



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Facultad de Filosofía y Letras

Máster en Música Hispana

**Iconografía musical en el
Museo de Bellas Artes de Sevilla**

LAURA MONDÉJAR MUÑOZ

Tutor:

Dr. D. José Ignacio Palacios Sanz

Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal

CURSO ACADÉMICO 2022/2023

RESUMEN

Este Trabajo Fin de Máster aborda el estudio de la iconografía musical contenida en la colección permanente del Museo de Bellas Artes de Sevilla a fecha de junio de 2023. Su objetivo es identificar, clasificar y describir la iconografía musical hallada en las pinturas a través de un enfoque organológico, musicológico e interpretativo que responde a gran parte de la formación recibida en el Máster en Música Hispana. La investigación se estructura en tres secciones. La primera de ellas se destina a la contextualización del tema de estudio, mientras que la parte central acopia tres capítulos mediante los que, de acuerdo a la cronología establecida, se describen las evidencias iconográfico-musicales presentes en las obras, aglutinando las fichas de clasificación de los datos en los anexos. La última sección refleja las conclusiones obtenidas tras el desarrollo de la propuesta inicial, así como otras cuestiones relevantes surgidas al término de este trabajo.

Palabras clave: Iconografía musical, Organología, Pintura, Museo de Bellas Artes de Sevilla.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Lista de figuras	7
Lista de tablas	11
Agradecimientos.....	13
INTRODUCCIÓN.....	15
Presentación y justificación	17
Hipótesis y objetivos	18
Estado de la cuestión	19
Marco teórico.....	26
Metodología y fuentes consultadas.....	31
Diseño de la herramienta de clasificación de datos	33
Características de la muestra.....	35
Contexto de la investigación.....	36
Estructura del trabajo.....	39
CAPÍTULO 1. SIGLOS XVI Y XVII.....	41
1.1. Martín de Vos. <i>Juicio final</i>	45
1.2. Miguel Adán y Vasco Pereira. <i>Decapitación del Bautista</i>	46
1.3. Pedro Villegas. <i>Sagrada Familia con San Juanito y Santo Tomás de Aquino y Santa Catalina de Siena</i>	48
1.4. Francisco Herrera el Viejo. <i>Desposorios místicos de Santa Catalina</i>	52
1.5. Juan del Castillo. <i>Asunción de la Virgen</i>	55
1.6. Alonso Vázquez y Juan de Uceda. <i>Tránsito de San Hermenegildo</i>	57
1.7. Francisco Pacheco. <i>Asamblea de los dioses del Olimpo</i>	67
1.8. Juan de Valdés Leal. <i>Asunción de la Virgen</i>	68

1.9. Juan de Valdés Leal. <i>Los desposorios místicos de Santa Catalina</i>	69
1.10. Juan de Valdés Leal. <i>Las tentaciones de San Jerónimo</i>	70
1.11. Pieter van Lint. <i>Adoración de los pastores</i>	72
1.12. Cornelis Norbertus Gysbrechts. <i>Vanitas</i>	73
1.13. Francisco Gutiérrez (atribuido). <i>David con la cabeza de Goliat</i>	75
CAPÍTULO 2. SIGLO XVIII.....	77
2.1. Domingo Martínez. <i>Carro del Pregón de la Máscara</i>	82
2.2. Domingo Martínez. <i>Carro de la Común Alegría</i>	84
2.3. Domingo Martínez. <i>Carro del Fuego</i>	89
2.4. Domingo Martínez. <i>Carro del Aire</i>	90
2.5. Domingo Martínez. <i>Carro del Parnaso</i>	92
2.6. Domingo Martínez. <i>Carro del Víctor y el Parnaso</i>	93
CAPÍTULO 3. SIGLOS XIX Y XX.....	97
3.1. Manuel Rodríguez de Guzmán. <i>Baile en la taberna</i>	102
3.2. Manuel Cabral Bejarano. <i>Baile en una caseta de feria</i>	103
3.3. José García Ramos. <i>Baile por bulerías</i>	106
3.4. José García Ramos. <i>El niño del violín</i>	107
CONCLUSIONES	111
ANEXOS	119
Tablas.....	121
BIBLIOGRAFÍA	133

Lista de figuras

Figura 1. Fachada del Museo de Bellas Artes de Sevilla	38
Figura 2. Vista de la sala VIII	38
Figura 3. Martín de Vos, <i>Juicio Final</i>	46
Figura 4. Miguel Adán, <i>Decapitación del Bautista</i>	47
Figura 5. Pedro Villegas, <i>Sagrada Familia con San Juanito y Santo Tomás de Aquino y Santa Catalina de Siena</i>	48
Figura 6. Pedro Villegas, <i>Sagrada Familia con San Juanito</i>	49
Figura 7. F. Zuccaro, <i>La Anunciación con profetas</i>	50
Figura 8. Pedro Villegas, <i>Santo Tomás de Aquino y Santa Catalina de Siena</i>	51
Figura 9. Comparación de los laúdes representados por Pedro Villegas	52
Figura 10. Francisco Herrera el Viejo, <i>Los desposorios místicos de Santa Catalina</i>	53
Figura 11. Francisco de Ribalta, <i>San Francisco reconfortado por un ángel músico</i>	53
Figura 12. Hendrick Terbrugghen, <i>El dúo</i>	54
Figura 13. Alonso Vázquez, <i>Virgen del Pozo Santo</i> . Detalle del ángel laudista	55
Figura 14. Juan del Castillo, <i>Asunción de la Virgen</i>	56
Figura 15. Juan del Castillo, <i>Asunción de la Virgen</i> . Detalle del organista	57
Figura 16. Alonso Vázquez y Juan de Uceda, <i>Tránsito de San Hermenegildo</i>	58
Figura 17. Comparación de la posición de los ángeles músicos del <i>Tránsito</i> con los ángeles representados en el ático del retablo mayor del Hospital de las Cinco Llagas	59
Figura 18. Lucas Friedrich Behaim, <i>Tabla de espineta</i>	60
Figura 19. Juan de Roelas, <i>Imposición del nombre de Jesús</i>	61
Figura 20. Diferencias entre distintos instrumentos de cuerda	62
Figura 21. Pablo de Céspedes, <i>Cristo servido por cuatro músicos</i>	63
Figura 22. Johan Sadeler, <i>El rey David tocando el arpa</i>	63
Figura 23. A. Vázquez y J. de Uceda, <i>Tránsito de San Hermenegildo</i> . Detalle de tres ángeles músicos	64

Figura 24. Anónimo, escuela quiteña, <i>Santa Cecilia</i>	65
Figura 25. A. Vázquez y J. de Uceda, <i>Tránsito de San Hermenegildo</i> . Detalle del querubín que sostiene un libro de partituras.....	66
Figura 26. Juan de Roelas, <i>El tránsito de San Isidoro</i> , 1613. Detalle de los ángeles músicos	66
Figura 27. Francisco Pacheco (atribuido), <i>Asamblea de los dioses del Olimpo</i>	68
Figura 28. Juan de Valdés Leal, <i>Asunción de la Virgen</i>	69
Figura 29. Juan de Valdés Leal, <i>Los desposorios místicos de Santa Catalina</i>	70
Figura 30. Juan de Valdés Leal, <i>Las tentaciones de San Jerónimo</i>	71
Figura 31. Pieter van Lint, <i>Adoración de los pastores</i>	72
Figura 32. Cornelis Norbertus Gysbrechts, <i>Vanitas</i>	73
Figura 33. Cornelis Norbertus Gysbrechts, <i>Trompe the eye still life</i>	74
Figura 34. Cornelis Norbertus Gysbrechts. <i>Vanitas</i> . Detalle de las partituras.....	75
Figura 35. Francisco Gutiérrez, <i>David con la cabeza de Goliat</i>	76
Figura 36. Vista de la sala XI	80
Figura 37. Hans Burgkmair, <i>Carro con músicos</i>	82
Figura 38. Domingo Martínez, <i>Carro del Pregón de la Máscara</i> . Detalle de músicos a caballo	83
Figura 39. Domingo Martínez, <i>Carro del Pregón de la Máscara</i> . Detalle de los músicos del carro.....	84
Figura 40. Domingo Martínez, <i>Carro de la Común Alegría</i> . Detalle de músicos a caballo...	85
Figura 41. Domingo Martínez, <i>Carro de la Común Alegría</i> . Detalle del fauno	85
Figura 42. Domingo Martínez, <i>Carro de la Común Alegría</i> . Detalle de Pan y sistro.....	86
Figura 43. Ilustración de un idiófono procedente de <i>Syntagma Musicum</i>	87
Figura 44. Idiófono con láminas	87
Figura 45. Ramón Bayeu y Subías, <i>Niños haciendo música</i>	88
Figura 46. Domingo Martínez, <i>Carro del Fuego</i> . Detalle de un grupo de músicos	89
Figura 47. Domingo Martínez, <i>Carro del Aire</i> . Detalle del órgano.....	90
Figura 48. Anónimo, <i>Figuras orantes</i>	91

Figura 49. Domingo Martínez, <i>Carro del Aire</i> . Detalle de un grupo de guitarristas	92
Figura 50. Domingo Martínez, <i>Carro del Parnaso</i> . Detalle de los instrumentistas sobre la carroza	93
Figura 51. Domingo Martínez, <i>Carro del Víctor y el Parnaso</i> . Detalle comparativo de los dos carros	94
Figura 52. Domingo Martínez, <i>Carro del Víctor y el Parnaso</i> . Detalle los instrumentistas de cuerda	95
Figura 53. José del Castillo, <i>Dos muchachos, uno solfeando y otro tocando el violín</i> . Detalle del violinista	95
Figura 54. Gustavo Bacarisas, <i>Sevilla en fiestas</i>	101
Figura 55. Manuel Rodríguez de Guzmán, <i>Baile en la taberna</i>	102
Figura 56. Manuel Rodríguez de Guzmán, <i>Las habaneras</i>	103
Figura 57. Manuel Cabral Bejarano, <i>Baile en una caseta de feria</i>	104
Figura 58. Manuel Cabral Bejarano, <i>La copla</i> . Detalle del guitarrista	104
Figura 59. Comparación de las guitarras y guitarristas en <i>Baile en una caseta de feria</i> y <i>La copla</i>	105
Figura 60. Manuel Cabral Bejarano, <i>Autorretrato</i>	106
Figura 61. José García Ramos, <i>Baile por bulerías</i>	107
Figura 62. José García Ramos, <i>El niño del violín</i>	108
Figura 63. José García Ramos, <i>Baile de máscaras</i>	109

Lista de tablas

Tabla 1. Propuesta procedural de C. Rault para el análisis de la iconografía musical.....	29
Tabla 2. Definición y descripción de las evidencias propuestas por E. Roubina.....	31
Tabla 3. Plantilla para la recopilación de datos.....	33
Tabla 4. Temporalización cuantificada de la muestra seleccionada	35
Tabla 5. Iconografía musical en el <i>Juicio Final</i>	121
Tabla 6. Iconografía musical en la <i>Decapitación del Bautista</i>	121
Tabla 7. Iconografía musical en <i>Sagrada Familia con San Juanito y Santo Tomás de Aquino y Santa Catalina de Siena</i>	122
Tabla 8. Iconografía musical en los <i>Desposorios místicos de Santa Catalina</i> (1).....	122
Tabla 9. Iconografía musical en la <i>Asunción de la Virgen</i> (1).....	123
Tabla 10. Iconografía musical en el <i>Tránsito de San Hermenegildo</i>	123
Tabla 11. Iconografía musical en <i>Asamblea de los dioses del Olimpo</i>	124
Tabla 12. Iconografía musical en <i>Asunción de la Virgen</i> (2).....	124
Tabla 13. Iconografía musical en <i>Los desposorios místicos de Santa Catalina</i> (2).....	124
Tabla 14. Iconografía musical en <i>Las tentaciones de San Jerónimo</i>	125
Tabla 15. Iconografía musical en <i>Adoración de los pastores</i>	125
Tabla 16. Iconografía musical en <i>Vanitas</i>	126
Tabla 17. Iconografía musical en <i>David con la cabeza de Goliat</i>	126
Tabla 18. Iconografía musical en <i>Carro del Pregón de la Máscara</i>	127
Tabla 19. Iconografía musical en <i>Carro de la Común Alegría</i>	128
Tabla 20. Iconografía musical en <i>Carro del Fuego</i>	128
Tabla 21. Iconografía musical en <i>Carro del Pregón del Aire</i>	129
Tabla 22. Iconografía musical en <i>Carro del Parnaso</i>	129
Tabla 23. Iconografía musical en <i>Carro del Víctor y el Parnaso</i>	130
Tabla 24. Iconografía musical en <i>Baile en la taberna</i>	130
Tabla 25. Iconografía musical en <i>Baile en una caseta de feria</i>	130

Tabla 26. Iconografía musical en *Baile por bulerías* 131

Tabla 27. Iconografía musical en *El niño del violín* 131

Agradecimientos

El broche que cierra la titulación, reflejado con el presente Trabajo Fin de Máster, ha sido posible gracias a la guía, instrucción y sustento de un conjunto de personas que, desde distintos ángulos, han contribuido a su progreso. Si la formación obtenida gracias al Máster en Música Hispana ha supuesto un consistente enriquecimiento de mi conocimiento musicológico, existe tras ello un entramado humano que ha facilitado esta investigación. Por este motivo, deseo mostrar mi más profundo agradecimiento a quienes han colaborado a ello.

En primer lugar, a mi director, el catedrático don José Ignacio Palacios Sanz, por su íntegra predisposición desde el origen de este trabajo, así como el envidiable asesoramiento en cuestiones de iconografía musical, organología, interpretación y otros consejos procedentes de tan admirables prácticas docentes e investigadoras. A mis profesores: don Carlos Villar, don Enrique Cámara, don Juan Peruarena, doña Victoria Cavia, don Carlos Gutiérrez, doña Susana Moreno y doña Soterraña Aguirre. En este sentido, deseo hacer especial mención a don Iván Iglesias, a quien reconozco tanto su desempeño docente como la magistral gestión de coordinación del título, la cual contribuye, sin duda, a que el Máster en Música Hispana de la Universidad de Valladolid se posicione como una elección óptima para la formación de posgrado en el ámbito de la Musicología.

A don Jesús Palomero, catedrático de Historia del arte de la Universidad de Sevilla, quien en 2018 creyó firmemente que la unión entre arte y técnica instrumental era posible, brindándome su acompañamiento en el arduo, pero ilusionante proceso que conllevó su fundamentación. A don Fernando Quiles, profesor de Historia del Arte de la Universidad Pablo de Olavide, por las continuas oportunidades de difusión concedidas durante el curso académico 2022-23 y que han permitido la constante práctica oral del núcleo artístico de este estudio. A don Borja Franco, profesor de Historia del Arte de la UNED y pianista, a quien agradezco las recomendaciones metodológicas proporcionadas en el intento de hallar el mejor lazo entre música y pintura. Al Personal de Administración y Servicios del Museo de Bellas Artes de Sevilla y, fundamentalmente, a Clara Bellvís e Ignacio Hermoso, responsables de los Departamentos de Educación e Investigación, respectivamente, agradeciendo toda la información proporcionada para el adecuado estudio de la colección. A mi familia, con eterna gratitud por el constante acompañamiento desde que decidí dedicar mi vida a la música y, posteriormente, a la investigación. Y, por último, a quienes, día a día, me ayudan a asimilar que la inversión de estos conceptos es un boleto innegociable para transitar a lo largo del perpetuo sendero académico.

