendo aspectos muy interesantes. Por ello, en el presente estudio se abordan numerosas cuestiones, como la corrección con la que se reflejan cada uno de los detalles que componen la estructura y construcción de los instrumentos, la evolución de algunas de sus características a lo largo de varios siglos, las agrupaciones instrumentales, o, incluso, la colocación de las manos en el tañido de algunos instrumentos. Se estudiará un reducido número de pinturas andaluzas del Siglo de Oro que incluyen conciertos de ángeles, existiendo muchas más de las aquí analizadas.

FRANCISCO PACHECO ↑

Cristo servido por los ángeles en el desierto

En la escena que presenta esta pintura se encuentra un conjunto instrumental formado por tres ángeles músicos (figs.1 y2). El más cercano a Cristo tañe un laúd, instrumento muy popular en Europa durante los siglos XV y XVI, que llegó a dicho continente a través de España. En nuestro país, durante el Renacimiento, el laúd ocupó un puesto importante como instrumento de cuerda, sobre todo en el siglo XV, aunque su popularidad no llegara a ser tan alta como en el resto de Europa. Gran relevancia tuvo el laúd en Granada, donde nació una importante escuela, mientras que en Castilla tuvo menos aceptación a causa del rechazo a lo morisco (de hecho el laúd del siglo XV tenía aún muchos rasgos del laúd árabe al-ud, cuyo nombre llevaba). La vihuela fue el instrumento de cuerda más utilizado en la corte y en la aristocracia, mientras que la guitarra era el preferido por el pueblo. En España estos dos instrumentos se situaron por encima del laúd a partir del siglo XVI.

La pintura de Pacheco deja ver un laúd que se reconoce por varias características: la forma almendrada de su caja (que adquirió a

partir del año 1500 aproximadamente); el rosetón, que, como era típico de este instrumento, presenta un bellissimo y complejo calado; y el clavijero vuelto hacia atrás formando un ángulo recto con respecto al mástil, en el que la pintura de Pacheco permite apreciar la existencia de ocho trastes. Dichos trastes no siempre estuvieron presentes en el laúd: fueron colocados en él a partir del siglo XV, siendo cuatro en un primer momento y alcanzando después el número de ocho, pudiendo aumentar ocasionalmente. Parece ser que existen unas diez cuerdas, que forman órdenes dobles. Las clavijas de este laúd son laterales, tal y como ocurría en España por influencia sudoriental, a diferencia del resto de Europa, donde eran posteriores.

La mano izquierda del ángel oprime varias cuerdas contra el bastidor o diapason del mástil, mientras que la derecha las puntea, es decir, la postura en el tañido es correcta.

Este instrumento podía ser tocado de dos formas: con plectro (pequeña púa de procedencia oriental) o sin él, punteando las cuerdas directamente con los dedos, siendo este último el caso que aquí tenemos. No olvidemos que en el siglo XVII se fue abandonando el uso del plectro, ya que los laudistas desarrollaron una técnica para tocar acordes que obligaba a puntear las cuerdas directamente con los dedos. Pacheco, como iba siendo más habitual en éste siglo, presenta una interpretación sin plectro, ya que, en caso de que éste se estuviera usando, los dedos pulgar e índice del ángel laudista habrían de estar unidos para sujetarlo, mientras que aquí se aprecian considerablemente separados.

Junto a éste ángel aparece otro de espaldas portando un arco en su mano derecha, y una viola de gamba en la izquierda, que se reconoce y diferencia del violonchelo por sus hombros en declive, redondeados en el caso de éste.

El tercer ángel toca un instrumento que sólo se puede apreciar de forma parcial, pero suficiente para poder establecer que es un arpa, de la que sólo plasma parte de la caja y la consola, sin que pueda verse la columna.

Nos encontramos por tanto ante un concierto configurado exclusivamente por instrumentos de cuerda, dos de ellos punteada, laúd y arpa, y uno frotada: la viola de gamba. Sitúa el autor a los de cuerda punteada de cara al espectador, mientras que al de cuerda frotada lo ubica de espalda.

