

ALPANDEIRE Y SU IGLESIA

Un recorrido organológico por las pinturas murales

MARÍA DE LA PAZ TENORIO GONZÁLEZ (DOCTORA EN FILOSOFÍA)

RESUMEN: Con este trabajo vamos a intentar rescatar la importancia de las pinturas murales de la iglesia de Alpendeire. En ellas se pone de manifiesto no sólo un reflejo de la sociedad y de la cultura donde se insertan, sino las destacadas aportaciones al mundo de la organología y, en definitiva, de la música. Mediante un exhaustivo análisis de cada uno de los diferentes instrumentos que allí están representados, reconstruimos una parte importante de nuestra historia de la música. Además, aportamos otros datos de la villa y de su monumental iglesia, soporte físico donde se realizaron las bellas pinturas.

PALABRAS CLAVE: Alpendeire, ángeles instrumentistas, iglesia, instrumentos musicales barrocos, música barroca, pintura.

SUMMARY: This work attempts to bring back to light the importance of mural paintings in the Alpendeire church. The paintings not only reflect the society and culture from which they stem, but also the outstanding contributions to the world of science about musical instruments and, ultimately, the world of music. Through an exhaustive analysis of each of the various instruments depicted in the paintings, an important part of history of our music is reconstructed. Moreover, other data is provided about the village and its monumental church, the physical environment where the beautiful paintings were created.

KEY WORDS: Alpendeire, musician angels, church, baroque musical instruments, baroque music, painting.

Hallamos este bello pueblo de la Serranía de Ronda al noroeste de la provincia de Málaga, en un recóndito emplazamiento de esta agreste sierra: *El terreno es muy accidentado. Decididamente la Serranía de Ronda merece llamarse la Suiza de España. Entre los claros que deja la vereda por donde vamos, se descubren muchos pueblos, tales como Jubrique, Algotocín, Faraján, Alpendeire, Benalauría y Benadalid.*¹

Se trata de un territorio escarpado en el corazón de la sierra rondeña, de una belleza desgarradora, que enamoró a innumerables viajeros románticos. Un paisaje que incita a imaginar leyendas de bandoleros y contrabandistas:

¹ *La moda elegante* (Cádiz), n.º 36, año XXVIII, jueves, 30 de septiembre de 1869, p. 283.

Desde Ronda, el batallón de cazadores de Chiclana. Tiene lugar actualmente en las inmediaciones de Ronda las escuelas prácticas de conjunto que reemplazaban en el año actual a las maniobras otoñales, y que llevan a efecto, entre otros cuerpos de la región militar, el batallón de Chiclana, que guarnece en Ronda. El terreno escogido para esta instrucción está situado en los alrededores de Alpanseire, a 15 km de Ronda, y es una vasta extensión de escabrosísimo terreno, en la parte más montuosa de la Serranía [...].²

A lo largo de su historia nos encontramos con una villa que, tras haber quedado despoblada debido a la expulsión morisca, Felipe II ordena poblarla nuevamente. Con el paso del tiempo tuvo que acoger a una población considerable, y el vestigio más palpable nos lo muestra las dimensiones de su iglesia.

Además, sabemos que durante la guerra de la Independencia, los vecinos del pueblo, bajo las órdenes de su caudillo, Diego Carrasco,³ tuvieron un comportamiento heroico y fiel a la monarquía española, lo que le valió el título de *muy noble y fidelísima*, otorgado por el rey Fernando VII:

*Hable sólo de lo que el día exige,
que en estos regocijos y alegría
no deben renovarse aquellos días
de tristeza, amargura y desconsuelo,
que de pavor llenaban todo el suelo,
sino para realce en la victoria,
añadiendo a la Sierra inmortal gloria,
de la cual Alpanseire fue el primero
que en Encina Borracha con esmero
el cruel enemigo se le opone,
y a sus fieras falanges miedo impone.
Pues sabed, moradores inmortales,
en esta gloria fieles y leales,
de este pueblo aguerrido y esforzado
llegó el día feliz y deseado
de celebrar los triunfos qual requiere:
nuestro amado monarca que prefiere
el bien de sus vasallos a su vida,*

² *La Correspondencia militar* (Madrid), n.º 9399, año XXXII, miércoles, 14 de octubre de 1908, p. 1.