INTRODUCCIÓN

Presentación y justificación

El presente Trabajo Fin de Máster, titulado *Iconografía musical en el Museo de Bellas Artes de Sevilla*, se orienta hacia una línea de investigación que afianza el vínculo entre arte y música por cuanto constituye el estudio de un patrimonio artístico que reúne elementos de carácter musical. Se busca, pues, la elaboración de una investigación que organice la convergencia de conocimientos y estudios del área de la interpretación musical y la historia del arte, pero fundamentada gracias a la formación musicológica obtenida en el Máster en Música Hispana. Así, los conocimientos previos sobre arte y música se han visto enriquecidos con las orientaciones metodológicas proporcionadas en las distintas materias.

De este modo, el análisis de la iconografía musical presente en veintitrés obras artísticas datadas entre los siglos XVI y XX se dirigirá hacia el enfoque de la organología, pero también otros atributos que la caracterizan. Se desarrollará, gracias a ello, una lectura que emplea herramientas oriundas de metodologías iconográficas y fuentes documentales, promoviendo, de un modo más específico, el estudio de un *corpus* de pinturas de diferentes estilos artísticos —Renacimiento, Barroco, Rococó y Costumbrismo— que forman parte de la colección del Museo de Bellas Artes de Sevilla y que, ciertamente, no han sido abordadas antes desde una perspectiva musical. Si estas obras aúnan abundantes objetos musicales, ya sea a través de temas religiosos o paganos, es de subrayar la copiosa representación de instrumentos musicales agrupados en la serie de los carros de Domingo Martínez o los nutridos conjuntos de ángeles músicos que acompañan las escenas barrocas. Una vez definido este marco inicial, se han considerado cuestiones relativas a una formación previa en el campo histórico-artístico, así como la inclinación por gestar una línea de investigación propia que suscite el diálogo entre iconografía musical y su especialización desde el enfoque de la historia del arte, dejando espacio, a su vez, al análisis de la técnica instrumental, así como al examen de detalles formales que permiten conocer mejor la intención del autor y su relación con la música.

Además, resulta preciso apuntar que el enfoque analítico propuesto plantea un estudio específico de las obras no realizado con anterioridad y mediante el que se pretende contribuir a la difusión académica dedicada al principal museo hispalense y su vinculación con la música. Todo ello, sustentado en trabajos previos que, del mismo modo, han perseguido enlazar el contexto musical con su reflejo a través del arte.

Hipótesis y objetivos

El diseño de esta investigación es producto de la formulación de suposiciones ajustadas a la consolidación de la iconografía como testimonio válido para la obtención de unos datos determinados. Se plantea, así, la hipótesis de que el análisis de la iconografía musical reunida en la colección permanente del MBASe permitiría conocer las variantes organológicas y la evolución de los instrumentos gracias al estudio de las obras pictóricas expuestas en la institución. Igualmente, se vislumbra, pues, que la iconografía musical implícita en este arte se erige como fuente testimonial representativa sobre el contexto musical y, concretamente, organológico, presente en Sevilla entre los siglos XVI y XX. Todo ello, apoyado en que el legado pictórico reunido en este museo no ha sido estudiado desde el punto de vista de la iconografía musical, salvo excepciones en pinturas concretas. Asimismo, la recopilación de la iconografía musical podría dar lugar a un novedoso eje de perspectivas vinculantes a la Musicología y la Historia del arte con las que abordar la iconografía musical presente en la totalidad de los fondos del museo, es decir, la colección expuesta y las obras en depósito.

De esta manera, los objetivos conductores de esta investigación se enmarcan en el estudio y análisis de la iconografía musical presente en las obras pictóricas del Museo de Bellas Artes de Sevilla —en lo sucesivo, MBASe—. Dadas estas premisas iniciales, el objetivo general del trabajo consiste en definir y clasificar la iconografía musical presente en la colección permanente del MBASe. Esta acción se desarrollará mediante procedimientos metodológicos sustentados en una revisión historiográfica previa, documentación de diversa naturaleza y adaptación de enfoques teóricos de referencia en el ámbito a estudiar.

Igualmente, para su consecución se articulan una serie de objetivos específicos, con intención de generar una secuencia procedural que conduzca debidamente esta investigación. Se desglosan del siguiente modo:

- Identificar las obras del MBASe que contienen instrumentos musicales u objetos iconográficos vinculados a la música.
- Categorizar la información obtenida del proceso anterior de acuerdo a parámetros derivados del enfoque teórico seleccionado y presentados a través de una herramienta de recogida de datos diseñada *ad hoc*.
- Describir las características significativas halladas empleando, para ello, la comparativa de obras del mismo autor o referencias análogas al contexto artístico referido. Todo ello, con el propósito de suscitar un análisis contrastado del objeto musical representado por el artista en sintonía con otras fuentes.

- Promover y sugerir una lectura de la iconografía musical estudiada que permita establecer un vínculo entre la imagen del instrumento musical y su comprensión desde variados ángulos, como es la predominancia organológica, fidelidad formal o plasmación de estándares histórico-musicales a través del arte, así como la técnica instrumental prevalente durante la época que refleja la obra.

Procede aclarar que, a través de la aplicación del último objetivo específico, se busca clarificar la información resultante del análisis del objeto musical hacia una interpretación que derive en la contemplación de la obra de manera integral y significativa. Se vislumbra, así, una indagación en el conocimiento intrínseco de la iconografía musical observada y con la intención de averiguar aspectos musicales ligados al contexto del autor. Esta premisa se forja en experiencias variadas, como es una formación previa en el ámbito de la interpretación musical o conocimientos sobre la técnica instrumental representada. De igual modo, con ello también se dilucidará el grado de licencias o carencias musicales que caracterizó el discurso artístico de los autores de las obras analizadas.

Estado de la cuestión

A lo largo de la Historia, la representación de la imagen se ha configurado a través de diversas técnicas y soportes. Entre sus misiones se halla la asimilación de conceptos que trascienden la mera estética, vislumbrando constituir una herramienta educacional, informativa e instructora. Así, la habilidad para la comprensión de la escena recibida es un procedimiento tan longevo como la propia historia del arte. Sujeta a cambiantes épocas, marcos contextuales, geográficos y sociales, las pautas para el desciframiento de la imagen se ha reforzado gracias a historiadores que contribuyeron al diseño de fases metodológicas que propiciasen la comprensión del objeto observado. Desde un prisma contemporáneo, la iconografía se consolida como la rama de la historia del arte que, mediante paradigmas, enfoques y herramientas, contribuye al enriquecimiento perceptivo de la obra. Si, como se ha mencionado, el análisis iconográfico proporciona información sobre la representación, la lectura fundamentada del simbolismo musical puede contribuir a mejorar su entendimiento en este contexto.

En lo relativo a las contribuciones previas en el área de la iconografía, se sitúan los estudios de Erwin Panofsky¹, teórico del arte que aborda la comprensión de la obra artística a través de un enfoque contextual e histórico. En 1939 fundamentó una sistematización metódica

¹ Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales* (Madrid: Alianza Forma, 2004).

para el análisis de la iconografía e iconología de acuerdo a tres niveles de conocimiento. De este modo, el historiador de arte atendía al principio deductivo para descifrar el significado de la imagen conforme a unas pautas. Por esta razón, su técnica será considerada en el diseño de esta investigación, aunque no fuese concebida, originalmente, para el análisis de la iconografía musical. Sin embargo, las premisas del tercer nivel propuesto, en consonancia con la interpretación del contexto de la obra, serán tenidas en cuenta como perspectiva para el diseño de este trabajo. De igual forma, y a pesar de las contradicciones en dirección con la teoría anterior, se contemplan las investigaciones de Didi-Huberman, como, por ejemplo, su obra *Ante el tiempo*². En dicha obra, el teórico concede especial relevancia al contexto social y cultural en que se crea el arte, ya que, tal y como versa este autor al comienzo de la obra «el ideal del historiador no consistiría en otra cosa que en interpretar el pasado con las categorías del pasado, evitando cuidadosamente proyectar nuestros conceptos o gustos»³ por lo que, pese a las discrepancias de la mirada de este autor con la de Panofsky, la proyección sociocultural complementa un enfoque simbólico y formal, enalteciendo el futuro marco teórico del trabajo.

Por otra parte, la contribución de Serafín Moralejo⁴, empleada como antesala bibliográfica para una aproximación conceptual, es útil para justificar, de acuerdo con el autor, que iconografía e iconología «tendrán historias diferentes en cuanto a términos o propuestas teóricas»⁵. En la misma línea, se sitúan las fuentes bibliográficas y referencias de hallazgos previos que devengan de la imagen, por lo que resulta esencial acudir a las interpretaciones de iconografía cristiana contenidas en manuales de consulta, como es el publicado por Juan Carmona⁶ o la guía⁷ para la identificación hagiográfica elaborada por Lorenzo de la Plaza et al.

En lo que respecta al contexto de creación artística de las obras, se consideran las fuentes para el análisis del arte contenido y producido en Sevilla y su provincia, como son los estudios acerca de la pintura sevillana y sus fuentes, de Fernando Quiles⁸, además de las catalogaciones de Jesús Palomero⁹ sobre las obras de arte que el MBASe albergaba al término del siglo XX. Del mismo modo, existen numerosos artículos que, con un corte biográfico, complementan óptimamente el análisis de las pinturas que, aunque se enfocarán desde la música, no descarta

² Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora: 2011).

³ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*..., 13.

⁴ Serafín Moralejo, *Formas elocuentes* (Madrid: Akal, 2004).

⁵ Moralejo, *Formas elocuentes*, 43.

⁶ Juan Carmona Muela, *Iconografía cristiana* (Madrid, Akal, 2008).

⁷ Lorenzo de la Plaza et al. *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana* (Madrid: Cátedra, 2018).

⁸ Fernando Quiles García, *Noticias de pintura (1700-1720)*, Colección Fuentes para la Historia del Arte Andaluz, tomo I (Sevilla: Guadalquivir eds. 1990).

⁹ Jesús Miguel Palomero Páramo, *Obras maestras del Museo de Bellas Artes de Sevilla: siglos XV-XVIII* (Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, 1992).

la relevancia de otras miras. En este caso, los estudios acerca de artistas, siendo ejemplo de ello las obras de Enrique Valdivieso sobre los pintores sevillanos¹⁰ y, específicamente, los pertenecientes al Barroco¹¹, son una solvente fuente que se ajusta a los requerimientos de este trabajo. Puntualmente, el texto de Benito Navarrete y Manuel Lara¹² es clave para actualizar la información ya existente sobre la comparación de un instrumento cordófono con el encontrado en una de las pinturas, así como las propias contribuciones de Navarrete acerca de los grabados utilizados en la pintura andaluza del siglo XVII¹³. Con similar objeto de profuso análisis de los programas de las obras, se emplea la completa publicación de José Fernández¹⁴, y en la que el estudioso del arte aborda la temática predominante en las pinturas señaladas en este trabajo.

De igual manera, se hace necesario el conocimiento específico de la época musical imperante en la ciudad de Sevilla durante los siglos que abarca esta investigación. Se contemplan, pues, las referencias hacia los propios artistas, su contexto y discurso artístico, junto a célebres personajes de la urbe política, cultural o social que, mediante vínculos a la ciudad hispalense, añaden información sobre el marco que rodeó la producción de las obras de arte a estudiar aquí. Por su parte, María Gembero¹⁵ realiza una consistente investigación sobre la estancia de Felipe V en Sevilla y de la que pueden extraerse válidas lecturas sobre la música en Andalucía durante el Renacimiento y el Barroco. Afín al mismo proceder, y tomando el ambiente local como protagonista, se encuentran las aportaciones de Clara Bejarano¹⁶, quien describe minuciosamente prácticas comerciales relativas a la música durante el barroco sevillano y que conforman un legado a considerar para el análisis de las pinturas confeccionadas entre los siglos XVII y XVIII. Otro estudio relevante para el análisis concreto de una obra, es la contribución de Francisco Ruiz Cabello¹⁷ sobre la grafía musical en el *Tránsito de San Hermenegildo*, una de las pinturas religiosas de gran formato de la colección del MBASE. Por otro lado, María Teresa Dabrio González ha investigado la organología presente en la pintura

¹⁰ Enrique Valdivieso, *Historia de la pintura sevillana* (Sevilla: Guadalquivir, 1986).

¹¹ Enrique Valdivieso, *Pintura barroca sevillana* (Sevilla: Guadalquivir, 2003).

¹² Benito Navarrete y Manuel Lara, «Cristo servido por los ángeles de Pablo de Céspedes y los orígenes del primer naturalismo», *Reales Sitios*, 202 (2015): 34-51.

¹³ Benito Navarrete, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998).

¹⁴ José Fernández López, *Programas iconográficos de la pintura sevillana del siglo XVII* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002).

¹⁵ María Gembero, «El contexto musical andaluz durante la estancia de la corte de Felipe V en Sevilla (1729-1733)», en *Sevilla y Corte. Las Artes y el Lustro Real (1729-1733)*, editado por Nicolás Morales y Fernando Quiles García, Colección de la Casa de Velázquez (114) (Madrid: 2010), 301-311.

¹⁶ Clara Bejarano Pellicer, *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013).

¹⁷ Francisco Ruiz Cabello, «Si muere, produce mucho fruto: música y mensaje en el retablo para el Hospital de San Hermenegildo», en *Actas completas del III Congreso Internacional del Barroco Americano* (2001): 381-393.

andaluza del Renacimiento y Barroco¹⁸, por lo que su aportación se adscribe a un contexto similar de gran parte de las obras a analizar. Para terminar, también de un modo específico, se considera determinados artículos dedicados a cuestiones halladas en las pinturas como, por ejemplo, el estudio de Cristina Rodríguez, dedicado a los conjuntos de ángeles músicos presentes en las pinturas sevillanas de los siglos XVI y XVII¹⁹ o las apreciaciones de Rocío Plaza sobre aspectos musicales en el arte sevillano de estilo costumbrista²⁰.

Así pues, la acumulación de determinadas obras de arte en una localización museística no posee, evidentemente, un significado plenamente esclarecedor sobre estilos, prácticas y modelos de representaciones en investigaciones de esta naturaleza. Aun así, ciertamente, se hallan propuestas similares en el marco de otros museos españoles que permiten obtener una panorámica sobre desarrollos procedimentales llevados a cabo en contextos análogas, como es el caso de *Arte y Música en el Museo del Prado*²¹. Como se ha mencionado, la coincidente ubicación de las piezas artísticas a analizar no conlleva, necesariamente, que estas reúnan características conjuntas que puedan auxiliar a su estudio desde la iconografía musical. Con ton todo, se consideran las publicaciones relacionadas con la institución y de suma importancia por cuanto al marco del edificio y su historia respecta, tomando la guía oficial del museo²² como referente primario para un acercamiento actualizado a esta. En esta línea, cabe subrayar la ausencia de fuentes que aproximen la música —o alguno de sus aspectos— a las obras que conforman la colección del MBASe.