FRAY JUAN SÁNCHEZ COTÁN ↑

La aparición de la Virgen del Rosario a San Bruno y sus discípulos

Este concierto está formado por cuatro ángeles, tres de ellos músicos y uno cantor (figs.3 y 4). Entre los músicos, se encuentra uno que toca un laúd, instrumento que se reconoce fácilmente, ya que, aunque no se puede ver su clavijero, tan característico por estar vuelto hacia atrás formando un ángulo recto con el mango, si es posible apreciar la forma almendrada de su caja. Como era común ya en el siglo XVII, el ángel no usa plectro para tocar el laúd, aunque sí parece haber representado uno muy anterior a dicho siglo, ya que el que aquí figura no posee trastes (pequeñas divisiones en el mástil). Estos fueron colocados en el laúd entre 1400 y 1520, por lo que ha plasmado uno del siglo XV o principios del XVI, que aún no tenía trastes.

La localización temporal del laúd que aquí presenta Sánchez Cotán se torna más concreta al considerar que este instrumento tiene seis cuerdas, número correspondiente a la primera mitad del siglo XV, en el que el laúd poseía de seis a ocho cuerdas, siendo once a partir de 1450. Por tanto, este último dato permite establecer que dicho laúd correspondería a la primera mitad del siglo XV.

Un segundo ángel toca una corneta curva renacentista, caracterizada por la sección octogonal de la parte externa del tubo que ya adquirió en el siglo XII. Digna de ser mencionada es la posición de las manos, que se hallan al revés: es la mano izquierda, y no la derecha, la que ha de situarse en la parte superior del instrumento, colocándose la derecha en la parte inferior de éste. Se puede, por tanto, calificar como incorrecta la postura de las manos de este ángel en el tañido de la corneta.

A la derecha, un ángel toca una viola de braccio que posee solamente tres cuerdas. Este dato permite establecer que dicha viola es anterior a la segunda mitad del siglo XVI, ya que fue a partir de entonces cuando se le agregó una cuarta cuerda, la más alta, así como a su contralto tenor y su bajo, que se denominarían más tarde como viola y violín tenor, respectivamente. Éstos existían ya a finales del primer tercio del siglo XVI, aunque sólo con tres cuerdas, como en este caso. Por tanto, al igual que ocurría en el laúd de ésta misma pintura, el instrumento que aquí tenemos es anterior a la época del autor (en este caso más de medio siglo).

Sorprendentes resultan los oídos de este instrumento por dos motivos; tanto por el número, como por la forma. Dicha viola presenta cuatro oídos en lugar de dos, y éstos poseen la forma propia de los de la viola de gamba, de llama, y no de la viola de braccio que son

en forma de F. En mi opinión, esto podría ser explicado por un problema pictórico: la falta de espacio que existe en el centro de la tabla de armonía de la viola de braccio, a consecuencia de la pronunciada entablatura que ha dado al instrumento el pintor.

Para concluir, es necesario puntualizar que en este concierto de ángeles figuran dos instrumentos de cuerda y uno de viento. Los dos primeros, viola de braccio y laúd, se hallan separados por el de viento, cuando sería más lógico que estuvieran juntos al ser ambos de cuerda, aunque uno frotada y el otro punteada.

JUAN DE LAS ROELAS ↑

La Circuncisión

Adornando al signo IHS que se halla en el centro del rompimiento de gloria, figura un grupo de ángeles músicos (figs. 5 y 6). A la izquierda, se encuentra un ángel que toca una viola de gamba, siendo concretamente un bajo de ésta, que se reconoce por sus mayores dimensiones. Se puede establecer con claridad que se trata de tal instrumento por los oídos en forma de C (frente a los del violonchelo en forma de F); el número de cuerdas (seis frente a las cuatro del violonchelo); y la existencia de trastes de tripa, de los que aquél carece. Algo plausible, tanto en la viola de gamba como en el violonchelo, era que el clavijero tuviese una talla especial y distinta de la típica voluta. Aquí, efectivamente, Roelas presenta una viola de gamba con un clavijero en forma de cabeza. Con respecto a la forma de coger el arco, se puede calificar como correcta, ya que debía cogerse con la palma de la mano hacia arriba, al igual que en el violonchelo. Se aprecia una irregularidad en el tañido del instrumento: coloca el arco sobre las cuerdas en una posición demasiado alta, ya que debería estar situado a unos tres o cuatro dedos sobre el puente, que es donde se debía tocar.