³ Cfr. *Gaceta del Gobierno de México* (México), n.º 76, jueves, 4 de julio de 1811, tomo II, p. 572.

*a sus estados con salud cumplida,
y como en triunfo de magnificencia,
nos restituye eterna providencia,
y exige de nosotros la alegría,
y renovar los vivas a porfía:
suene ya la música sonora,
la voz de caracol resuena ahora [...].⁴*

Del siglo XIX existen noticias sobre algunos de sus vecinos, como Cristóbal García Urrego, su alcalde,⁵ o el presbítero Tomás Arcadio Sánchez Bullón,⁶ así como otros datos que nos van dibujando páginas de su historia: *Por el ministerio de la gobernación se han hecho las siguientes concesiones: [...] provincia de Málaga [...], Alpanseire 800 pesetas.*⁷

Referencias más tardías nos muestran que en el pueblo existía el cargo de juez municipal,⁸ así como el de maestro de primera enseñanza, con una plaza creada por el distrito universitario correspondiente por entonces, que era la Universidad de Granada: *Han terminado las oposiciones a las escuelas vacantes en el distrito universitario de Granada, dando el resultado siguiente: [...] n.º 12, D. José Padilla Bautista, la de Alpanseire [...].⁹*

Este cargo docente fue mantenido durante años, ya que hubo épocas con mayor número de alumnos y, por consiguiente, mayor demanda educativa:¹⁰

Siendo de urgente necesidad la provisión de varias escuelas públicas, vacantes en este distrito universitario, a fin de que la enseñanza no se encuentre abandonada, el rectorado, en uso de sus atribuciones, ha hecho los nombramientos siguientes: [...] 6.º D. Luis Alonso Batle, maestro por oposición de la escuela de Alpanseire (Granada), con 825 pesetas. [...] lo que se

⁴ A. CHAPARRO Y ADAME, *Himno patriótico, compuesto para el festejo y máscara de los días 17 y 18 del pasado abril del presente año de 1814, con motivo de la libertad de nuestro amado monarca el Sr. D. Fernando VII, se recitó en la plaza de la villa de Alpanseire, serranía meridional, obispado de Málaga, Badajoz, 17 de mayo de 1814, en Atalaya de La Mancha* (Madrid), n.º 69, jueves, 9 de junio de 1814, p. 567.

⁵ Cfr. *Gaceta del Gobierno de México* (México), n.º 76, jueves, 4 de julio de 1811, tomo II, p. 572.

⁶ Cfr. D. VÁZQUEZ OTERO, *Alpanseire histórico y sus hijos predilectos*, Melilla, Gráficas Ibérica, 1928, p. 12.

⁷ *La Discusión* (Madrid), n.º 1172, año XXVII, domingo, 3 de diciembre de 1882, p. 2.

⁸ Cfr. *El Sol* (Madrid), n.º 2675, año X, miércoles, 3 de marzo de 1926, p. 3.

⁹ *Gaceta de Instrucción Pública* (Madrid), n.º 117, año IV, martes, 5 de julio de 1892, p. 4.

¹⁰ Cfr. *Gaceta de Instrucción Pública* (Madrid), n.º 16, año V, lunes, 5 de agosto de 1889, p. 4.