Como se ha expuesto, la iconografía musical como concepto constituye, hoy en día, una fuente testimonial que, desde una perspectiva más allá de lo meramente visual, puede arrojar luz sobre la historia de los instrumentos musicales, convenciones y costumbres derivadas del campo de la música, así como otros datos de interés para el investigador que estudia la representación del hecho sonoro y su contexto. En esta línea se sitúan diversos análisis que, a lo largo de los últimos años, han realizado notables tributos a la iconografía musical. Ejemplo de ello son las publicaciones de María del Rosario Álvarez²³, donde la autora aboga por la

¹⁸ María Teresa Dabrio, «Los instrumentos musicales en la pintura andaluza [de los siglos XVI-XVII]», *Cuadernos de arte e iconografía* VI/11 enero-junio (1993): 421-429.

¹⁹ Cristina Rodríguez Villafranca, «Los conciertos de ángeles en la pintura andaluza del Siglo de Oro», *Cuadernos de arte e iconografía* VIII/15 enero-junio (1999): 123-148.

²⁰ Rocío Plaza, «Bailes boleros y flamencos en la pintura costumbrista sevillana», *Laboratorio de Arte* 31, n.º 2 (2019): 537-560.

²¹ Aurora Benito, Teodora Fernández y Magnolia Pascual, *Arte y Música en el Museo del Prado* (Madrid: Fundación Argentaria y Ministerio de Educación y Ciencia, 1997).

²² *Museo de Bellas Artes de Sevilla: guía oficial*, Colección: Museos de Andalucía. Guías oficiales; 4 (Sevilla: Consejería de Cultura, 2004).

²³ María del Rosario Álvarez, «Iconografía musical y organología: un estado de la cuestión», *Revista de Musicología*, 20, n.º 2 (1997): 767-782.

recopilación de estudios²⁴ y documentos que afiancen y corroboren que los elementos musicales presentes en la obra no fueron añadidos con posterioridad a la ejecución por parte del artista.

Por otro lado, en lo que concierne a la búsqueda de significados derivados del propio campo de estudio de la iconografía musical, se consolidan diversas perspectivas de conocimiento que, desde una óptica generalista sobre la iconología de las imágenes otorgan sentido musical al arte. En este caso, se opta por las investigaciones de Candela Perpiñá²⁵ sobre los tipos iconográficos de los ángeles músicos y que, tal y como apunta la autora, «puede ser aplicado a cualquier imagen que se desee estudiar desde el punto de vista iconográfico, e incluso posibilita la introducción de aspectos interdisciplinarios como parte de dicho análisis»²⁶. Además, el novedoso estudio de Bertrand W. Valenzuela acerca de nuevos métodos para el análisis de programas iconográfico-musicales, es tomado como referente para abordar las escenas celestiales que aúnan instrumentos en la pintura del siglo XVII²⁷.

En 2010 Evguenia Roubina²⁸ publicó una aproximación a la metodología de trabajo que había aplicado para el estudio de la iconografía musical virreinal. A través de su texto, la autora presenta los procedimientos desarrollados para su consecución y que suponen una orientación óptima para la interpretación de evidencias visuales y de carácter musical halladas en el arte. Debido a la afinidad con los objetivos perseguidos, las pautas sugeridas por la autora serán adecuadas al objeto de la presente investigación junto con las orientaciones pertinentes sobre la historia y evolución de los instrumentos musicales para su mejor reconocimiento.

En lo concerniente a los estudios interdisciplinarios sobre iconografía musical, destaca la revisión de Susana Sarfson, cuyas aportaciones suscitan una sólida fuente de información sobre la didáctica de los instrumentos musicales, la interpretación musical y la música y músicos dentro de su contexto cultural²⁹. De acuerdo con la autora, la variedad de enfoques empleados puede aumentar la comprensión de las diferentes épocas en que fueron concebidas las obras, si bien es cierto que recientemente las investigaciones iconográficas se desarrollan con motivo de la recuperación patrimonial u orientadas a disciplinas como la antropología,

²⁴ «Una falsa pintura flamenca con engañosos instrumentos musicales: el anónimo Concierto angélico del Museo de Bellas Artes de Bilbao», *Revista de Musicología*, 32, n.º 2 (2009): 287-330.

²⁵ Candela Perpiñá, «Los ángeles músicos. Estudio de los tipos iconográficos de la narración evangélica», *Anales de Historia del Arte*, 21, n.º Extra (2013): 397-411.

²⁶ Perpiñá, «Los ángeles músicos...», 398.

²⁷ Bertrand W. Valenzuela, «Iconografía musical: nuevas luces y perspectivas sobre el arte de la escuela cusqueña de los siglos XVII y XVIII», *ANTEC Revista Peruana de Investigación Musical* 5, n.º 2 (2021): 17-38.

²⁸ Evguenia Roubina, «¿Ver para creer?: Una aproximación metodológica», en *I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*, 2010.

²⁹ Susana Sarfson, «Iconografía musical y su didáctica: entre la mimesis y el símbolo en el contexto de la formación de maestros», *REDU. Revista de Docencia Universitaria* Vol. 13 (2), mayo-agosto (2015): 307-321.

historia del arte o musicología³⁰. En este sentido, también se hace útil la síntesis realizada por Jordi Ballester acerca de la proyección investigadora de los determinados estudios sobre organología e iconografía³¹. De igual manera, es conveniente la importancia del conocimiento contextual de los instrumentos musicales, atendiendo, para ello, a la bibliografía de José López-Caló sobre el Barroco musical español³².

Explícitamente relacionado con el reconocimiento de iconos musicales en la pintura, se enmarca la obra de Alberto Ausoni, mediante la cual el historiador italiano realiza un vasto recorrido por los temas que acogen las representaciones de conceptos musicales en obras pictóricas, distinguiendo entre los símbolos y alegorías, la temática mitológica, los objetos vinculados a la religión, las cuestiones sobre interpretación musical y, a modo de cierre, un cuidado análisis sobre la evolución organológica y factores sobre construcción de instrumentos determinantes para identificar su iconografía³³. En la misma línea, José Ignacio Palacios ofrece un amplio trabajo sobre la iconografía musical hallada en las pinturas de Francisco de Goya³⁴, a través del que dota al investigador de sólidos fundamentos, de naturaleza organológica, que pueden aplicarse en obras de temática, procedencia y época análogas, como es el caso de la iconografía musical contenida en la colección del MBASE dedicada al siglo XIX.

En paralelo a las publicaciones sobre estudios organológicos, se encuentra la tesis doctoral de Víctor Javier Martínez³⁵, donde este autor realiza una dilatada revisión de los instrumentos musicales hallados en las pinturas de la colección y fondos del Museo Nacional del Prado, así como una detallada comparación con otros ejemplos de la disciplina pictórica. Seguidamente, y con vistas a ampliar la información sobre la historia y evolución de los cordófonos —dada su notable presencia en las pinturas del MBASE— se considera la publicación del violinista Luis Báez³⁶ sobre el progreso constructivo de los instrumentos de cuerda frotada y su proceso evolutivo hacia la forma contemporánea. Por otro lado, Mary Remnant³⁷ recopila abundantes ejemplos artísticos de instrumentos antiguos y modernos en su *Historia de los instrumentos musicales*, obra que también cede importancia a la evolución formal de los instrumentos que componen la clasificación de Curt Sachs³⁸, al igual que la

³⁰ Sarfson, «Iconografía musical y su didáctica...», 309

³¹ Jordi Ballester, «Organología e iconografía», *Revista de Musicología*, Vol. 32, n.º 2 (2009): 167-180

³² José López-Caló, *Historia de la música española. 3. Siglo XVII* (Madrid: Alianza, 1988)

³³ Alberto Ausoni, *Music in Art* (Milán: Mondadori Electa, 2005).

³⁴ José Ignacio Palacios, «Aproximación a la iconografía musical en la obra de Francisco de Goya», en *Actas del Seminario Internacional Goya en la literatura, en la música y en las creaciones audiovisuales* (2019): 305-341.

³⁵ Víctor Javier Martínez, «Nueva visión sobre la iconografía musical en España a través de la pintura. Itinerario por las colecciones y fondos del Museo del Prado» (tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2014).

³⁶ Luis Báez, «Los instrumentos de cuerda frotada en el siglo XVIII», *Revista AV Notas*, n.º 5 (2018): 64-81.

³⁷ Mary Remnant, *Historia de los instrumentos musicales* (Ediciones Robinbook, 2002).

³⁸ Curt Sachs, *Historia universal de los Instrumentos Musicales* (Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1947).

revisión sobre el sistema de clasificación Sachs-Hornbostel, ofrecida, en rasgos académicos, por José Pérez y Francesca Gili³⁹. Hacia esta vía se ubica también la investigación de María Ester Grebe, donde esta autora compara las fortalezas y debilidades de los diferentes sistemas de clasificación, así como qué parámetros emplea cada una de ellas para la identificación de los diferentes instrumentos musicales⁴⁰.

En otro orden de cosas, para el acceso a los recursos digitales que se prestan como referencia fidedigna para la comparación iconográfica de los instrumentos musicales de la colección analizada con otras referencias pictóricas, se emplea la base de datos de RIdIM⁴¹. Con objeto de comparar esta presencia de instrumentos en el arte con su construcción —en un sentido más fiel— se accede a la galería digitalizada de parte de la colección del Museo de Instrumentos Musicales de Bruselas⁴², la cual ofrece al visitante la visualización de gran parte de sus fondos, así como otro tipo de recursos vinculantes a la historia y construcción de los instrumentos occidentales coincidentes con las pinturas del MBASE. En el mismo sentido, la referencia de Báez al tratado *Syntagma Musicum* de Michael Praetorius⁴³, publicado entre 1614 y 1619, como constructo clave para abordar el análisis de las prácticas interpretativas del barroco temprano y los instrumentos presentes en la cronología mencionada, ha sido ventajosa, ya que la obra ofrece numerosas ilustraciones que permiten indagar en aspectos formales que condicionaron la organología del siglo XVII⁴⁴.

En lo que respecta al impulso de los estudios de iconografía musical en España, se consideran las enriquecedoras aportaciones de Cristina Bordas y Ruth Piquer, impulsoras del proyecto «Imágenes Música», perteneciente al Grupo Complutense de Iconografía Musical⁴⁵ y que persigue contribuir al campo de la organología e iconografía musical. De igual forma, se cuenta con otros aportaciones de Bordas sobre la evolución de instrumentos presentes en la colección, como es el caso del arpa⁴⁶ o su recopilación de bibliografía sobre iconografía musical española realizada junto a Alfonso de Vicente⁴⁷.

³⁹ José Pérez de Arce y Francesca Gili, «Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana», *Revista Musical Chilena*, Vol. 67, nº. 209 (2013): 42-80.

⁴⁰ María Ester Grebe, «Clasificación De Instrumentos Musicales», *Revista Musical Chilena*, 25 (1971): 18-34.

⁴¹ «Répertoire International d'Iconographie Musicale», acceso el 2 de febrero de 2023, <https://ridim.org/>.

⁴² «Musical Instruments Museum», acceso el 10 de marzo de 2023, <https://www.mim.be/>.

⁴³ Baez, «Los instrumentos...», 69.

⁴⁴ Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, Libro II, acceso el 31 de enero de 2023, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d3/IMSLP278580-PMLP138176-praeatorius_syntagma_musicum_2_276943988.pdf.

⁴⁵ «Imágenes Música», acceso el 3 de diciembre de 2022, <https://www.imagestamusica.es/>.

⁴⁶ Cristina Bordas, «Origen y evolución del arpa de dos órdenes», *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, Vol. 5, n.º 2. (1989): 85-118.

⁴⁷ Cristina Bordas y Alfonso Vicente, «Recopilación bibliográfica de iconografía musical española», *Music in Art*, XXX, 1-2 (2005): 205-227.

Finalmente, y dada la búsqueda perseguida mediante el último objetivo específico —el cual pretende, mayoritariamente, establecer relaciones argumentadas entre la técnica instrumental adoptada por los personajes y su fidelidad contextual— es necesario el sustento documental implícito en fuentes pertenecientes a la tratadística, así como a los estudios que vinculan representación artística y técnica instrumental. En su obra sobre la evolución de la técnica pianística⁴⁸, Luca Chiantore puntuiza ejemplos sobre representaciones pictóricas y su afinidad con la técnica para instrumentos de tecla imperante en época renacentista y barroca, sustentando cierta validez para la comparación de los instrumentistas de teclado plasmados en las pinturas sevillanas de los siglos XVI y XVII. De una manera más concreta, Luis Antonio González Marín y José Luis González Uriol puntuizaron cómo era el modo de tañer en instrumentos de tecla desde el siglo XVI⁴⁹. Finalmente, se tendrán en cuenta trabajos previos de difusión científica de la autora, donde se analizan aspectos de la iconografía musical en la pintura junto con los resultados relacionados sobre la práctica instrumental y su reflejo a través de las bellas artes⁵⁰.

Marco teórico

Como se ha especificado, las contribuciones anteriormente citadas conforman sólidas referencias sobre la iconografía musical y el vínculo artístico que enmarca desde diversos tratamientos temáticos. A continuación, se presenta el conjunto de enfoques considerados y que, de un modo delimitado, permitirá el progreso de esta investigación. De esta manera, se presentan las configuraciones teóricas de herramientas que propician el análisis de la iconografía musical, así como las perspectivas que promueven su estudio desde aspectos complementarios como es el detallismo organológico, la técnica instrumental implícita en las imágenes y otras perspectivas fundamentales para el acopio e interpretación de los datos iconográfico-musicales.

En primera instancia, antes de diseñar y fundamentar la metodología escogida, conviene apuntar al concepto iconográfico. La Real Academia Española define el término de iconografía como «conjunto de imágenes, retratos o representaciones plásticas, especialmente de un mismo tema o con características comunes». Como suele ser recurrente, el vocablo tiene cuatro

⁴⁸ Luca Chiantore, *Historia de la técnica pianística* (Madrid: Alianza Música, 2001).

⁴⁹ Luis Antonio González Marín y José Luis González Uriol, «Práctica de tañedores, entre los siglos XVI y XXI», *Anuario Musical*, n.º 69, enero-diciembre (2014): 295-322.