Junto a éste, otro ángel toca una viola de braccio, que también presenta la talla de una cabeza, en lugar de una voluta en el clavijero. Más a la derecha, un ángel tañe un arpa, y junto a él se halla otro tocando un laúd. En éste figura el rosetón finísimamente adornado como es propio del instrumento, pero en el mástil no se distingue la existencia de trastes. Por ello, el laúd que aquí figura sería anterior al siglo XVI o incluso al XV, en el que se empezaron a colocar los trastes en este instrumento. Roelas, (a diferencia de Pacheco en Cristo servido por los ángeles en el desierto y de Fray Juan Sánchez Cotán en La aparición de la Virgen del Rosario a San Bruno y sus discípulos), opta por presentar un ángel que toca el laúd haciendo uso de un plectro para puntear las cuerdas. Ya se ha mencionado que la utilización del plectro en el laúd se fue abandonando progresivamente a lo largo del siglo XVII.

Por último, también es interesante destacar la acertada agrupación que realiza Roelas de los instrumentos. Aunque los cuatro que figuran son de cuerda, a la izquierda agrupa los de cuerda frotada (viola de braccio y viola de gamba), y, al otro lado, los de cuerda punteada (arpa y laúd).

El Tránsito de San Isidoro

En el rompimiento de gloria que Roelas presenta en esta pintura se encuentran dos ángeles músicos y, al fondo, en un plano más lejano, otro grupo de éstos muy difuminado (figs.7 y 9). En el más cercano, uno de los ángeles toca un laúd. En él se puede apreciar con claridad la forma almendrada de su cuerpo o caja y el rosetón ampliamente decorado, pero, en la pequeña parte que se ve del mástil, no existen trastes. Además, Roelas deja ver nueve cuerdas colocadas en órdenes sencillos, lo que confirmaría, junto con el dato de la no existencia de trastes, que el pintor ha representado un instrumento de una época previa a la suya, correspondiente a la primera mitad del siglo XV, periodo en el que el laúd no tenía aún trastes y contaba con unas ocho cuerdas. Una vez más, siguiendo el uso que se imponía entre los laudistas del siglo XVII, se presenta una interpretación sin plectro.

Tras este ángel, otro toca una cítola renacentista, instrumento de la misma familia que el laúd, al ser también de cuerda punteada, pero que se diferencia de él esencialmente en dos características: una es que no tiene esa forma almendrada en la caja o cuerpo del instrumento, sino más bien de gota de agua. Los manuales de organología definen la forma de la caja de la cítola como de pera, pero si se define con este término se podría pensar que posee la misma forma que el cuerpo de una guitarra o una vihuela, cuando son muy diferentes. Por ello, encuentro más definitorio el término gota de agua (o simplemente gota) para evitar posibles confusiones. El otro aspecto en el que se diferencian el laúd y la cítola renacentista es en que el clavijero de ésta no se sitúa de forma perpendicular al mástil, formando un ángulo de noventa grados, como ocurre de forma tan característica en el laúd, sino que sigue en la misma dirección del mango, aunque con una ligera inclinación hacia atrás con respecto a él, que dista mucho del ángulo recto que forma en el laúd.

Aquí se muestra solamente la forma de la caja del presentado Roelas. Efectivamente, es posible establecer que se trata de una cítola renacentista. Pero el pintor comete una irregularidad en su representación: si se observa detalladamente la mano derecha del ángel, se ve que sujeta un plectro con el que se puntean las cuerdas. Pues bien: este instrumento no se tocaba con plectro, sino que sus cuerdas eran punteadas directamente con los dedos, por lo que se puede valorar este detalle como no correcto. El laúd sí se tocaba con plectro o con los dedos, pero, para el tañido de la cítola renacentista nunca se empleaba el plectro.

A los pies de estos dos, un grupo de ángeles niños sostiene una partitura gregoriana digna de ser destacada por el gran realismo y minuciosidad con la que ha sido plasmada por el autor. En el texto de la partitura se lee la palabra "Isidore", por lo que podría pertenecer al oficio de San Isidoro. Dicha partitura se muestra escrita en notación cuadrada, y hasta se puede vislumbrar que es la clave de Do en la tercera línea la que encabeza los pentagramas, cuyas líneas están escritas en color rojo, como correspondía, siendo incluso posible apreciar las plicas de algunas de las figuras. La notación cuadrada era la propia del canto gregoriano, considerado, a lo largo de toda la historia de la música por la Iglesia, como el género más apto para el ensalzamiento y la devoción divina, por lo que puede que por éste motivo haya elegido Roelas la notación cuadrada, que implica el canto gregoriano. Esto denotaría que los ángeles que sostienen dicha partitura serían cantores. Es necesario hacer una puntualización: el canto gregoriano es "a capella", no lleva ningún tipo de acompañamiento instrumental, por lo que, ante la existencia de esos ángeles instrumentistas, habría que advertir que, si Roelas pretendía representar unos ángeles cuyos cantos fuesen acompañados por un grupo de instrumentos, habría cometido un serio error. Deberían de existir dos conciertos, uno de música vocal "a capella", y otro de música instrumental.