*hace público en cumplimiento del artículo 68 de la vigente ley electoral. Granada, 1.º de diciembre de 1909, el rector: doctor Federico Gutiérrez.*¹¹

Así, su escuela unitaria se desdoblaba durante algunas promociones¹² en aulas auxiliares diferenciadas¹³ para niñas, acudiendo al frente maestras como Manuela Ortega o María del León.¹⁴

Tras estos años de pujante natalidad, llegaron otros donde el índice de población era tan bajo que el ayuntamiento de la localidad solicitó su anexión a Ronda.¹⁵

Este descenso poblacional se tradujo en decadencia económica y falta de recursos para mantener el patrimonio de la villa, representado principalmente por su iglesia, por lo que años más tarde se tiene que recurrir a su restauración mediante obras de emergencia, *para evitar filtración y riesgos de derrumbe.*¹⁶

Centrados en la historia de la iglesia, conocemos que su primer cura beneficiado fue el bachiller Diego de Medina (1566-1602).¹⁷ De la misma forma, tenemos conocimiento de algunas contribuciones a impuestos eclesiásticos como diezmos y excusados,¹⁸ por parte de esta parroquia, perteneciente a la vicaría de Ronda:

*Abecedario 1711. Ronda. Francisco Pedro Sedeño, vecino de dicha ciudad, para el excusado de Iguleja debe 30 060; el dicho paga el excusado de Parauta, de Júzcar y de Alpanseire.*¹⁹

*Abecedario de 1738. Alpanseire. D. Francisco Martín Carrasco, como administrador del excusado de Alpanseire y según su certificación, valió 60 por 2 maravedises que valen.*²⁰

D. Francisco Martín Carrasco, cura y beneficiado de las iglesias parroquiales de los lugares de Alpanseire y Atajate, certifico que el excusado de dicho lugar de Alpanseire, que sobre el año pasado de 1738, feligresa de Isabel Sánchez Venna, de dicho lugar y viuda de Francisco Bullón, 60 reales y 2 maravedises de bellón, los mismos que hubieron diferentes partidas de minusias

¹¹ *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Madrid, n.º 981, año XXI, viernes, 10 de diciembre de 1909, p. 1895.

¹² Cfr. *Heraldo de Madrid*, Madrid, n.º 15203, año XLIV, miércoles, 31 de octubre de 1934, p. 12.

¹³ Cfr. *La Educación*, Madrid, n.º 93, año IX, viernes, 10 de noviembre de 1905, p. 3.

¹⁴ Cfr. *Gaceta de Instrucción Pública*, Madrid, n.º 780, año XVIII, lunes, 24 de diciembre de 1906, p. 4.

¹⁵ Cfr. *Heraldo de Madrid*, Madrid, n.º 15 365, año XLV, jueves, 30 de mayo de 1935, p. 1.

¹⁶ *SUR*, viernes, 15 septiembre de 2000, p. 11.

¹⁷ Cfr. D. VÁZQUEZ OTERO, *Alpanseire histórico...*, p. 12.

¹⁸ Cfr. Archivo Catedral Málaga (en adelante ACM), legajo 904.1, libro de cuentas.

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ *Ibidem.*



Figura 1. Vista general de Alpendeire. Foto de Juan Tenorio Lara



Figura 2. Iglesia de San Antonio, Alpendeire. Foto de Juan Tenorio Lara

*que pago, y el excusado de Atajate [...], que una y otra partida comprime 86 reales y 2 maravedises, los mismos que han importado nuestro excusado de dichos lugares de Alpanseire y Atajate en dicho año de 38. Y para que conste lo firmé en Alpanseire, 19 días del mes de julio del año de 1739. Firmado: Francisco Martín Carrasco.*²¹

Además, con respecto a las capellanías y patrimonios de todo el obispado, se tenía que pagar al real subsidio lo correspondiente a un porcentaje específico sobre las rentas anuales. Así, en el año 1826 existían en Alpanseire capellanías fundadas años atrás por Alonso Gil, Alonso Mejías, José Antonio Carrasco, José Francisco de La Reguera, Melchor Molina y José Rodríguez.²²