⁵⁰ Laura Mondéjar, «Evolución de la técnica pianística en el arte a través de la figura femenina» (comunicación presentada en el Congreso Músicas antiguas y planteamientos recientes de la Sociedad Española de Musicología, Murcia, octubre de 2019).

acepciones más y que, alineadas al tema de este trabajo, se ajustan a su objeto, destacando la última de ellas tras aludir al «estudio de las imágenes o representaciones plásticas en el arte»⁵¹. En el ámbito musical, el concepto de iconografía se presta a una definición todavía más completa, tal y como recoge el *Diccionario Akal/Grove de la Música* en su entrada sobre el término «iconografía de la música», y que resulta definido como

El análisis y la interpretación de temas o asuntos musicales plasmados en obras de arte. [...] El estudiante de iconografía musical necesita, para interpretar lo que ve, los utilajes de un historiador de arte, un historiador de las sociedades y un historiador de las ideas, que le permitan apreciar el grado de realismo de cualquier representación, no solo debido a las licencias que un artista puede permitirse para crear una pintura o una escultura atractiva y equilibrada, sino también al simbolismo o los factores asociativos que pueden estar incorporados a la obra y el grado de estilización o idealización de la misma.⁵²

Desde el punto de vista artístico, la definición se halla sujeta a diversas escisiones. Y, es que, en efecto, puede establecerse una división entre los conceptos iconografía e iconología, separando los objetivos de estas subdisciplinas hacia una orientación tocante con la propuesta de Erwin Panofsky y sus tres niveles de comprensión de la obra artística, los cuales atañen, respectivamente, a la identificación de la forma, la idea y el contenido⁵³. De esta manera, de acuerdo con Panofsky, el primer nivel se halla destinado al reconocimiento del objeto —en este caso, instrumento musical—; un segundo nivel se dedica a la consideración del objeto identificado respecto a las fuentes—sustentado gracias a las fuentes adecuadas—; y, por último, un tercer nivel se ocupa de interpretar el contenido de la representación en función de un contexto determinado. Así, este análisis deductivo y progresivo permite la recopilación de los datos necesarios de un modo ordenado. Este sistema de clasificación gradual para la interpretación de diversos datos resulta un enfoque óptimo para el desarrollo de esta propuesta.

Por otro lado, teniendo en cuenta los postulados de Perpiñá sobre la conexión específica entre música e iconografía, la autora apela que la «iconografía musical es una materia interdisciplinar actualmente inscrita en el ámbito de la Musicología y que pone al servicio del análisis iconográfico-iconológico un bagaje de conocimientos musicales previos sin los cuales gran parte del significado de la imagen quedaría oculto»⁵⁴. Además, Perpiñá establece una secuencia para la recogida de datos que facilita la obtención de unas conclusiones. Los

⁵¹ Real Academia Española: *Diccionario de la Lengua Española*, 23.^a ed., [versión 23.6 en línea]. <https://dle.rae.es> [20 de febrero de 2023].

⁵² «Iconografía de la música» en *Diccionario Akal/Grove de la Música*, ed. Stanley Sadie (Ediciones Akal, 2000), s.v.

⁵³ Si bien Panofsky equipara el concepto de iconología a la interpretación simbólica relegada al tercer nivel apreciativo. Para más información, véase Panofsky, *El significado...*, 49-52.

⁵⁴ Perpiñá, «Los ángeles músicos...», 399.

resultados expuestos por la autora ponen de manifiesto la utilidad de su método para el análisis de la técnica instrumental apreciada a través del arte. Seguidamente, buscando una base que fundamente las relaciones intrínsecas de las pinturas del MBASe a estudiar —y cuyas características se presentan en la descripción de la muestra— es necesario su sustento en una teoría que apruebe la utilidad de dichos nexos entre una colección o conjunto de pinturas específica. Este hecho se justifica debido a la heterogeneidad de los aportes realizados por Didi-Huberman, quien, en efecto, ha gestionado grupos de obras⁵⁵ con vistas a hallar resultados que proporcionen una interpretación de los lazos y conexiones existentes en un grupo artístico que, independientemente de su estética, conforman un todo. En este caso, se aplicará en la colección expuesta en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Sin embargo, a pesar de los paradigmas considerados, no se ha de olvidar la tesis de Hayden White en cuanto a la descripción de un proceso histórico y los entes que constituyen su narrativa. El autor ensalza las relaciones estables sobre las cambiantes como herramienta de validación en descripciones de corte histórico; sin embargo, por otro lado, incide en el valor de lo cambiante y las fortalezas que puede aportar el desvío narrativo canónico, dada la subjetividad de los hechos⁵⁶. Así, es esencial cuidar, principalmente en los programas de las pinturas del siglo XVIII aquí analizadas, la construcción de una narrativa no contaminada, aun sin perder la referencia del hecho histórico documentado a través del arte.

Una vez definidos los enfoques considerados para elaborar el análisis de la iconografía musical identificada, resulta conveniente apuntar el sistema de categorización empleado para la clasificación de los instrumentos musicales. Así, junto con los paradigmas antes presentados, este trabajo aplica como fundamento teórico la clasificación instrumental propuesta por Curt Sachs y Erich Moritz von Hornbostel. Se trata, pues, de un marco que promueve la ordenación de los objetos a analizar, otorgándoles claridad de acuerdo con un sistema normalizado y altamente empleado en investigaciones semejantes. En este sentido, el modelo propuesto por Sachs-Hornbostel presenta la renovación de la nomenclatura clasificatoria de los instrumentos de viento, cuerda y percusión para ordenarlos en aerófonos, cordófonos y dos subfamilias de percusión⁵⁷. La última categoría da cuenta de dos clases añadidas que buscan acotar los instrumentos de percusión en membranófonos —los cuales emiten sonido gracias a la vibración de una membrana percutida— e idiófonos —instrumentos que suenan por sí mismos—. Así pues, procede mencionar la aportación de Pérez de Arce y Gili, y mediante la que los autores

⁵⁵ En lo referido a sus labores de comisariado de exposiciones sobre conjuntos de obras.

⁵⁶ Hayden White, *El pasado práctico* (Madrid: Prometeo Libros, 2018): 102-103.

⁵⁷ Sachs, *Historia universal...*, 10-21.

sugieren una revisión de los sistemas anteriores de clasificación en Europa —tales como los contenidos en los tratados de Martín Agrícola, Pierre Trichet o Marin Mersenne— a la par que contextualizan las bases e influencias del sistema Sachs-Hornbostel⁵⁸. Conjuntamente, el artículo señalado especifica puntos de estudio contemporáneos como las visiones antropológicas que ofrecieron musicólogos como Dräger o Hood, quienes vislumbraron un análisis de los instrumentos musicales desde su función social, entre otros prismas⁵⁹. De esta forma, la clasificación de los instrumentos musicales contenidos en las obras se realizará en sintonía con las características formales y materiales que permiten su identificación y la agrupación clasificatoria establecida por Sachs-Hornbostel, influyendo en el diseño de la herramienta para la toma de datos.

Por otra parte, con objeto de direccionar esta investigación hasta el estudio de la interpretación instrumental en el contexto de la obra, se consideran, principalmente, dos enfoques de observación. En primer lugar, se atiende al paradigma propuesto por Christian Rault y mediante el que este autor engloba cuatro tipo de informaciones resultantes del análisis de la iconografía musical⁶⁰. Este musicólogo establece, en primera instancia, el contexto interpretativo —concerniente a la función musical de la escena representada—, los medios para la interpretación musical —derivados del tipo de agrupaciones instrumentales o vocales configuradas—, las técnicas interpretativas —las cuales apelan al modo de tañer o sujetar los instrumentos— y, por último, los propios instrumentos musicales, así como los elementos que los componen y su realidad con las posibilidades sonoras que de ellosemanan⁶¹ (véase tabla 1).

1. Contexto interpretativo	2. Medios para la interpretación musical	3. Técnicas interpretativas	4. Los instrumentos
----------------------------	--	-----------------------------	---------------------

Tabla 1. Propuesta procedimental de C. Rault para el análisis de la iconografía musical. Elaboración propia.

Hallada la similitud de este procedimiento con el objeto perseguido en este trabajo, se considera oportuno contemplar esta propuesta para la confección y aplicación de un sistema de catalogación iconográfico-musical que logre recoger e interpretar información vinculada con la técnica interpretativa y otros elementos que auxilien en la justificación de su contexto. Aunque

⁵⁸ José Pérez de Arce y Francesca Gili, «Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana», *Revista Musical Chilena* Vol. 67, n.º 209 (2013): 42-80.

⁵⁹ Pérez de Arce y Gili, «Clasificación Sachs-Hornbostel...», 47.

⁶⁰ Christian Rault, «Aspectos de la relación entre iconografía medieval y práctica interpretativa», *Revista Catalana de Musicología*, 2 (2004): 11-19.

⁶¹ Rault, «Aspectos de la relación entre iconografía...», 11-12.

el ámbito cronológico de aplicación es la iconografía medieval, en cierta forma el enfoque puede ajustarse a contextos posteriores dada su versatilidad conceptual.

En segundo lugar, se contempla la afinidad derivada del enfoque aplicado por Evgenia Roubina, ya que esta herramienta analítica es considerada como sistema óptimo para la consecución de los objetivos inicialmente expuestos. Así, la autora plantea dos hipótesis iniciales y mediante las que considera que la representación musical plasmada se podía ajustar a la realidad del contexto o, bien al contrario, evocando una situación sonora irreal, anacrónica e impregnada de datos erróneos. De este modo, citada autora establece una serie de «evidencias» que serán claves a la hora de definir el marco contextual del instrumento representado. Dichas evidencias quedan desglosadas en cuatro conceptualizaciones: organológicas —que proporcionan mera información sobre la forma del instrumento musical—, musicológicas —referidas a las cuestiones sobre prácticas musicales—, antropológicas —que sirven para estudiar los aspectos sociológicos derivados de una escena musical— y, por último, las evidencias teológico-filosóficas, vinculadas a la connotación ética o estética, pero también teológica, la cual es adquirida por la imagen musical en el arte⁶².

Para sustentar un enfoque mixto y que pretende unir la clasificación instrumental con cuestiones ligadas a la técnica e interpretación, se escogen las dos primeras evidencias visuales referidas por la autora, esto es, evidencias formales y musicológicas. De este modo, análogamente, las evidencias formales se adecúan a la definición del instrumento musical, mientras que las evidencias musicológicas se ajustan a los paradigmas de interpretación y práctica musical, surgidos también de la comprensión y el estudio de los detalles formales primigenios recogidos en las evidencias de naturaleza formal. Roubina también sintetiza los tipos de evidencias que pueden aportar información complementaria sobre las prácticas musicales representadas, clasificándolas de acuerdo a su carácter. La catalogación que propone se ajusta al carácter probatorio, propio de evidencias consonantes con otras fuentes; carácter complementario, con evidencias que, al margen de su concordancia, completan y precisan el contenido de las fuentes anteriores; y, finalmente, carácter específico, asociado a toda evidencia enfocada en cuestiones precisas que, sin su existencia, no hubieran podido conocerse⁶³. Para ilustrar su planteamiento en línea con esta investigación, se confecciona el siguiente esquema procesual (véase tabla 2).

⁶² Roubina, «*Ver para creer?...*», 8.

⁶³ Roubina, «*Ver para creer?...*», 10.

Carácter probatorio	Denominación del instrumento musical representado de acuerdo a patrones culturales y empíricos
Carácter complementario	Ánalisis de las coincidencias derivadas de la forma del instrumento en comparación con la época representada por el autor y la técnica de interpretación musical estandarizada durante esta.
Carácter específico	Identificación de las características —detalles y fidelidad, en el caso de la iconografía musical— que posicionan la obra pictórica como recurso indiscutible para dar respuesta a información que no es posible conocer mediante otro formato.

Tabla 2. Definición y descripción de las evidencias propuestas por E. Roubina. Elaboración propia.

Metodología y fuentes consultadas

El diseño metodológico resulta de especial importancia en investigaciones que rodean una clasificación cuya interpretación se halla vinculada, en mayor o menor medida, al plano empírico, visual y surgido de una disciplina humanística como es la iconografía. En el caso de esta investigación, se contempla la metodología histórica como horizonte para desarrollar la tarea de interpretación de fuentes determinadas y que en caso de la presente investigación se tornan en formato visual. Así, tal y como refieren Izabela Tkocz y Jesús Trujillo en su texto dedicado a los procesos de la metodología histórica⁶⁴, el juicio generado se sustenta sobre unos datos concretos interpretados por el historiador. Estos autores conciben que toda investigación de carácter histórico se genera con la especificación del asunto a investigar, siendo necesaria la delimitación —desde diversos ángulos— del tema de estudio⁶⁵. Así, el rol del investigador que se sirve del método histórico-analítico conlleva el estudio de fuentes primarias y otras evidencias que permiten construir la interpretación de acuerdo a unos argumentos alineados con el objeto de la propuesta.

De esta manera, la metodología se construye en dos fases: el acopio de fuentes —estribada en las obras de arte a estudiar—, pero también los referentes textuales bibliográficos y, posteriormente, el tratamiento de los datos en una herramienta elaborada *ad hoc*. Es preciso matizar que este trabajo persigue, principalmente, la identificación de los instrumentos musicales presentes en la colección del MBASE en línea con sus aspectos formales y es por esto que, debido al alto componente de observación requerido, se apela a una ordenación de los pasos a seguir en la meditada identificación del instrumento musical visualizado.

⁶⁴ Izabela Tkocz y Adolfo Trujillo, «Historia y sus métodos; el problema de la metodología en la investigación histórica», *Debates por la Historia*, Vol. VI, n.º 1, julio-diciembre (2018): 117-139.

⁶⁵ Tkocz y Trujillo, «Historia y sus métodos...», 123.

En primer lugar, y como se ha presentado en el estado de la cuestión, la ordenación, análisis e interpretación de una consistente bibliografía proporciona un amplio conocimiento de las revisiones teóricas previas acerca del tema de estudio y que, junto con la información sobre heterogéneas perspectivas sobre iconografía musical, formulan un marco teórico con que abordar este trabajo mediante un soporte académico. En lo tocante a las obras de arte referenciadas, el acopio de datos, realizado de manera presencial, es de especial relevancia. Además, la visualización recurrente de las obras potencia, si cabe, el entendimiento de los elementos iconográficos, conllevando la identificación de objetos no acotados en la fase previa de revisión, dada la presencia de numerosos personajes en seis de las obras seleccionadas⁶⁶ o la disposición de algunas obra en lugares tenuemente iluminados⁶⁷. También se permite el uso de cámara fotográfica propia para la toma de las imágenes, pues actualmente el MBASe prohíbe únicamente fotografiar las exposiciones temporales.

El proceso metódico se desglosa en la selección de las obras a estudiar y el modo en que se recopilarán los datos requeridos mediante el instrumento confeccionado a tal efecto. Para ello, resulta pertinente realizar una preselección de las obras, —la cual se realiza de manera presencial en la propia institución—. Dicho acopio primigenio es de carácter esencial, pues su compleción determina el siguiente paso, destinado a organizar la información hallada. De esta manera, tras definir las categorías clasificadorias para los datos obtenidos, cobra importancia la aplicación de una descripción cualitativa de los instrumentos musicales y otras referencias de las obras, relacionándolas con su contexto de elaboración y autor, tal y como promueve el carácter complementario de las evidencias según Roubina. Así, a través de la posterior comparación con muestras similares a las analizadas —procedentes del mismo artista y/o época— se persigue, pues, clasificar e interpretar información de naturaleza musical que aporta un número mayor de datos. Igualmente, además de los fundamentos teóricos, se apela al empirismo como procedimiento derivado de la experiencia y formación anterior como intérprete de instrumentos de teclado y cuerda, así como la comparación y sintonización de la información obtenida con conocimientos específicos del ámbito de la historia del arte, los cuales permiten la interpretación consciente de la obra desde una conceptualización visual y sonora.