Por encima de esta escena, en un plano más lejano, se vislumbra de forma muy difusa otro grupo de ángeles músicos: uno de ellos tañe un violonchelo o una viola de gamba, y otro parece tocar un arpa.

El dúo formado por el laúd y la cítola se puede calificar como acertado desde el punto de vista tímbrico, ya que ambos instrumentos son de cuerda punteada.

El Martirio de San Andrés

A la izquierda de esta pintura un ángel toca el laúd, y parece que lo hace sin la ayuda de un plectro, punteando las cuerdas directamente con los dedos tal y como fue imponiéndose a lo largo del siglo XVII (figs.9 y 10). El laúd carece de trastes, por lo que sería anterior al siglo XVI, o, incluso, al siglo XV. Las clavijas, respondiendo al uso español por influencia sudoriental, son laterales, en lugar de posteriores como en el resto de Europa. Junto a este ángel, otros dos aparecen cantando, y uno de ellos sujeta un libro de partituras.

Al otro lado del cuadro un ángel toca una viola de braccio. Más arriba, otro tañe un instrumento de cuerda punteada: una cítola renacentista y no un laúd, ya que su caja, que no es mostrada en su totalidad, no tiene la forma almendrada propia de un laúd, sino la de gota típica y definitoria de la cítola renacentista. Otro detalle ratifica esta afirmación: la madera oscura del mástil se prolonga hasta entrar en el cuerpo del instrumento, algo propio de ella y no del laúd.

Se podría realizar una pequeña corrección a la agrupación instrumental que Roelas ha dispuesto: habría sido más coherente, desde el punto de vista organológico, que el laúd y la cítola estuvieran juntos, al pertenecer ambos a la misma familia instrumental. Por ello, sería más correcto agrupar por un lado laúd y cítola, y, por otro, viola de braccio y cantores.

ANTONIO MOHEDANO ↑

La Anunciación

En el centro del rompimiento de gloria se hallan unos ángeles cantores (figs.20 y 21). A la derecha, uno toca una viola de gamba, que se reconoce y diferencia del violonchelo por varias características, como los oídos en forma de C (F en el violonchelo); el número de cuerdas (siete, mientras que en aquél son cuatro); y la existencia de trastes en el mástil del instrumento, rasgo que nunca figura en el violonchelo. Pero Mohedano no se ciñe a la realidad en su representación, algo que también ocurre en la viola de braccio: la fuerte inclinación que presenta el clavijero con respecto al mástil no es habitual, sino que es más propia de un laúd, en el que dicho clavijero forma un ángulo recto con el mango del instrumento, mientras que en la familia de los violines dicha inclinación es muy leve. Dos irregularidades más presenta esta viola de gamba: una es la situación del puente, que debería estar más cerca del centro de la tabla de

armonía. Esta errónea ubicación tiene como consecuencia que en el tañido el arco no se encuentre a tres o cuatro dedos sobre el puente como ha de ser, sino en una posición muy superior. Otra se refiere a los hombros del instrumento, rectos en exceso y totalmente carentes del declive que caracteriza a los de la viola de gamba.

Junto a este ángel, otro toca una corneta curva renacentista. En ella se produce de nuevo el hecho de que el ángel sitúa al revés las manos, ya que coloca la derecha en la parte superior del instrumento, en lugar de la izquierda, ubicando por tanto esta última en la parte inferior.

Un tercer ángel toca una viola de braccio, de la que ya se ha mencionado la excesiva inclinación del clavijero, y, completando el concierto, junto a estos tres músicos se hallan otros tantos cantores.

Un hecho a destacar es la extraña agrupación instrumental que el pintor ha dispuesto: separa el violín y la viola de gamba situando la corneta curva entre ambos. Esta distribución no es razonable desde el punto de vista organológico, ya que los instrumentos han de ubicarse agrupados por familias. Así, el violín y la viola de gamba deberían estar juntos por pertenecer a una misma familia instrumental: la cuerda frotada.

JUAN DEL CASTILLO ↑

Ascensión de la Virgen

A ambos lados de la Virgen, en el rompimiento de gloria, se sitúa el concierto de ángeles. A la izquierda, un ángel toca un arpa. Tras él, otro tañe un instrumento, del que sólo se muestra la parte final del mástil y el clavijero. Se trata de uno de cuerda, y, concretamente, de un laúd, ya que dicho clavijero está vuelto hacia atrás formando un ángulo recto con el mango.