Se vislumbra entonces una iglesia con pujante poder económico, que queda traducido en un vigoroso desarrollo artístico. Una muestra de esto fueron los actos que se desarrollaron en el pueblo, durante los días 27, 28 y 29 de septiembre de 1827. Oficiaron la liturgia quince sacerdotes y destacó una procesión que se dirigió a la cripta del templo, donde fueron exhumados los restos de fray Blas Ordóñez: *Cantáronse solemnes vísperas de difuntos; actuaron dos sochantres y una orquesta traída de Ronda [...] también cantaron los maitines y laudes de difuntos, presidido por el R. P. Predicador Francisco de Paula Hermosín, prior del convento de Santo Domingo de Ronda.*²³

El entramado de sus calles porta la impronta arabesca a lo largo de los siglos, aunque pasara a manos cristianas en el año 1485.²⁴ De entre estas reminiscencias moriscas se eleva exuberante su iglesia barroca que, bajo la advocación de san Antonio, se alza como la “catedral de la Serranía”, *sobre una roca arisca, como canto perenne a la Divinidad.*²⁵

Esta parroquia fue fundada en 1505 y, posteriormente, reconstruida en el siglo XVIII. La majestuosa y gigantesca mole de piedra es una grandiosa construcción de ladrillo y granito con estuco de yeso, tanto en su interior como en su exterior. De este último aspecto destaca el atractivo de sus dos torres-campanario octogonales, que tienen una altura de veintiséis metros:

—¿Falta mucho para llegar a Alpanseire?— preguntó desesperado a un yegüero.

²¹ *Ibidem.*

²² Cfr. ACM, legajo 552, pieza n.º 15.

²³ D. VÁZQUEZ OTERO, *Alpanseire histórico...*, p. 117.

²⁴ Cfr. *El Guadalhorce. Periódico semanal de literatura y artes* (Málaga), n.º 11, tomo I, domingo, 19 de mayo de 1839, p. 86.

²⁵ D. VÁZQUEZ OTERO, *Alpanseire histórico...*, p. 17.

*-Está ahí mismo. Andamos, andamos y el pueblo no se divisa [...]. A las doce columbramos las torres de la iglesia de Alpandeire.*²⁶

Con planta basilical, el edificio ostenta tres espaciosas naves. Su cubierta está realizada con bóvedas de medio cañón y de aristas, separándose dichas naves por arcos de medio punto sobre ocho columnas. La iglesia posee una cripta, donde se conservan dos momias en muy perfecto estado.²⁷

Entre sus once altares, merecen especial mención el altar mayor, por ser un soberbio retablo de estilo ecléctico, ya que es churrigueresco en su base y parte alta, y su zona central responde al orden dórico. De igual forma, el de santa Teresa de Jesús, resulta el más bello y admirable, de estilo plateresco.

La suntuosidad de la magna obra acompañaba de forma paralela a las ceremonias que allí tenían lugar. Hay testimonios de la música que se desarrollaba en los actos litúrgicos: *¡Cuánta música se derrochaba en ella, cuántas coplas explicativas de los misterios que se consideraban! ¿Y las auroras? Aquellos cánticos matinales tan sublimes y cadenciosos que nos impresionaban dulcemente y nos llevaban a la iglesia rodeados de la alegría y el regocijo.*²⁸

En la capilla barroca de san Roque existe otra muestra que subraya la importancia del arte musical dentro de la religión. Son las bellas pinturas murales que vamos a analizar:

*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 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.*²⁹

Es otro ejemplo del desarrollo artístico que ha estado oculto durante siglos, por el paso del tiempo, ya que estas pinturas aparecieron tras una restauración del templo. Se trata de una manifestación artística que identifica a una sociedad culta y económicamente potente. El repertorio ornamental nos expone una serie de ángeles músicos, realizados a la manera barroca, acompañados por cenefas o guirnaldas que entrelazan

²⁶ *El País* (Madrid), n.º 11 566, año XXXIII, domingo, 1 de junio de 1919, p. 1.