⁶⁶ Esta incidencia se debe la variedad de personajes de minúsculo tamaño contenidos en la serie de los *Carros* de Domingo Martínez, ocho pinturas de gran formato que albergan numerosos grupos de personajes —algunos de ellos portando objetos muy pequeños—. Al no encontrar reproducciones de alta definición en la red, la apreciación desde una distancia cercana al lienzo ha sido fundamental para la correcta identificación de los instrumentos musicales reunidos en este conjunto de obras.

⁶⁷ Como ocurre en la sala VIII, lugar donde se exponen las obras de Juan de Valdés Leal.

Diseño de la herramienta de clasificación de datos

Con la intención de llevar a cabo el proceso de recogida de información de un modo ordenado, se ha diseñado una ficha de recopilación de datos que refleja los tres enfoques presentados⁶⁸ y centrada en los aspectos visuales de los instrumentos musicales contenidos en cada obra artística (véase tabla 3). Esta herramienta se aplica en cada una de las pinturas analizadas y busca recoger, sintéticamente, la información sobre la iconografía musical descubierta en cada obra. El objeto de esta herramienta consiste en la recopilación y descripción de todos los elementos musicales presentes en la colección del MBASE.

<i>Título de la obra</i>	Miniatura de la obra	 Código QR
Año		
Autor (cronología)		
Ubicación		
Otra información relevante (en caso de proceder)		
Clasificación	Instrumento musical	Observaciones
Aerófonos		
Cordófonos		
Membranófonos		
Idiófonos		
Otros		

Tabla 3. Plantilla para la recopilación de datos. Elaboración propia.

Primeramente, la identificación de la obra —en la parte superior de la tabla—, se registra mediante la información proporcionada por sus cartelas de acuerdo al MBASE. En este nivel de registro inicial, también tienen cabida la cronología, los datos de autoría y, en caso de proceder, otra información considerada relevante. Asimismo, se incluye a la misma altura una fotografía en miniatura de la obra —la cual posibilitará su reconocimiento de manera sintética— y un código QR hipervinculado a esta imagen, y que se aloja en un repositorio digital gestionado internamente por la autora. Esta sistematización propone un acceso a la obra analizada en las fichas en formato impreso o digital, tratando siempre de optimizar la experiencia de

⁶⁸ En lo referido al procedimiento gradual planteado por Erwin Panofsky, la clasificación organológica Sachs-Hornbostel y las pautas proporcionadas por Christian Rault y Evguenia Roubina para el análisis del contexto de la iconografía musical.

visualización del usuario y permitiendo ampliaciones de la pintura que complementen la exploración artística, al margen de los detalles iconográfico-musicales descritos en el texto.

En segunda instancia, una sección diferente —coloreada en azul— se reserva a la identificación y descripción de la iconografía musical hallada, optando por su mera definición nominal o aproximada, en caso de no ser posible una nomenclatura precisa. Para ello, se atiende a la datación de los instrumentos musicales conforme al paradigma clasificatorio de Sachs-Hornbostel —aerófonos, cordófonos, membranófonos e idiófonos⁶⁹— junto con la categoría de otros (instrumentos) y en la que tendrán cabida las representaciones de música notada y las prácticas vocales. Así, el instrumento musical definido en la sección destinada a tal efecto, cuya identificación visual aplica el carácter probatorio de Roubina además de la categorización de Curt Sachs y Erich Moritz von Horbonstel, precisa de una segunda fase de apreciación contextual y generadora de información adicional.

Finalmente, la tercera columna de la tabla —en color amarillo— se destina al tratamiento de la descripción cualitativa y derivada de la observación del instrumento y su intérprete, bien sea en cuestiones de técnica instrumental, organología, temática u otra apreciación lo suficientemente relevante para ser incluida como dato complementario a su observación. La información será recogida en el apartado de observaciones. Pese a su connotación generalista, esta descripción propiciará datos complementarios a la sucinta nomenclatura del instrumento —principalmente, aspectos significativos sobre su representación—. Este medio será el que defina si es factible, un análisis desde la técnica instrumental. Para su respuesta se ha de tener en cuenta que los aspectos formales del instrumento estén bien delimitados, así como que, evidentemente, la escena recoja un intérprete encargado de hacerlo sonar. En este caso, se recogen las evidencias de carácter específico.

Conviene hacer énfasis en que la determinación de la clasificación propuesta tiene como constructo los fundamentos teóricos de Rault y, sobre todo, Roubina, aunque para su cumplimentación se consideran, de igual modo, aspectos procedentes de la apreciación y que surgen de nociones previas sobre instrumentos y prácticas musicales. Además, la ordenación de fases para la recopilación pretende responder, por una parte, a la gestión procedural que caracteriza el método de Panofsky, pero también al vínculo entre representación y contexto ofrecido por Didi-Huberman. Por esto, ambas contribuirán, de forma complementaria, a la interpretación del significado de la escena iconográfica-musical. Finalmente, la información

⁶⁹ No se mencionan los electrófonos al no identificarse ningún instrumento musical de esta categoría en las obras estudiadas.

recogida supondrá un material revisable para mostrar las conclusiones y grado de logro de los objetivos propuestos en este trabajo.

Para concluir, la información generada por el instrumento para la toma de datos pretende también gestionar una lectura que trasciende la mera identificación de los instrumentos musicales. Se busca, así, arrojar luz sobre la fidelidad de la representación en una tipología de obras que atienden, en su totalidad, al arte figurativo⁷⁰.

Características de la muestra

La agrupación de obras artísticas estudiada se encuentra determinada por el MBASE, al constituir la única institución que selecciona el conjunto de obras de arte que forman la colección permanente. Con todo, dicha selección se halla sujeta a valoraciones de expertos en materia que han estudiado y definido cuáles son las obras que mejor representan la historia del arte vinculante a Sevilla y los artistas del lugar en la cronología correspondiente entre los siglos XIV y XX. De acuerdo con la información proporcionada por Clara Bellvís, responsable del Departamento de Educación del MBASE⁷¹, esta labor se gestiona gracias a la decisión de los conservadores del museo. La disposición de la colección expuesta es cometido del Departamento de Difusión, apostando por un recorrido en orden cronológico y con aprobación del Departamento de Conservación e Investigación,

En lo vinculante a la acotación de las obras que se analizan, cabe señalar que todas proceden de la colección permanente, en la cual se exponen un total de 295 pinturas⁷² fechadas entre los siglos XIV y XX. La revisión inicial, *in situ*, ha sido clave para identificar un total de veintitrés piezas que se definen como veintidós pinturas y un retablo escultórico policromado (véase tabla 4). Esta muestra —aunque escueta— se ajusta a los cinco siglos de su temporalización total, si bien es considerable la significante cuantía de obras pertenecientes al siglo XVII, resultado que evidencia el legado Barroco sevillano.

Siglo XVI	Siglo XVII	Siglo XVIII	Siglo XIX	Siglo XX
2 pinturas 1 retablo	10 pinturas	6 pinturas	3 pinturas	1 pintura

Tabla 4. Temporalización cuantificada de la muestra seleccionada. Elaboración propia.

⁷⁰ A pesar de la gran temporalización de las obras que conforman el análisis, el detallismo que caracteriza todas ellas, incluso las pertenecientes al arte contemporáneo, promueve su tratamiento como arte plenamente figurativo.

⁷¹ Clara Bellvís, correo electrónico a la autora, 5 de mayo de 2023. También se informa de que, ocasionalmente, hay cambios en sala a menudo, apostando por la unión de las obras de un mismo autor.

⁷² De dimensiones, géneros y técnicas variadas, prevaleciendo los retratos y retablos. No se han recogido datos sobre las obras escultóricas de la colección, dada la distancia relacional con el tema de este trabajo, si bien su número es considerable menor al de las pinturas y existe una predominancia de la imaginería.

Aunque todas las obras forman parte de la colección permanente expuesta en la actualidad⁷³, en algunos casos, han formado parte de exposiciones temporales del propio museo o en otros espacios⁷⁴. Además, se han considerado las obras no expuestas para las comparaciones, ya que pueden consultarse a través de la información disponible en CER.ES⁷⁵ o en la biblioteca del propio MBASe. También resulta propicio señalar que una de las piezas analizadas se integra en la colección permanente durante el desarrollo del presente trabajo⁷⁶, optándose, finalmente, por su inclusión en la muestra, a pesar de no constar en la revisión primitiva.

Por último, es procedente incidir en que, dada la propuesta planteada en este Trabajo Fin de Máster, todas las obras que lo forman se ajustan a estilos artísticos figurativos y en los que, con independencia de la época, se distinguen instrumentos musicales representados de un modo objetivo, con tendencias realistas y de acuerdo al contexto imperante en el tiempo de su creación. Es necesario apuntar que, a lo largo de las páginas que continúan no se plantearán cuestiones derivadas del estudio de los estilos, las técnicas y medios empleados por los artistas, y, en ningún caso, otros cuestionamientos sobre la autoría de las obras o subjetividad por su grado de gusto estético.

Contexto de la investigación

El MBASe supone el único marco localizado de esta investigación y es por ello que resulta esencial indagar en la historia de la institución museística. Se pretende, entonces, una contextualización adecuada del espacio donde se recogen los objetos de estudio.

La pinacoteca sevillana se emplaza en el Convento de la Merced, actualmente situado en la Plaza del Museo y su origen constructivo se remonta al siglo XIII, época en la que se aprovechó el beneficio de las reparticiones devenidas de la reconquista de Sevilla por Fernando III el Santo. Sin embargo, fue Fray Alonso de Monroy, general de la Orden de la Merced, quien promovió la remodelación del inmueble en los albores del siglo XVII. La información sobre el

⁷³ Las obras estudiadas se encuentran expuestas al público a fecha de junio de 2023, si bien su disposición no ha variado en los últimos cinco años a excepción de la colocación de los techos de la casa de Arguijo.

⁷⁴ Como fue el caso de la *Decapitación del Bautista* de Miguel Adán, ubicada en la exposición temporal *El martirio de la santidad* del MBASe hasta finales de 2022.

⁷⁵ Red Digital de Colecciones de Museos de España.

⁷⁶ Concretamente, los techos de la casa de Juan Arguijo, expuestos en la sala V desde diciembre de 2022 con motivo de la exposición temporal *Arte del Renacimiento en Sevilla* y formando parte de la colección expuesta desde ese momento.

edificio contenida en su guía oficial⁷⁷ atestigua sus trazas a Juan de Oviedo, arquitecto y escultor a quien se encargó la obra para un nuevo edificio, cuya construcción comenzó en 1602 —conservada en la actualidad la apariencia que alcanzó a mediados del siglo XVII—.

La iglesia de una única nave resultante, amplia y luminosa, estuvo antaño enriquecida con esculturas y ornamentos hoy día desaparecidos, aunque sí que se conservan las pinturas murales de la cúpula. De esta gran iglesia destacan los tres claustros —siendo el claustro mayor el que supera en dimensiones a los patios restantes—. Este templo permaneció abierto al culto hasta el año 1841, momento en que comenzó su transformación para ser destinado al espacio museístico. La historia de un edificio destinado a albergar una colección tan numerosa proviene de las leyes de desamortizaciones de 1835 y, desde entonces, tal y como explica su página web⁷⁸, el edificio ha estado sometido a tres intervenciones. La primera de ellas aconteció entre 1868 y 1898, mediante labores de restauración en el primer piso y los claustros. Una segunda restauración permitió, entre 1942 y 1945, la apertura del Patio de las Conchas junto con el traslado de la fachada principal de la antigua portada barroca a la calle Bailén, anexa al edificio. La tercera y última habilitación comenzó en 1987, siendo finalizada en 1993. Su desarrollo en varias fases promovió la adecuación del edificio a las exigencias de las leyes patrimoniales, así como la museografía moderna.

⁷⁷ VV. AA, *Museo de Bellas Artes de Sevilla...*, 21-25.

⁷⁸ 1. «Historia», Museo de Bellas Artes de Sevilla, acceso el 19 de noviembre de 2022, <https://www.museosdeandalucia.es/web/museodebellasartesdesevilla/historia>.

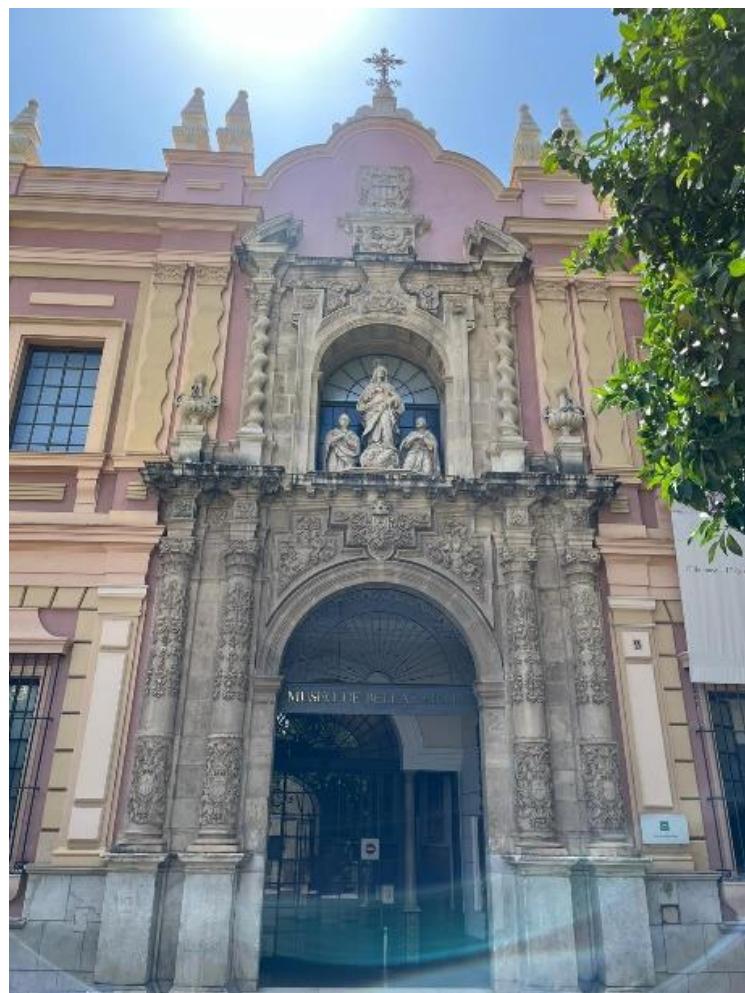


Figura 1. Fachada del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía de la autora.