En el lado derecho de la pintura, un ángel toca una corneta curva renacentista en la que es muy difícil apreciar la sección octogonal de la parte externa del tubo que la caracteriza. Resulta muy curioso que, aunque sitúa el instrumento hacia su lado derecho, coloca erróneamente las manos, al ser la derecha y no la izquierda (como sería correcto) la que se halla en la parte superior de la corneta.

Por último, un ángel toca un órgano de tubos: un positivo de tubos de madera, que se reconocen por presentar sección prismática.

La agrupación instrumental que realiza Juan del Castillo parece poner de manifiesto la buena intuición organológica del pintor: agrupa por un lado a los instrumentos de viento (órgano y flauta) y, por otro, a los de cuerda (arpa y laúd).

JUAN SÁNCHEZ COTÁN ↑

El Jubileo de la Porciúncula

En esta pintura Sánchez Cotán crea una composición en la que, como en la mayoría de los cuadros que presentan conciertos de ángeles, toma como modelo el ejemplo de Roelas al disponer dos espacios: abajo, una escena telúrica, y, arriba, el rompimiento de gloria (figs.11 y 12). A pesar de seguir dicho modelo, el pintor hace una excepción, ya que normalmente el concierto de ángeles se sitúa en el rompimiento de gloria, mientras que aquí lo ubica en la escena telúrica.

Junto a San Francisco hay dos ángeles músicos, y, tras él, uno cantor. A la derecha, uno de ellos toca una corneta curva renacentista, en la que, a diferencia de todos los casos de instrumentos de viento hasta ahora vistos, el ángel coloca las manos en posición correcta para tañerla: sitúa la izquierda en la parte superior del instrumento, y la derecha en la inferior. En el lado izquierdo de la pintura se halla un ángel que toca un violonchelo, que se reconoce y diferencia de la viola de gamba por varias características, como los oídos en forma de F (C en la viola de gamba); el número de cuerdas, cuatro, frente a las seis o siete de aquélla; y la no existencia de trastes, que sí posee la viola de gamba.

Digno de ser destacado es el hecho de que los tres ángeles tienen partitura, y que, sobre la del violonchelo, se encuentra un instrumento aerófono de tubo cónico que no es posible apreciar en su totalidad.

FRANCISCO ZURBARÁN ↑

La Visión de Alonso Rodríguez

En la parte superior del cuadro, junto a Jesucristo, un grupo de ángeles cantores junto con otro que toca un laúd forma el concierto

(figs.18 y 19). Dicho instrumento se muestra visto desde su parte superior, algo inusual en las representaciones del laúd, que siempre es plasmado desde una perspectiva frontal. Gracias a ello, en esta ocasión es posible apreciar características del laúd que no se han podido observar en otras pinturas, como el fondo abombado, el clavijero visto frontalmente y las clavijas laterales, típicamente españolas por influencia sudoriental. Se puede apreciar con claridad la existencia de 16 clavijas. Ya se ha mencionado que a partir de 1450 el laúd contó con once cuerdas. Pero este número podía aumentar ocasionalmente. Aquí se encuentra uno de esos posibles laudes con más de once cuerdas que, en este el caso, alcanzan el número de 16. Como iba siendo cada vez más habitual entre los laudistas del siglo XVII, el ángel toca sin la ayuda del plectro, directamente con los dedos. Por ello se puede afirmar que Zurbarán muestra a un ángel que tañe el laúd siguiendo la que entonces era la técnica más moderna de las desarrolladas para tal instrumento. El laúd posee ocho trastes, número que adquirió tras haber tenido cuatro en un primer momento.

Se puede concluir que en esta pintura existe un concierto de ángeles de carácter vocal, ya que predominan los ángeles cantores. Existe un sólo instrumentista y lo lógico sería que realizara un papel de acompañamiento a dichos cantores.

La Adoración de los Pastores

Presenta esta pintura una novedad con respecto a las que hasta ahora se han analizado: en todas ellas existía un solo concierto de ángeles, y lo más frecuente es que se situara en el rompimiento de gloria, mientras que hay no uno, sino dos conciertos de ángeles: uno en el rompimiento de gloria, y otro en la escena telúrica (fig.13).