²⁷ D. VÁZQUEZ OTERO, *Alpandeire histórico...*, p. 16.

²⁸ *Ibidem*, pp. 23-24.

²⁹ S. RAMÍREZ GONZÁLEZ, *El monasterio de clarisas de Santa Isabel de Ronda*, Ronda (Málaga), La Serranía, 2006, p. 242.

los motivos florales con las rocallas y que marcan el enclave arquitectónico de la bóveda. Sus colores son vivos, y entre ellos predomina la gama de los cálidos, representada fundamentalmente por los ocre que simulan el dorado de las rocallas, así como el material del que están contruidos los instrumentos musicales. No obstante, destacan los azules en el intradós de los arcos que cortan la bóveda. Están realizados al temple, tal y como se hacía en Andalucía durante el siglo XVIII, época en la que están datadas estas pinturas.

De hecho, hay numerosos modelos que guardan patrones similares con los de Alpandeire. Así, en nuestra zona tenemos muestras de otros ángeles músicos en el convento de Santa Isabel de Ronda, en un oratorio privado de una vivienda también de esta ciudad, o en la capilla de la Inmaculada Concepción de la pedanía de La Cimada.

Aun no sabiendo la autoría, observando sus semejanzas, nos llevan a pensar que pudieran haber salido de la mano de un mismo artista:

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.³⁰

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, ¡oh querubes!,
que sois tan seductores,
celestes resplandores
envueltos entre nubes,
de gasas de colores [...].³¹*

La imagen del ángel tiene un origen muy antiguo, aunque el modelo representado por el cristianismo procede de inspiración clásica. Divididos en nueve coros o jerarquías, se pueden clasificar en serafines, querubines, tronos, dominaciones, virtudes,

³⁰ *Ibíd.*, p. 243.

³¹ “Plegaria a los ángeles”, *El Rondeño* (Ronda), n.º 11, sábado, 2 de marzo de 1850, p. 2.

potestades, principados, arcángeles y ángeles, según la doctrina angelológica descrita por Dionisio Aeropagita.³²

Como figura alada no hace su aparición hasta el siglo IV d. C.; 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.

Desde el Renacimiento, los ángeles acogen la figura de niño, siendo 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 el arco iris.

Además de sus atractivas tonalidades, lo que más llama la atención en la celestial cúpula de Alpendeire 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. Mediante el análisis de la iconografía y la organología, podemos conocer la estructura, construcción, características, perfeccionamiento o formas de tañer, y su repercusión en la música del momento.

Con ello, esta ornamentación parietal nos deja plasmados aerófonos como la chirimía, la trompa o el corno de caza, así como el dulcían. Con esta familia del viento se simboliza el poder de Dios.³³

Por otra parte, los cordófonos hacen su aparición en instrumentos como el violín o el violonchelo. Los cordófonos aluden a la manifestación de la divinidad.³⁴ 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.

³² Cfr. DIONISIO AREOPAGITA, *La jerarquía celeste. Obras completas del pseudo Dionisio Aeropagita*, Madrid, BAC, 1990, pp. 119-144.

³³ Cfr. AA.VV., *Diccionarios del Arte. Ángeles y demonios*, Barcelona, Electa, 2004, p. 318.

³⁴ Cfr. *ibidem*, p. 318.



Fig. 3. Ángel músico con chirimía. Iglesia de Alpanseire. Foto de Juan Tenorio Lara

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.

Tradicionalmente se clasifica como un oboe. Es un instrumento muy extendido en el amplio abanico musical, ya que está presente en la música folclórica 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,³⁵ que estaban menos aceptados dentro de la música culta, en comparación con la cuerda.