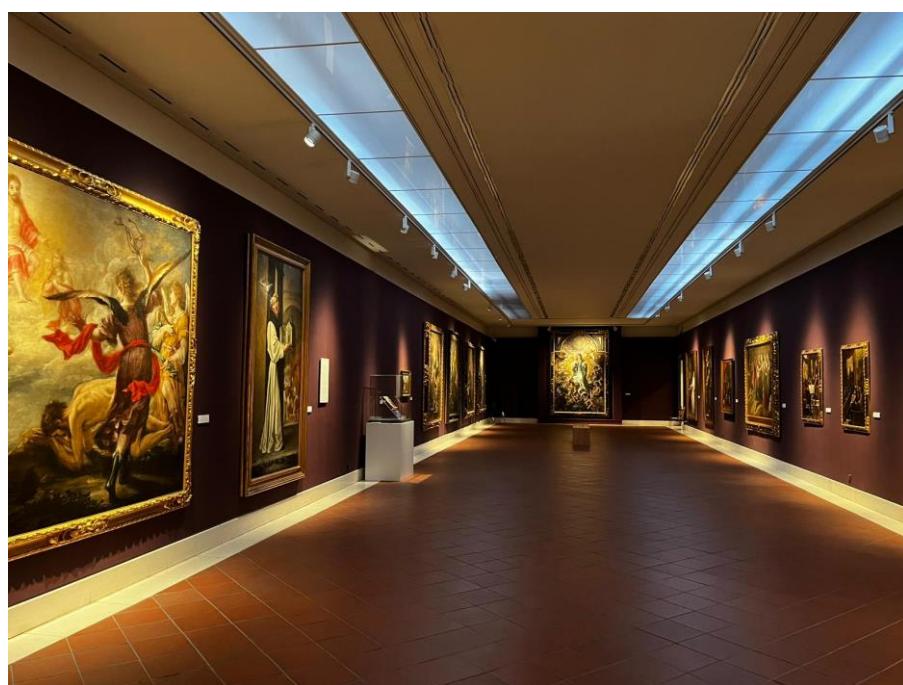


Figura 2. Vista de la sala VIII. Fotografía de la autora.

Estructura del trabajo

Este Trabajo Fin de Máster consta de una introducción al objeto estudiado, tres capítulos centrales —los cuales responden a la cronología de las obras analizadas— y unas conclusiones finales. La introducción abarca todo aspecto concerniente a la revisión bibliográfica realizada, así como la definición del enfoque de la investigación y el marco contextual de la institución que ocupa.

Seguidamente, el primer capítulo, recoge el análisis de la iconografía musical hallada en la colección pictórica del MBASe datada entre los siglos XVI y XVII —agrupados así para responder a la afinidad de temática religiosa que presentan estas obras—, mientras que un segundo capítulo recopila las seis pinturas pertenecientes al siglo XVIII —todas ellas de Domingo Martínez⁷⁹—. Por último, el tercer capítulo reúne tres pinturas del siglo XIX y una de comienzos del XX. Se ha optado por esta breve agrupación, nuevamente, por su sintonía en el tratamiento de los temas, pero, principalmente, por cuestiones estilísticas y de autoría. De este modo, los tres capítulos se han construido en función de una segmentación cronológica, a fin de analizar de un modo gradual las distintas etapas artísticas que rigen las obras de la presente investigación, esto es, Renacimiento, Barroco, Rococó y el costumbrismo andaluz. Finalmente, las conclusiones ofrecen los resultados hallados en consonancia con los objetivos inicialmente propuestos. Con el fin de agilizar la visualización de los instrumentos musicales en las obras, se ha optado por incluir las fotografías de las pinturas en el cuerpo de texto y a modo de figuras; en cambio, las tablas para la recogida de datos se han ubicado en los anexos de este trabajo.

⁷⁹ Pese a que todas las pinturas del segundo capítulo pertenecen al mismo autor, se ha optado por una unidad estructural en la nomenclatura del capítulo buscando su parecido con los dos restantes, titulándolo «Siglo XVIII».

CAPÍTULO 1.
SIGLOS XVI Y XVII

Próximos en el tiempo, los siglos XVI y XVII presentan, pese a ello, rasgos estilísticos diferenciados y, en parte, definidos por los diversos acontecimientos que conforman su contexto histórico. Si el nacimiento de la imprenta permitió un mayor desarrollo de la cultura, el retorno a las ideas clásicas, propugnado por el espíritu renacentista, fue un signo distintivo en el ambiente artístico. Así, la cultura del humanismo impregna el contexto creativo, propiciando la representación de la belleza y promulgando el desarrollo de la autoría artística.

De igual forma, y teniendo en cuenta que, a excepción de las tres primeras, el resto de obras recogidas en este capítulo presentan un estilo barroco, es pertinente ensalzar la motivación implícita en este período. Así, el siglo XVII es el espejo de una época tanto de esplendor como convulsión en el contexto andaluz. El afán por lograr alcanzar los primeros destellos que la Ilustración ya había hecho brillar en Europa propició una serie de acontecimientos, reformas y gestiones políticas que también tuvieron su reflejo en el mundo del arte. La creación de las primeras academias —tanto de arte como de ciencias— permitió posicionar dichas instituciones como referentes formativos y promovidos por el movimiento ilustrado, ya emergente en otros países europeos. Si las derrotas de la Armada Invencible dieron paso a la decadencia sobrevenida a finales del siglo XVI, el reinado de los llamados Austrias menores —Felipe III y Felipe IV— no condicionó la gestión política española⁸⁰. Se puede decir que la Sevilla de 1580 supone una época de magnificencia cultural anexa al siglo de Oro español, si bien el siglo venidero se afrontó con la dualidad del esplendor, pero también el camino de recuperación de la epidemia de peste que azotó la ciudad en 1649.

Antes de ahondar en la representación de la música en la etapa acotada, resulta provechoso señalar las características predominantes en las pinturas sevillanas de estos siglos, incidiendo en las escenas religiosas que la caracterizan y la forma de los temas representados. En palabras de José Fernández, «las fuentes literarias, históricas y religiosas, propias de la Sevilla del siglo XVII, señalan con claridad cómo en la ciudad tiene lugar un proceso paulatino de afirmación de la cultura de la Contrarreforma»⁸¹. De este modo, y en consideración con el contexto ambienta las obras de este capítulo, hay que enfatizar determinados rasgos comunes recogidos en ellas. Una escena recurrentemente representada son los coros de ángeles o conjuntos de ángeles músicos. En línea con la información aportada por Valenzuela este programa iconográfico, altamente presente en el arte occidental, tienen su origen en el libro de los Salmos, en cuyo final se describe la alabanza universal a Dios mediante diferentes

⁸⁰ José Martínez Millán, «La Corte del Barroco en la Monarquía Católica» (conferencia, Archivo Histórico Provincial de Sevilla, 4 de mayo de 2023).

⁸¹ Fernández López, *Programas iconográficos...*, 19.

instrumentos musicales⁸². Según prosigue este autor con referencia al Salmo 150, los instrumentos señalados son la trompeta, salterio, arpa, pandero, cuerdas y flauta —aunque también alude al resonar de címbalos y la danza. Asimismo, Perpiñá apunta que «entre los siglos X y XIII, estos ángeles debieron convertirse en cantores, aunque existe el problema de su ambigua representación como músicos, ya que solo a partir de los inicios del siglo XIV portarán partituras o instrumentos que los identifiquen como tales»⁸³. También es característica la presencia de una cartela, sobre todo en escenas de Natividad, y donde se puede leer mensajes de gloria. En la misma línea, Valenzuela subraya que la presencia de ángeles en la iconografía religiosa se sustenta de acuerdo a diversas fuentes, como son los evangelios apócrifos, aunque gran parte de los historiadores remiten al último libro de los salmos, donde, de acuerdo a las referencias de este autor, versan las siguientes líneas exaltadas «¡Aleluya! Alabad a Dios en su santuario [...]. Alabadle a son de trompeta alabadle con salterio y arpa; alabadle con pandero y danza; alabadle con cuerdas y flauta. Alabadle con címbalos resonantes, alabadle con címbalos de júbilo»⁸⁴.

Otra de las cualidades musicales del Renacimiento tardío y Barroco presente en las pinturas del MBASe es la representación de las capillas musicales como conjuntos de intérpretes que, con rasgos divinos, se sitúan tañendo variados instrumentos a ambos lados de la escena celestial⁸⁵. Y es justamente aquí donde entra en juego otro rasgo musical característico del Barroco: el desarrollo del idiomatismo. Se alude a este concepto dada la consideración de las cuestiones específicas de los instrumentos por los compositores, de modo que este hecho otorgó mayor comodidad a la interpretación de las obras musicales, a la vez que supuso una antesala para la especialización instrumental. El autor refiere la policoralidad como práctica interpretativa de las agrupaciones corales surgida en el Barroco medio, hecho que, de un modo evidente, se reflejó en el arte gracias a los coros de ángeles en actitud cantante. De acuerdo a este dato, y pretendiendo su vinculación al arte de la época barroca hispana, López-Caló señala que la policoralidad fue desarrollada de forma progresiva en España, dadas las constantes prácticas interpretativas de la música compuesta para ocho y nueve voces y, con ello, la escisión de las agrupaciones vocales en conjuntos bicorales⁸⁶. El apunte de esta cuestión resulta propio para el análisis de las prácticas musicales halladas en las obras renacentistas y barrocas, pues, como se describirá a lo largo de este capítulo, la mayor parte de estas reflejarán las agrupaciones

⁸² Valenzuela, «Iconografía musical...», 22.

⁸³ Perpiñá, «Los ángeles músicos...», 400.

⁸⁴ Valenzuela, «Iconografía musical...», 22.

⁸⁵ Como es el caso de una coronación, asunción o tránsito.

⁸⁶ López-Caló, *Historia de la música española...*, 25.

corales e instrumentales. Por último, hay que matizar que la mayor parte de las obras de esta colección provienen de las desamortizaciones de conventos y monasterios llevadas a cabo en España a partir del siglo XVIII.

En lo que respecta a la predominancia de instrumentos hallados en la revisión, destacan dos grupos principales. Por un lado, la alta presencia de cordófonos, manifestada en la predilección de los artistas por laúdes y arpas, pero también los instrumentos de arco, los cuales presentan mayor dificultad a la hora de establecer una denominación precisa, pues se considera la convivencia de instrumentos similares como la vihuela de arco y el violín en el ámbito hispano. En lo vinculante a los instrumentos de viento, se observa una representación equitativa en cuanto al material de madera o metal que forma su tubo, ya que se encuentran instrumentos variados como añafiles, bombardas o, incluso, flautas de pan y órganos. En cuanto a la procedencia de los modelos empleados, es útil contemplar que los autores de la época recurrieron a grabados previos para usarlos como referencia⁸⁷, cuestión que obstaculiza la búsqueda del tipo concreto debido a las numerosas publicaciones sobre fuentes grabadas y, evidentemente, referencias sobre la habilidad de representación organológica del autor.

A continuación, se procede al análisis de la iconografía hallada en las obras de los siglos XVI y XVII que conforman este capítulo.

1.1. Martín de Vos. *Juicio final*

El pintor y dibujante flamenco Martin de Vos adoptó un estilo que puede enmarcarse en el último manierismo⁸⁸. Su *Juicio Final* —rodeado de dos tablas dedicadas a San Francisco y San Agustín— constituye un programa iconográfico que sintetiza los atributos propios de esta escena, posicionándose, además, como la obra más antigua de las expuestas en el MBASe que contiene instrumentos musicales. En lo relativo a dicha iconografía, la información para el diseño de este episodio bíblico quedó reflejado por diversos tratados durante el Renacimiento y el Barroco⁸⁹. Aun así, existen otros aportes recientes dedicados al estudio de sus elementos, como es el texto de Pascual, donde la autora hace referencia a las siete trompetas acuñadas en

⁸⁷ Jesús Palomero, (catedrático de historia del arte de la Universidad de Sevilla) en conversación con la autora, mayo de 2023.

⁸⁸ Estilo artístico de origen italiano y que se desarrolló durante el siglo XVI. Se caracteriza por la representación de la subjetividad y el propio gusto del artista.

⁸⁹ Carmona, *Iconografía cristiana*, 28. En consonancia con el tema del Juicio Final, el autor refiere diferentes tratados de pintura considerados durante los siglos XVI y XVII, como, por ejemplo, el *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco.

el *Libro del Apocalipsis*, pese a que el Evangelio según San Mateo solamente distingue la presencia de trompetas en términos generales⁹⁰.

A través de la representación de criaturas grotescas en un estadio infernal que se transforma en claridad conforme el espectador eleva su mirada hacia el nivel celestial, la escena es acompañada por cuatro instrumentos aerófonos, cuya colocación se halla sujeta a la simetría de los protagonistas de la composición. Se descubren, así, los dos añafiles de tradición medieval —o trompetas rectas— que se hallan situados en un primer plano y que, tañidos por dos ángeles, abren paso al reino celestial (véase anexos, tabla 5). Es significativo advertir la dirección de ambos instrumentos hacia el mismo sentido. Al fondo, y con un tamaño inferior, se sitúa otra pareja de ángeles que, en este caso, sí orientan sus instrumentos hacia el exterior de la escena, persiguiendo nuevamente la percepción simétrica (véase figura 3). En este caso, la identificación de estos aerófonos como añafiles, pese a su corto tuvo, es sugerida de acuerdo a los identificados en primera instancia.



Figura 3. Martín de Vos, *Juicio Final*, 1570. Detalle de los aerófonos. Óleo sobre tabla.
Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía de la autora.

1.2. Miguel Adán y Vasco Pereira. *Decapitación del Bautista*

El *Retablo de San Juan Bautista* —datado entre 1592 y 1594 y procedente de la desaparecida iglesia conventual de Santa María de Las Dueñas—, se encuentra expuesto en la Sala IV del museo. El madrileño Miguel Adán, representó en este conjunto las escenas que impregnaron la vida de San Juan Bautista y las figuras fueron policromadas por Vasco Pereira. Es concretamente la pieza número cinco, escena de la *Decapitación del Bautista*, mediante la que su escultor representó el cordófono hallado en este retablo (véase figura 4). Además, es necesario señalar que se trata de la única obra analizada en esta investigación que no pertenece al género pictórico, sino a la tipología de retablo escultórico en madera policromada. La talla

⁹⁰ Irene Pascual, «Iconografía del Juicio Final en las portadas góticas hispánicas», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. XI, n.º 21 (2019): 164.

del instrumento musical que acompaña la escena deja entrever la concepción que el artista había adquirido sobre el cordófono representado. En este sentido, el espectador puede contemplar una hibridación del instrumento de cuerda porque, aunque la forma de la caja puede sugerir el cuerpo de una guitarra española renacentista, la ornamentación en forma de eses simétricas esculpidas en la parte superior del cuerpo se asemeja más bien a la de una vihuela de arco. Por otro lado, el clavijero donde se tensan las cinco visibles cuerdas se encuentra en posición perpendicular respecto al mástil, acercándose al de un laúd. La mirada hacia la única mano visible del intérprete, así como la ausencia del arco, sugiere que, efectivamente, Adán pretendió representar el acompañamiento musical de la escena bíblica con un instrumento de cuerda, aunque no puede constatarse si pulsada o frotada. Con todo, las cinco cuerdas notablemente distinguidas gracias a la policromía, dan color a una intencionada vihuela sin arco que acompañe el martirio del Bautista (véase anexos, tabla 6).