En el concierto ubicado en el rompimiento de gloria, un ángel toca el arpa, y, junto a él, se halla un coro de ángeles. Es éste, por tanto, un concierto de carácter vocal, en el que el arpa supuestamente tendría un papel de acompañamiento a los cantos de los ángeles.

En la escena terrenal se encuentra un ángel cantor acompañado por otro que toca un laúd. La gran longitud del mástil indica que es un laúd tiorbado, de tesitura más grave al poseer las cuerdas mayor longitud. Dignísimo de ser elogiado es un detalle que no suele ser reflejado y es, como correspondía al estado del desarrollo de este instrumento en aquella época, el número de cuerdas, once, y su agrupación en órdenes dobles. Las cuerdas formaban parejas, excepto la más aguda, que era simple para facilitar la ejecución de notas de adorno. Efectivamente, Zurbarán plasma un laúd con ésta característica que no solían mostrar otros pintores. Dicho laúd parece no tener trastes, y éstos fueron colocados en él entre 1400 y 1520. Ya se ha observado que posee once cuerdas, número que alcanzó a partir de 1450. Estos datos llevarían a la conclusión de que el laúd que aquí presenta Zurbarán pertenece a la segunda mitad del siglo XV, en la que ya contaba con once cuerdas, pero aún podía no estar dotado de trastes. La oscuridad del lugar donde se halla el clavijero no permite apreciar la posición de las clavijas.

También parece ser éste un concierto de carácter vocal, ya que el laúd se encuentra junto a un ángel cantor, lo que supondría que el instrumento estaría acompañando los cantos angelicales. Por tanto, en ésta pintura existirían dos conciertos de carácter vocal, siendo ambos de cuerda pulsada y voz.

BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO ↑

La Virgen entregando el Rosario a Santo Domingo

Figura aquí un concierto de ángeles en el que, a la derecha, en un primer plano, uno toca un violín. Tras éste otro tañe un laúd que no es posible ver en su totalidad, pero que se reconoce por la inconfundible y característica forma almendrada de su caja.

Al otro lado de la Virgen, un ángel toca un laúd, y otro un arpa. El laúd que plasma Murillo presenta una irregularidad: una de las características de este instrumento es que el clavijero está vuelto hacia atrás formando un ángulo recto con el mástil. Sin embargo, el de este laúd no está suficientemente inclinado como para completar dicho ángulo, sino que más bien formaría uno de 135 grados con el mango. Por otro lado, aquí sólo se aprecian tres clavijas a cada lado del clavijero, lo que supondría que el laúd tendría seis cuerdas, y que Murillo, por tanto, habría reflejado un laúd muy anterior al de su época: correspondiente a la primera mitad del siglo XV, cuando tenía de seis a ocho cuerdas. Las clavijas, siguiendo el uso español, son laterales. Existen además dos ángeles cantores.

Para terminar, es curiosa la agrupación instrumental que realiza Murillo, al existir dos laudes en el concierto que, sin embargo, sitúa separados, cuando lo lógico es que estuvieran juntos.

San Francisco confortado por un Ángel

Murillo presenta aquí el momento de la última enfermedad de San Francisco de Asís, confortado por la presencia de un ángel músico que intenta aplacar el intenso dolor de su cuerpo. Este supuesto poder curativo de la música, así como su influencia sobre el alma humana, había sido abordado ya mucho antes por los teóricos musicales. En la segunda mitad del siglo XV, Johannes Tinctoris en su obra *Complexus effectuum musicis* ilustra los veinte efectos producidos por el arte de los sonidos. Uno de ellos es "Aegrotos sanare", es decir, sanar a los enfermos.

Este concierto está ubicado en la escena telúrica, situación mucho menos habitual que la de los rompimientos de gloria. El ángel toca un violín que posee una irregularidad en su representación, y es que los oídos del instrumento están mal colocados, al estar hacia fuera, mientras que habrían de estar hacia dentro. También resulta extraña la posición de la mano izquierda del ángel, al situar el dedo pulgar por encima del mástil, en lugar de por debajo.

Presenta esta pintura un solo de violín, es decir, un concierto formado por un solo ángel, siendo esto algo muy poco frecuente en el género que aquí se aborda, ya que en los casos hasta ahora analizados, cuando figura un solo ángel instrumentista, se hace acompañar por cantores.

La Virgen de la Faja

En esta escena se encuentran dos ángeles músicos. Uno de ellos toca un violín. Al representar este instrumento, Murillo no ha caído en la irregularidad que cometió en San Francisco confortado por un ángel, en el que situaba los oídos vueltos hacia fuera. Aquí los coloca, como es correcto, hacia dentro.