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 animales.³⁶ 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.*³⁷ Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (1610), establece su similitud con la trompa de un elefante.³⁸ Su timbre se caracteriza por ser cálido y profundo, muy válido para envolver y acompañar

³⁵ Cfr. D. GROUT y C. PALISCA, *Historia de la música occidental*, I, Madrid, Alianza Música, 1997, p. 356.

³⁶ Cfr. S. SADIE, *Diccionario Akal/Grove de la música*, Madrid, Akal, 2000, p. 134.

³⁷ AA.VV., *Diccionarios del Arte. La música*, Barcelona, Electa, 2006, p. 343.

³⁸ Cfr. S. DE COVARRUBIAS Y OROZCO, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, p. 303.



Fig. 4. Ángel músico con trompa. Iglesia de Alpanseire. Foto de Juan Tenorio Lara

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 una señal acústica.

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 sólo plasma un aerófono, sino que su singularidad radica en que se asocia a la caza.³⁹ 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.⁴⁰

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.⁴¹ Se compone de dos tubos o doble caña, conectados por un fino tubo 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.⁴² 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 puesto más cercano 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,

³⁹ Cfr. D. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, *El arte del Barroco. Escultura, pintura y artes decorativas. Historia del Arte en Andalucía*, tomo VII, Sevilla, Gercer, 1991, pp. 259-304.

⁴⁰ Cfr. AA.VV., *Diccionarios del Arte. Ángeles y demonios...*, p. 354.

⁴¹ Cfr. F. SOPEÑA y A. GALLEGU, *La música en el Museo del Prado*, Madrid, Ministerio de Educación, 1972, p. 104.

⁴² Cfr. S. SADIE, *Diccionario Akal/Grove...*, p. 843.



Fig. 5. Ángel músico con bajón. Iglesia de Alpandei. Foto de Juan Tenorio Lara

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 anteponer los criterios decorativos, espaciales y de composición antes que los puramente 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:⁴³ *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.*⁴⁴

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 del bajo a la de la soprano. 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 series o familias, de modo que podía lograrse un mismo timbre uniforme en el ámbito completo que va desde el bajo hasta el soprano.*⁴⁵

Además de desarrollarse una amplia literatura en torno al violín, es también la era de los grandes constructores de violines de Cremona: Niccolò Amati (1596-1684), Antonio Stradivari (1644-1737) y Giuseppe Bartolomeo Guarneri (1698-1744), el momento de la música para cuerda.⁴⁶

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 algunos rompimientos de gloria, especialmente de Murillo.

El siguiente instrumento de cuerda es claramente un VIOLONCHELLO; por sus características no podemos confundirlo con la viola *da gamba*, los cuales coexistieron más de un

⁴³ Cfr. *ibidem*, p. 670.

⁴⁴ D. GROUT y C. PALISCA, *Historia de la música...*, p. 356.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 291.

⁴⁶ Cfr. *ibidem*, p. 463.

siglo y comparten algunos rasgos.⁴⁷ Pero el desarrollo del violonchelo y toda su familia se afianzó con tal fuerza que llegó a sustituir, paulatinamente, a la viola *da gamba*.⁴⁸

Las características concretas por las que sabemos que se trata de un violonchelo 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 violonchelo. 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* está tallado 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, a diferencia con el violonchelo, es que, en la viola *da gamba*, *el cuello tenía trastes [...]*.⁴⁹

Durante los siglos XVI y XVII los hubo de varios tamaños,⁵⁰ hasta que paulatinamente se consolida toda su fisonomía.

El violonchelo 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.⁵¹

Su versatilidad le permite realizar partes melódicas, y poco a poco se consolida como instrumento solista.⁵² Su timbre se considera como uno de los más parecidos a la voz humana.

Nuestro ejemplar de Alpandeire 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 los rompimientos de gloria de las pinturas barrocas.⁵³

⁴⁷ Cfr. AA.VV. *Diccionarios del Arte. La música...*, p. 294.