Figura 4. Miguel Adán, *Decapitación del Bautista*, 1592-94. Detalle del cordófono. Madera policromada. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía de la autora.

1.3. Pedro Villegas. *Sagrada Familia con San Juanito y Santo Tomás de Aquino y Santa Catalina de Siena*

En la misma sala que el retablo de Miguel de Adán se expone una pareja de pinturas que aún anjan varios instrumentos musicales. Se trata de la *Sagrada Familia con San Juanito y Santo Tomás de Aquino y Santa Catalina de Siena*, dos obras del pintor renacentista sevillano Pedro Villegas Marmolejo fechadas entre 1575 y 1580. La iconografía musical de ambas pinturas se sitúa en el nivel celestial ubicado en la parte superior y a través del que se puede identificar la variedad de familias instrumentales presente e, incluso, instrumentos cuyo origen se remonta a la mitología grecolatina (véase anexos, tabla 7).

Así pues, en la *Sagrada Familia* se divisa un conjunto de cuatro ángeles, de los cuales se tres sostienen, en orden de aparición, una pandereta con sistros sin membrana —aunque también podría ser descrita como corona de sonajas dobles—, una flauta de pan y una especie de guitarra con forma de lira, mientras que la segunda reúne otro grupo de ángeles músicos, aunque en esta ocasión, alrededor de una exaltación de la cruz (véase figura 5).



Figura 5. Pedro Villegas, *Sagrada Familia con San Juanito y Santo Tomás de Aquino y Santa Catalina de Siena*, 1575-80. Detalle. Óleo sobre tabla. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía de la autora.

Ligado a la descripción los instrumentos musicales de la primera pintura, cabe mencionar que la flauta de pan —aerófono inminentemente ligado a la mitología—, consta de siete tubos de diferente tamaño y representados en sentido gradual, lo cual apunta una clara referencia a las siete notas musicales. Seguidamente, en el centro del grupo se sitúa un ángel portador de un letrero con el comienzo del *Gloria*⁹¹, himno litúrgico cuyo texto es

⁹¹ La frase de exaltación pertenece al evangelio de Lucas, 2, 14.

habitualmente portado por querubines. Finalmente, se puede sugerir que el ángel que tañe el cordófono mixto lo hace de un modo consciente, es decir, pisando cuerdas concretas del diapasón con las yemas de su mano izquierda, mientras que pinza otras con la derecha (véase figura 6).



Figura. 6. Pedro Villegas, *Sagrada Familia con San Juanito*, 1575-80. Detalle de los ángeles músicos. Óleo sobre tabla. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía de la autora.

El instrumento de cuerda, carente de caja de resonancia y con más apariencia de lira que de guitarra, puede dejar entrever que el objetivo del artista era, realmente, el de representar semejante fusión cordófona. En palabras de Benito Navarrete, el instrumento antes referenciado aparece en manos de un ángel músico procedente de una estampa del grabador holandés Cornelis Cort y forjada de una composición de Federico Zuccaro⁹² (véase figura 7). Además, según apuntan René Jesús Payo y María Pilar Alonso, este artista holandés recibió gran parte de su instrucción en Italia, lugar donde fue influido por expertos del momento y realizando trabajos empleados posteriormente por pintores españoles⁹³, por lo que, a modo de suposición, podría tratarse de una de las fuentes empleada por Pedro Villegas para el diseño este modelo

⁹² Navarrete, *La pintura andaluza...*, 123.

⁹³ René Jesús Payo y María Pilar Alonso, «Martín de Vos, los Sadeler, Federico Zuccaro, Cornelis Cort, los Wierix y Michelangelo Marelli en el retablo mayor de Extramiana», *Boletín de la Institución Fernán González*, 244 (2012): 14.

híbrido de lira-guitarra junto al ángel que lo tañe, pues la posición de las manos del intérprete coincide en el concepto de sujeción.



Figura 7. F. Zuccaro, *La Anunciación con profetas*, 1571. Detalle de un ángel tocando la lira. Reproducido de *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, de B. Navarrete (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998), 123.

Igualmente, no han de obviarse otras referencias halladas a un instrumento de similar estructura. En este sentido, se acude a la aportación de José Ignacio Palacios sobre la iconografía musical patente en la obra de Francisco de Goya, y donde el autor alude a la presencia de un instrumento híbrido en la pintura *La marquesa de Santa Cruz*, especificando que esta mixtura organológica se alzó como un instrumento habitual en el París decimonónico⁹⁴, por lo que queda de manifiesto el realismo contextual del cordófono representado por el pintor aragonés.

En la segunda pieza pictórica, *Santo Tomás de Aquino y Santa Catalina*, los querubines encargados de acompañar musicalmente la exaltación de la cruz se sitúan en la parte inferior de esta y sosteniendo, de izquierda a derecha, una chirimía o bombarda, un arpa, una segunda chirimía —en este caso tañida— y un laúd. Conjuntamente, cuatro ángeles portan un libro de canto divino, colocándose en previsible intención de entonar los cánticos litúrgicos, si bien es

⁹⁴ Palacios, «Aproximación a la iconografía musical...», 315.

cierto que en la parte superior otros querubines se postulan posando con idéntica intención vocal (véase figura 8).



Figura 8. Pedro Villegas, *Santo Tomás de Aquino y Santa Catalina de Siena*, 1575-80. Detalle de los ángeles músicos. Óleo sobre tabla. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía de la autora.

Si la definida caña del oboe o bombarda fideliza la representación del instrumento, tal y como puede constatarse con la forma de este aerófono ya común en tiempos de la obra, más significativo aún es el laúd y la posición de las manos de su intérprete, muy similar a la postura con que es tañida la guitarra-arpa en la pintura vecina. Igualmente, en otras obras de Villegas se puede encontrar también representado el laúd, como es el caso de la *Virgen de los Remedios* de la iglesia de San Vicente, en Sevilla, a cuyos pies se sitúa un querubín tañedor de laúd. Como se ilustra a continuación, el instrumento se asemeja cromática y formalmente al representado en la pintura mencionada (véase figura 9).



Figura 9. Comparación de los laúdes representados por Pedro Villegas en *Virgen de los Remedios* (izquierda) y *Santo Tomás de Aquino y Santa Catalina de Siena* (derecha). Fotografías de la autora.

1.4. Francisco Herrera el Viejo. *Desposorios místicos de Santa Catalina*

Es también en la obra *Desposorios místicos de Santa Catalina*, elaborada hacia 1615 por Francisco Herrera el Viejo, donde este otro artista del Barroco sevillano representó el momento en que un conjunto de personajes divinos coloca el anillo en el dedo de Santa Catalina de Alejandría, a la par que una corona⁹⁵. La escena se acompaña de música sonada gracias a una pareja de ángeles tañedores de instrumentos de cuerda, concretamente, un arpa y un laúd. Destaca, una vez más, la prominente inclinación del segundo instrumento hacia abajo (véase figura 10). En este ejemplo se puede apreciar, de igual manera, una cuidada representación de la mano derecha del ángel intérprete, pero que, dada la posición de los dedos pulgar y corazón —posición no convencional en las representaciones de laudistas—, podría sugerir que el artista no se sirvió realmente de un modelo músico. De esta forma, el arpa, posicionada al fondo de la composición, muestra una forma realista y la delineación de once o doce cuerdas, ya que no se aprecia una definición segura de la duodécima línea ni de si el instrumento contiene doble orden (véase anexos, tabla 8).

⁹⁵ Para conocer la hagiografía de Santa Catalina de Alejandría y los atributos de su representación en el arte, véase De la Plaza, *Guía para identificar los santos...*, 76-77.



Figura 10. Francisco Herrera el Viejo, *Los desposorios místicos de Santa Catalina*, 1615.
Detalle de los ángeles músicos. Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Reproducido de
<https://www.museosdeandalucia.es/web/museodebellasartesdesevilla/-/desposorios-misticos-de-santa-catalina>

El estudio con otros laúdes situados en inclinación similar posibilita establecer una analogía entre esta digitación ideada por el pintor y el laúd presente en el ángel que reconforta a San Francisco en la obra de Francisco Ribalta (véase figura 11), fechada hacia 1620, tan solo unos años después de la pintura de Herrera el Viejo.



Figura 11. Francisco de Ribalta, *San Francisco reconfortado por un ángel músico*, ca. 1620.
Detalle del laudista. Óleo sobre lienzo. Madrid, Museo Nacional del Prado. Reproducido de
<https://www.museodelprado.es/colección/obra-de-arte/san-francisco-confortado-por-un-angel-musico/58e77f48-6be9-43f3-b614-1db9069c084b>

Retornando al modelo de representación del laúd observado en las dos obras del MBASe, junto con el análisis del mismo cordófono hallado en la obra de Villegas antes referenciada⁹⁶, se puede establecer una significativa diferencia al compararlo con la imagen de este instrumento hacia la misma época —finales de siglo XVI y principios del XVII—, como es el caso de la obra *El dúo*, del holandés Hendrik ter Brugghen (véase figura 12) y donde se aprecia una sujeción por parte del intérprete en la que el mástil del cordófono se orienta hacia la parte superior de la escena. Caso parecido es el ángel tañedor de laúd en la *Virgen del Pozo Santo*, obra de Alonso Vázquez, expuesta en la catedral de Sevilla (véase figura 13) y ligeramente anterior a los *Desposorios...*, pero cuyo instrumento difiere en posición del que acompaña a Santa Catalina. Resulta pertinente mencionar que la digitación de este tañedor de laúd no es tan acuciada como en el caso del representado por Herrera.



Figura 12. Hendrick Terbrugghen, *El dúo*, 1628. Óleo sobre tabla. París, Museo del Louvre.
Reproducido de <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/t/terbrugg/2/duet.html>

⁹⁶ Véase detalle del laúd de la *Virgen de los Remedios* en la figura 13.



Figura 13. Alonso Vázquez, *Virgen del Pozo Santo*, 1597. Detalle del ángel laudista. Óleo sobre tabla. Sevilla, catedral de Sevilla. Reproducido de <https://www.ecured.cu/images/e/e0/Virgen-del-pozo-santo2.jpg>

1.5. Juan del Castillo. *Asunción de la Virgen*

Otra de las pinturas de gran formato perteneciente a la colección del siglo XVII es el Retablo Mayor del Convento de Montesión, obra en la que el pintor Juan del Castillo simbolizó la *Asunción de la Virgen* y la sorpresa de los personajes terrenales al descubrir el sepulcro vacío (véase figura 14). La escena de la ascensión es rodeada por serafines y querubines que tocan instrumentos diferentes y entre los que se aprecian un arpa y un laúd en la parte izquierda y un órgano y una corneta renacentista en la derecha (véase anexos, tabla 9). Al igual que sucede en las obras presentadas anteriormente, la gloria es enriquecida por pequeños ángeles revoloteando alrededor de los que tañen música y que, a diferencia de los anteriores, portan volubles vestimentas. En palabras de Rodríguez, destaca el sentido de agrupación organológica por parte del pintor, pues congrega a un lado los instrumentos aerófonos, mientras que a otro posiciona los cordófonos⁹⁷. En referencia a la técnica empleada en la corneta renacentista, la autora enfatiza que «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»⁹⁸.

⁹⁷ Rodríguez, «Los conciertos de ángeles...», 130.

⁹⁸ Rodríguez, «Los conciertos de ángeles...», 131.



Figura 14. Juan del Castillo, *Asunción de la Virgen*, 1634-36. Detalle del ángel laudista. Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía de la autora.

La elevada posición del cuadro en la sala donde actualmente se expone dificulta la visibilidad de los instrumentos musicales. Sin embargo, se pueden apreciar los siete tubos del órgano positivo, al igual que la posición de las manos del personaje encargado de tocar su teclado. Es significativo incidir en el número de tubos que contiene el órgano, pues, previsiblemente, con el recuento de siete unidades el artista pretendiese aludir a las siete notas musicales (véase figura 15). Esta es una cuestión visible en numerosas representaciones de Santa Cecilia con órgano en el contexto de la pintura virreinal de la escuela cuzqueña⁹⁹, pero debido a la ausencia de iconografía del órgano en la obra del autor, no es posible comparar la forma del instrumento de tecla o la postura de las manos con otras pinturas. Procede, así, reseñar que la caída de la mano del ángel es natural, siendo representada con relativa fidelidad, pese a que no se muestra la adhesión al teclado propia de la técnica de la época, tal y como postula Chiantore sobre la representación de la técnica para teclado durante el Renacimiento¹⁰⁰.

⁹⁹ Laura Mondéjar, «Teclas y cuerdas. Iconografía musical en las escuelas artísticas del virreinato peruano» (conferencia presentada en el Seminario Internacional Acervo Peruano de la Cátedra de Estudios del Barroco Iberoamericano, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, febrero de 2023).

¹⁰⁰ Chiantore, *Historia de la técnica...*, 52.



Figura 15. Juan del Castillo, *Asunción de la Virgen*. Detalle del ángel organista. Fotografía de la autora.

La presencia de los siete tubos es un dato significativo en el caso de autores cuya formación musical no consta. Y, es que, la asignación de un tubo por nota, contempla básicos conocimientos sobre la escala musical diatónica. Esta característica se puede apreciar en otras representaciones del órgano, como por ejemplo el esculpido en la parte alta de la sacristía de la catedral de Burgos o la sillería del monasterio San Martín Pinario, en Santiago de Compostela.

1.6. Alonso Vázquez y Juan de Uceda. *Tránsito de San Hermenegildo*

Estas cuestiones anexas a la técnica instrumental propiamente dicha sí que pueden hallarse en el *Tránsito de San Hermenegildo*, de Alonso Vázquez y Juan de Uceda y datado de 1603. Y, es que, en esta pintura en la que pueden contemplarse, no solo diferentes cordófonos de arco, sino los personajes que activamente se encargan de tocarlos. La escena plasmada se halla compuesta, al igual que la anterior, por dos niveles; uno terrenal y carente de música y, la parte celestial donde se dan cita los ángeles tañedores (véase figura 16). Como se ha especificado, la autoría de esta obra es compartida por dos artistas¹⁰¹. Alonso Vázquez comenzó la parte inferior —nivel terrenal en que Igunda, esposa del santo, llora desconsolada tras la muerte de Hermenegildo—, mientras que Juan de Uceda se encargó de culminar la parte superior, donde se recibe al personaje con la gloriosa corona atributo de la santidad y que los ángeles se encargan de posar sobre su cabeza. La obra procede de la iglesia del Hospital de San Hermenegildo, ubicada en la capital sevillana, y es el cardenal Cervantes, fundador de dicho hospital, el personaje situado en actitud orante en la parte inferior del cuadro.

¹⁰¹ Según la información presentada en la descripción de la obra mediante su cartela.