El otro instrumento también es de cuerda, aunque no frotada como en el violín, sino punteada: una cítola renacentista, que ya ha aparecido en otros conciertos de ángeles, aunque en menor medida que el laúd. Una vez más, sabemos que se trata de ella, y no de un laúd, por varias razones. Su caja tiene forma de gota y no almendrada; su clavijero está ligeramente vuelto hacia atrás, distando mucho del ángulo recto que llega a formar con el mástil en el caso del laúd; y la forma curva y no recta de dicho clavijero.

En conclusión, es éste un dúo instrumental de cuerda, aunque uno frotada (violín), y el otro punteada (cítola renacentista).

La Magdalena

Arrodillada, con las manos juntas en oración, vuelve su cabeza hacia el conjunto de ángeles músicos que la acompañan (figs.14 y 15). De este grupo, uno es cantor y los otros dos instrumentistas. El de la izquierda porta un violín en sus manos, en el que se puede apreciar que el pintor no ha cometido la irregularidad en la que cayó en San Francisco confortado por un ángel, al haber colocado correctamente, (hacia dentro), los oídos del violín, algo que ya fue rectificado en La Virgen de la Faja. El ángel sujeta dicho violín de una forma peculiar: apoya el cuerpo del instrumento no sobre su hombro izquierdo, sino sobre su pierna y su abdomen. No aparece tocándolo con el arco, por lo que caben dos hipótesis. Por un lado, que el ángel no está tañendo el instrumento en ese mismo momento; y, por otro, que, si lo está haciendo, es mediante la técnica del pizzicato, que consiste en hacer sonar las cuerdas del instrumento punteándolas directamente con los dedos, algo que aquí podría ser factible por la posición en la que se encuentra la mano derecha del ángel sobre el violín.

El otro ángel tañe una corneta curva renacentista. Ya se ha podido ver en numerosas ocasiones que los ángeles colocan las manos al revés para tocar los instrumentos de viento, algo que también sucede en esta pintura, de manera que es la mano derecha, y no la izquierda, la que se halla en la parte superior de la corneta. Ésta se encuentra situada hacia la izquierda del ángel que la tañe, en lugar de hacia la derecha. La razón de la ubicación que el pintor ha dispuesto podría estar justificada por la proximidad del ángel violinista que está en el lado derecho del cornetista.

Nos encontramos, por tanto, ante un concierto vocal-instrumental, en el que se agrupan instrumentos tanto de cuerda como de viento, que están separados por un ángel cantor.

JUAN DE SEVILLA ↑

El Triunfo de la Eucaristía

En esta obra figura un pequeño concierto compuesto solamente por dos ángeles músicos (figs.16 y 17). Uno de ellos porta una flauta travesera que la pintura no permite ver con total claridad. Parece ser que es de una sola pieza, y no se aprecia la existencia de la llave que se añadió en la parte superior del instrumento a partir de mediados del siglo XVII. Todo esto denotaría que es renacentista. La longitud que presenta parece indicar que fuera una flauta contralto-tenor, que solía alcanzar unos 75 centímetros. A diferencia de otros muchos casos hasta ahora analizados, la posición de las manos en el tañido de éste instrumento de viento es correcta, ya que sitúa la izquierda en la parte superior de la flauta, y la derecha en la inferior.

Junto al flautista otro toca un laúd, instrumento que, por lo visto hasta aquí, es el más frecuente en los conciertos de ángeles. Como correspondía a finales del siglo XVII, el ángel no usa plectro para tocarlo, algo que se puede establecer al estar notablemente separados los dedos índice y pulgar de su mano derecha. Por la posición en la que se muestra el laúd, es posible apreciar el fondo abombado de la caja. Una observación detallada del clavijero permite ver que posee tres clavijas a cada lado, lo que significa que sólo tendría seis cuerdas, mientras que el laúd del siglo XVII estaba dotado de once. Es decir, el pintor ha reflejado un laúd correspondiente a la primera mitad del siglo XV, fecha en la que tenía seis, siete u ocho cuerdas. Las clavijas, como correspondía a nuestro país, presentan una posición lateral.

Es éste un concierto de ángeles exclusivamente instrumental, formado por dos instrumentos (laúd y flauta) de distintas familias (cuerda y viento).