⁴⁸ Cfr. D. GROUT y C. PALISCA, *Historia de la música...*, p. 356.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 291.

⁵⁰ Cfr. S. SADIE, *Diccionario Akal/Grove...*, p. 656.

⁵¹ Cfr. D. GROUT y C. PALISCA, *Historia de la música...*, p. 358.

⁵² Cfr. AA.VV. *Diccionarios del Arte. La música...*, p. 294.

⁵³ Cfr. C. RODRÍGUEZ VILLAFRANCA, "Los conciertos de ángeles en la pintura andaluza del Siglo de Oro" [en línea], *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo VII, n.º 15, 1999, <<http://fuesp.com/revistas/pag/cai155.html>> [consulta: 05/03/12].



Fig. 6. Ángel músico con violín. Iglesia de Alpendeire. Foto de Juan Tenorio Lara



Fig. 7. Ángel músico con violonchelo. Iglesia de Alpendeire

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 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, pues 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.

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, entre las jerarquías angélicas, aunque tomadas como un símbolo o metáfora, exponen la armonía del universo.⁵⁴

De este modo, se van diferenciando paulatinamente los estilos vocal e instrumental, y esto se traduce en una concepción de la música que tiende a librarse de todo obstáculo,⁵⁵ lo que podría considerarse como el germen de la música pura,⁵⁶ la noción de un lenguaje que va más allá de lo que pueden expresar las palabras.⁵⁷

Esta manera de forjar la música desemboca en la publicación de libros y tratados sobre los instrumentos,⁵⁸ que describen los progresos técnicos de éstos, muchos de los cuales 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 determinado.⁵⁹ 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.*⁶⁰

⁵⁴ Cfr. AA.VV., *Diccionarios del Arte. Ángeles y demonios...*, p. 318.

⁵⁵ Cfr. E. FUBINI, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza música, 1997, p. 148.

⁵⁶ Cfr. *ibidem*, p. 219.

⁵⁷ Cfr. *ibidem*.

⁵⁸ Cfr. D. GROUT y C. PALISCA, *Historia de la música...*, p. 290.

⁵⁹ Cfr. *ibidem*, p. 356.

⁶⁰ E. FUBINI, *La estética musical...*, p. 174.

La disposición de los instrumentistas de Alpanseire no responde a criterios canónicos musicales. Desde el punto de vista organológico, es más lógico que se sitúen por familias, y no mezclados.

Antes del siglo XVIII, las normas de distribución y formación de conjuntos no estaban claramente definidas. A partir de entonces, el concepto de orquesta empieza a emerger con la clasificación de los grupos.

Esta combinación de los ángeles músicos de Alpanseire no está dispuesta por grupos; únicamente acentúa la preponderancia de los instrumentos, ya que ésta, como hemos apuntado, desarrolla las principales formas barrocas.⁶¹ Pudiera ser la interpretación de una *suite*, de algún concierto o incluso de una sonata *da Chiesa*, pero son sólo elucubraciones. Lo que sí está claro es que la posición responde a planteamientos espaciales más que a musicales, ya que las figuras siguen fielmente el hilo del espacio arquitectónico. Pero siguiendo la pauta musical, hay que añadir que, a comienzos del siglo XVI, la música instrumental se vincula a la vocal. Los instrumentos duplicaban o sustituían algunas voces en la música sacra,⁶² hasta que, poco a poco, algunas formas barrocas imponen el uso exclusivo de los instrumentos, recalcando la importancia que éstos adquirirían.

Con todo esto, podríamos decir que se trataría de la interpretación de una pieza barroca, en la cual se separan los timbres que llevan la melodía de los del bajo continuo, ofreciéndonos una visión clara de la textura polarizada de la época. En las cuatro partes de la cúpula se situarían los tres instrumentistas de timbre más agudo (una de las partes no tiene figura), y en las cuatro bases de los arcos que cortan la bóveda perpendicularmente se combinan los instrumentos del bajo continuo, violonchelo y bajón, con los ángeles portadores de música impresa.

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.⁶³ 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.*⁶⁴

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

⁶¹ Cfr. AA.VV. *Diccionarios del Arte. La música...*, p. 284.

⁶² Cfr. D. GROUT y C. PALISCA, *Historia de la música...*, p. 214.

⁶³ Cfr. AA.VV., *Diccionarios del Arte. Ángeles y demonios...*, p. 318.

⁶⁴ S. RAMÍREZ GONZÁLEZ, *El monasterio de clarisas...*, p. 242.



Figuras 8 y 9. Ángeles músicos con partituras. Iglesia de Alpandeire. Fotos de Juan Tenorio Lara



la elevación intelectual y religiosa,⁶⁵ de la supremacía de la música vocal ante la instrumental, y un largo etcétera, que ha llevado, en numerosas ocasiones, a prohibir determinados tipos de música en las iglesias. Lo que sí está claro es que siempre ha habido un interés y un gusto 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.*⁶⁶

Aquí se trata de un arte prodigioso, que va más allá de lo litúrgico, una música extralitúrgica, celestial.

Con este lenguaje ornamental en una parte de las zonas sagradas de nuestro solemne edificio, se plasma la función del arte sonoro como reflejo de la armonía celestial. Lejos de llevar a cabo una música efímera, tal y como se describe a sí mismo el arte musical, por ser un arte temporal, se recurre a su expresión plástica. Esta huella de música insonora encierra un mensaje simbólico que le confiere al arte de las musas un halo divino y celestial.⁶⁷

Las pinturas de Alpanseire forman parte inseparable de un todo, la iglesia que las acoge, y subrayan de una forma magistral el espacio concreto donde se encuentran, cumpliendo los preceptos barrocos del *horror vacui*. De la misma manera, podemos disfrutar de un testimonio inigualable, como son las vivas imágenes de instrumentos de antaño, lo que supone un documento gráfico importantísimo.

Al contemplar estas obras, estamos oyendo, desde la imaginación y haciendo funcionar nuestra memoria, ese silencio sonoro que ya nos indicara san Juan de la Cruz.

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV., *Diccionarios del Arte. Ángeles y demonios*, Barcelona, Electa, 2004.

AA. VV., *Diccionarios del Arte. La música*, Barcelona, Electa, 2006.

COVARRUBIAS Y OROZCO, S. DE, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.

DIONISIO AREOPAGITA, *La jerarquía celeste. Obras completas del pseudo Dionisio Areopagita*, Madrid, BAC, 1990.

FUBINI, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza Música, 1997.

⁶⁵ Cfr. E. FUBINI, *La estética musical...*, p. 109.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 176.

⁶⁷ Cfr. *ibidem*, p. 106.

- GROUT, D. y C. PALISCA, *Historia de la música occidental*, I, Madrid, Alianza Música, 1997.
- RAMÍREZ GONZÁLEZ, S., *El monasterio de clarisas de Santa Isabel de Ronda*, Ronda, La Serranía, 2006.
- RODRÍGUEZ VILLAFRANCA, C., “Los conciertos de ángeles en la pintura andaluza del Siglo de Oro” [en línea], *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo VII, n.º 15, 1999, <<http://fuesp.com/revistas/pag/cai155.html>> [consulta: 05/03/12].
- SADIE, S., *Diccionario Akal/Grove de la música*, Madrid, Akal, 2000.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., *El arte del Barroco. Escultura, pintura y artes decorativas. Historia del arte en Andalucía*, tomo VII, Sevilla, Gercer, 1991.
- SOPENA F. y A. GALLEGO, *La música en el Museo del Prado*, Madrid, Ministerio de Educación, 1972.
- VÁZQUEZ OTERO, D., *Alpandeire histórico y sus hijos predilectos*, Melilla, Gráficas Iberia, 1928.