CONCLUSIONES ↑

A lo largo de este estudio se ha podido apreciar la riqueza de los conciertos de ángeles que con tanta frecuencia aparecen en la pintura andaluza del Siglo de Oro. Por ello, es posible obtener una serie de conclusiones de esta pequeña representación de cuadros en los que se hallan conciertos de ángeles. Éstos se encuentran en su mayoría situados en el rompimiento de gloria, e incluyen siempre instrumentos de cuerda (ya sea frotada o punteada), mezclándola a veces con los de viento. Son más abundantes los conciertos en los que se da la presencia de cantores que aquellos puramente instrumentales. Sin embargo son igualmente frecuentes los casos en los que los instrumentos están bien o mal agrupados. El número de éstos que componen los conciertos oscila entre uno y cuatro, siendo más abundantes los dúos, tríos y cuartetos.

Con respecto a los instrumentos más utilizados, superan en amplia mayoría los de cuerda a los de viento: 33 frente a 7. Esto podría ser justificado por razones tímbricas, ya que la dulzura de la cuerda es más apta para la música celestial que el sonido de los instrumentos de viento. Pero existe además una justificación más influyente de tipo histórico: la Iglesia, en su preocupación por incitar a los fieles a la devoción y adoración divina a través de la música, se ha pronunciado en numerosas ocasiones a lo largo de la Historia de la Música sobre qué instrumentos son aptos o no para la música religiosa. De hecho, en el Concilio Provincial de Milán que fue celebrado bajo la dirección de San Carlos Borromeo (1538-1584), se prohibió en las iglesias el uso de los instrumentos de viento. Este decreto eclesiástico justificaría el gran desnivel entre cuerda y viento.

Por otro lado, no sólo aparecen instrumentos barrocos, sino también renacentistas, encontrándose algunos en un estado de desarrollo muy anterior al que correspondía en el siglo XVII. Existe con respecto a esto un dato contradictorio y muy interesante: la gran mayoría de los laúdes se muestran sin trastes y con menos de once cuerdas, por lo que se ubican temporalmente en la primera mitad del siglo XV, presentando por tanto dos siglos de anterioridad. Pero frente a esto, excepto un laúd, todos son tocados sin plectro, siendo este último rasgo correspondiente al siglo XVII. Tal contradicción podría justificarse ante la posibilidad de que los pintores olvidasen representar tanto los trastes como el plectro.

Otra conclusión muy significativa a la que se llega a través de este análisis, es que en la mayoría de los casos los ángeles tienen colocadas las manos al revés en el tañido de los instrumentos de viento. Esto a veces se justifica porque el instrumento no se sitúa hacia el lado derecho, sino hacia el izquierdo, lo que ocurre por razones de espacio, es decir, priman los criterios de composición sobre los organológicos.

Es éste por tanto un campo de estudio muy interesante que ofrece numerosas posibilidades, resultando altamente curioso y atractivo tanto para la iconografía, como para la organología.

BIBLIOGRAFÍA ↑

Ayala Mallory (1983)

AYALA MALLORY, Nina: Bartolomé Esteban Murillo. Madrid, Alianza, 1983.

Ayala Mallory (1991)

Del Greco a Murillo: La pintura española del Siglo de Oro. 1556-1700. Madrid, Alianza, 1991.

Expo. Murillo (1982)

EXPOSICIÓN: Bartolomé Esteban Murillo. Madrid, Museo del Prado, 1982.

Expo. Zurbarán (1988)

EXPOSICIÓN: Zurbarán. Madrid, Museo del Prado, 1988.

Fubini (1994)

FUBINI, Enrico: La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX. Madrid, Alianza, 1994.

Gaya Nuño y Frati (1974)

GAYA NUÑO, Juan Antonio y FRATI, Tiziana: Obra pictórica completa de Zurbarán. Barcelona, Noguer, 1974.

Gaya Nuño (1978)

GAYA NUÑO, Juan Antonio: Obra pictórica completa de Murillo. Barcelona, Noguer, 1978.

Pérez Sánchez (1992)

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: Pintura Barroca en España. 1600-1750. Madrid, Cátedra, 1992.

Sánchez-Mesa Martín(1991)

SANCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: "El arte del Barroco. Escultura, pintura y artes decorativas". Historia del Arte en Andalucía. T.VII. Sevilla, Gever, 1991.

Valdivieso (1990)

VALDIVIESO, Enrique: Murillo: Sombras de la tierra, luces del cielo. Sevilla, Silex, 1990.

Valdivieso (1992)

Historia de la Pintura Sevillana. Sevilla, Guadalquivir, 1992.