Figura 16. Alonso Vázquez y Juan de Uceda, *Tránsito de San Hermenegildo*, 1602. Detalle de la gloria. Óleo sobre lienzo. Reproducido *Pintura barroca sevillana* de E. Valdivieso. (Sevilla: Guadalquivir, 2003), 93.

A través de la representación de estos instrumentos, se ensalza la presencia del bajo continuo, en este caso potenciado con dos instrumentos como son el arpa y el órgano. Se enfatiza esta cuestión, igualmente, con la habitual viola de gamba y el *cantus* asociado al violín. A través de esta evidencia visual puede justificarse la idea de que la presencia de estos instrumentos era cada vez más habitual en la música sacra hispana.

Se aborda, por ello, el análisis organológico del nivel superior y donde puede apreciarse de manera significativa la forma y técnica de seis instrumentos musicales diferentes (véase anexos, tabla 10). De igual forma, a los pies de este escalón celestial se suman dos ángeles, a izquierda y derecha, que portan música con una notación minuciosamente elaborada por el artista —sobre todo en caso del querubín de la izquierda— y que, según los trabajos de Francisco Ruiz denota una posible identificación con una obra musical¹⁰².

Si un análisis profundo de los elementos de escritura musical puede arrojar luz a la presencia de una determinada sonorización de la escena del tránsito, son los instrumentos musicales los que la interpretan. A la izquierda se sitúan un bajón —del que únicamente se muestra la parte superior del tubo y su embocadura—, un arpa cuyas cuerdas están rectamente delineadas en un orden y una vihuela de arco, aunque también podría identificarse como violín debido a su forma, de constitución española que deja entrever una caja que resuena gracias a

¹⁰² Ruiz Cabello, «Si muere, produce mucho fruto...», 381.

los dos agujeros en forma de efe que profanan su tapa. De este cordófono también se distinguen cuatro cuerdas —aunque lo habitual es que fuesen cinco—, el clavijero que las tensa y la mano izquierda del intérprete pisándolas casi en su totalidad. El modo de sustentar el arco por parte del ángel, pese a que se oculta tras el arpa, se adecúa a las convenciones interpretativas y técnica instrumental en lo que a los instrumentos de cuerda frotada respecta. No constan otras representaciones de cordófonos en la obra del pintor, por lo que, con vistas a comparar este patrón organológico, se estudian las diversas representaciones de violas da gamba enmarcadas en fechas coetáneas a la representación de Uceda, las cuales se postulan como fuentes sobre la representación del instrumento de cuerda en contextos similares, aunque sí de Alonso Vázquez, quien podría haber esbozado el contorno de los músicos antes de que Uceda incluyese detalles organológicos

En esta línea, la publicación más reciente de Jesús Palomero¹⁰³ sobre el Hospital de las Cinco Llagas —actual sede del Parlamento Andaluz—, ha permitido comparar el retablo allí presente y elaborado por Alonso Vázquez y Diego López Bueno con esta obra. Se confirma, pues, gran similitud entre la posición de los ángeles músicos de los extremos —arpista y organista— con los mismos personajes que encabezan el retablo, y que, en este caso tocan dos cordófonos diferentes (véase figura 17), acentuándolo la hipótesis de que posiblemente Alonso Vázquez esbozase la posición de los ángeles músicos, para conceder, a posteriori, la elección de los instrumentos musicales, pues es parecida la posición de las manos que adquieren los ángeles situados, así como la dirección de sus cuerpos.



Figura 17. Comparación de la posición de los ángeles músicos del *Tránsito* (centro) con los ángeles representados en el ático del retablo mayor del Hospital de las Cinco Llagas (izquierda y derecha).
Fotografías del retablo cedidas por Jesús Palomero.

¹⁰³ Jesús Palomero, «El doctor Don Celedonio de Açoña y el retablo mayor del Hospital de mujeres de las Cinco Llagas». En *Botica, despensa y arte en los antiguos hospitales sevillanos*, ed. Por Esteban Moreno et. al. (Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2022), 163-204.

En lo que concierne al detallismo en los instrumentos antes señalado, se podría decir que, en particular, llama la atención la dirección hacia el exterior de las efes que ornamentan la tapa, ya que, aunque simétricas, se sitúan al revés de acuerdo a su evolución tradicional. Todo ello cuestiona la búsqueda de otros instrumentos de cuerda frotada cuyos orificios ornamentales se hallen en la misma dirección que la. Y, en efecto, es el caso de la obra *Tabla de Espineta*¹⁰⁴ de Lucas Friedrich Behaim (1615), donde se puede ver un músico tocando una viola da gamba que, curiosamente, torna sus efes en la misma dirección que la vihuela de arco o violín de Juan de Uceda (véase figura 18).



Figura 18. Lucas Friedrich Behaim, *Tabla de espineta*, 1615. Detalle de la viola da gamba.
Reproducido de <https://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm1615>

El análisis comparativo de los cordófonos de arco, dado el dibujo de sus agujeros, permite su cotejo con los instrumentos representados en la escena de la *Imposición del nombre de Jesús* de Juan de Roelas, ubicada en el retablo mayor de la Iglesia de la Anunciación, en Sevilla (véase figura 19). En esta obra de 1604 se puede visualizar un divino acompañamiento

¹⁰⁴ El título original de la pintura en holandés es *Spinetdecke*, siendo traducida en castellano como *Tabla de espineta*.

musical realizado por variados instrumentos¹⁰⁵, pero destacando la diferencia visible en los agujeros de la vihuela de arco más pequeña y la vihuela de arco en primer plano. Efectivamente, puede constatarse la diferencia mencionada entre los agujeros en forma de efe, para la primera, y de C, para la segunda, pero también en el número de cuerdas del segundo instrumento, pues en este caso sí se completan las seis estandarizadas.



Figura 19. Juan de Roelas, *Imposición del nombre de Jesús*, 1603. Detalle de los cordófonos. Iglesia de la Anunciación, Sevilla. Reproducido de <http://www2.ual.es/ideimand/portfolio-items/juan-de-roelas-la-circuncision-y-la-imposicion-del-nombre-de-jesus-1604-1606-sevilla-iglesia-de-la-anunciacion/>

Esta comparación se apoya en las referencias proporcionadas por Cristina Bordas en su texto complementario a un ciclo de conciertos para este instrumento celebrado en la Fundación Juan March en la primavera de 2014¹⁰⁶. En él, la autora incide en la relevancia de este instrumento «la viola da gamba tuvo un amplio recorrido en toda Europa a partir del siglo XVI, dando lugar a una música de gran expresividad y a una escritura cada vez más idiomática»¹⁰⁷, pero también advierte de la rivalidad entre la vihuela de arco y la viola contenida en el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, publicado por Sebastián de Covarrubias en 1611, con definiciones que aluden a las distintas funciones de los violones, vihuelas de arco sin trastes, y de las vihuelas de arco, propiamente, y que sí los incluían¹⁰⁸. Igualmente, en el contexto creativo del Barroco español puede constatarse la presencia de la viola da gamba, independientemente

¹⁰⁵ Un laúd y un arpa completan los instrumentos de cuerda ya señalados.

¹⁰⁶ Cristina Bordas, «Introducción y notas al programa», En *Origen y esplendor en la viola da gamba* (Madrid: Fundación Juan March, 2014).

¹⁰⁷ Bordas, «Introducción y notas al programa», 12.

¹⁰⁸ Ibidem.

de las carencias formales que ostentase su representación, principalmente, surgidas de los ornamentos —o ausencia de elementos— considerados por el artista y que, como se mencionado antes, se refleja en la tapa armónica del instrumento. En este caso, se considera la evolución de los agujeros sobre la tapa de resonancia en los cordófonos y resultante de las investigaciones acústicas promovidas entre los siglos XII y XVIII hasta lograr afianzar la moderna letra eje junto con las ilustraciones que referencian la distinción entre la viola da gamba y la viola *da braccio* recogidas por Praetorius en *Syntagma Musicum* (véase figura 20).

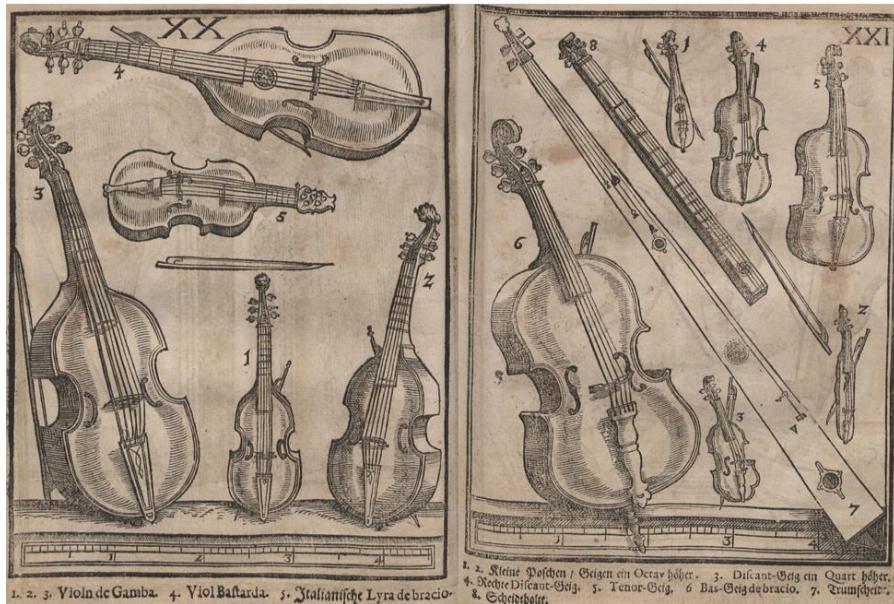


Figura 20. Diferencias entre distintos instrumentos de cuerda en *Organographia. Syntagma Musicum* de Michael Praetorius. Reproducido de https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d3/IMSLP278580-PMLP138176-praetorius_syntagma_musicum_2_276943988.pdf

Sin embargo, conviene citar la revisión de otras pinturas análogas al contexto sevillano, que reúnen curiosas ausencias de los agujeros resonadores de la caja armónica. Es el caso del ángel que tañe una de viola da gamba en la obra *Cristo servido por cuatro ángeles* del pintor cordobés Pablo de Céspedes y expuesto en el Palacio Real de Madrid (véase figura 21). De acuerdo con la aportación de Benito Navarrete, el modelo de referencia tomado para el instrumentista proviene de las fuentes grabadas que se solían utilizar en la pintura andaluza en esa época, concretamente, la estampa de Johan Sadeler (véase figura 22), donde se representa al rey David tocando el arpa y la misma figura de ángel de perfil tocando la viola da gamba¹⁰⁹, lo cual es un indicio de la búsqueda de representación fiel de un instrumento sin conocimiento de su forma, pues al tratarse de una copia de una fuente grabada, al no apreciarse la profundidad

¹⁰⁹ Navarrete y Lara, «Cristo servido por ángeles...», 40.

del objeto representado, el artista no podía determinar si los agujeros en forma de efe tenían función formal más allá del puro ornamento de la tapa.



Figura 21. Pablo de Céspedes, *Cristo servido por cuatro músicos*, 1616. Detalle del ángel tocando viola de gamba [en tesitura grave]. Óleo sobre lienzo. Reproducido de B. Navarrete y M. Lara, «Cristo servido por los ángeles de Pablo de Céspedes y los orígenes del primer naturalismo», *Reales Sitios*, 202 (2015): 41



Figura 22. Johan Sadeler, *El rey David tocando el arpa*, ca. 1600. Detalle del ángel que toca la viola da gamba. Estampa calcográfica. Reproducido de B. Navarrete y M. Lara, «Cristo servido por los ángeles de Pablo de Céspedes y los orígenes del primer naturalismo» en *Reales Sitios*, 202, (2015): 40.

A fin de continuar con el segmento derecho y los instrumentos que lo protagonizan, se divisan una vihuela de arco, aunque también podría identificarse como violín, de estilo similar a la viola da gamba antes analizada, pero tañida con una técnica propia de la tesisura más aguda del instrumento. También llama la atención, nuevamente, la posición de las efes sobre la tapa armónica, pues en este caso sí que se apuntan hacia el diapasón. Otro instrumento musical con gran presencia en la obra es el órgano positivo del cual solamente se aprecia la parte lateral y trasera, lo que impide la visión del teclado, pero no por ello de las manos del ángel que posa sus manos sobre este. Así, la altura reducida del aerófono unido a la posición elevada de su intérprete, sugiere que este se encuentra tocándolo en una posición de pie y, además, con una posición de caída del brazo propia de siglos venideros y de la técnica pianística posterior y, por tanto, una postura no habitual en la época del barroco temprano (véanse figuras 23 y 24). Aun así, no es extraño encontrar esta relajada naturalidad o, inclusive, organistas que tañen de pie su instrumento y un ejemplo de dicha posición se contempla en las representaciones de Santa Cecilia de las escuelas pictóricas de los Virreinatos de Nueva España y Perú.



Figura 23. A. Vázquez y J. de Uceda, *Tránsito de San Hermenegildo*. Detalle de tres ángeles músicos. Reproducido de *Pintura barroca sevillana* de E. Valdivieso. (Sevilla: Guadalquivir, 2003), 93.



Figura 24. Anónimo, escuela quiteña, *Santa Cecilia*, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. La Paz (Bolivia), Museo Nacional de Arte. Reproducido de <http://52.183.37.55/artworks/727>

En cuestiones de iconografía musical, la música notada contenida en el cuadro también da pie a un análisis de iconografía musical —en este caso ligada a los signos de escritura de la música—. Tal y como versa el estudio de Ruiz Cabello, «el libro muestra una obra a dos voces en notación manuscrita de la época, aunque algo confusa. Tampoco es muy realista el diseño de los pentagramas, que resulta desproporcionado y poco cuidado, hasta el punto de que no se escribe el texto en los últimos compases por falta de espacio»¹¹⁰. Por otro lado, la partitura no tiene clave y presenta una escritura musical típica del siglo XVII (véase figura 25).

¹¹⁰ Ruiz Cabello, «Si muere, produce mucho fruto...», 382.



Figura 25. A. Vázquez y J. de Uceda, *Tránsito de San Hermenegildo*. Detalle del querubín que sostiene un libro de partituras. Reproducido de *Pintura barroca sevillana* de E. Valdivieso. (Sevilla: Guadalquivir, 2003), 93.

En este orden, es habitual hallar otras representaciones de música notada en la pintura barroca sevillana, pero, a diferencia de representado por de Uceda, de canto llano. Un ejemplo significativo se aprecia en el antes mencionado retablo mayor de la Iglesia de la Anunciación, donde un querubín cantante sostiene un libro de partituras, pero su función de atril puede observarse en el *Tránsito de San Isidoro* (1613) de Juan de Roelas y localizado en la iglesia de San Isidoro (véase figura 26). Los ángeles músicos de esta pintura, ubicados en la parte celestial, tañen sus instrumentos de cuerda mientras que un pequeño querubín sostiene con ayuda de otros tantos un abultado libro con notación cuadrada y caligrafía que permite distinguir la palabra Isidoro, toda una referencia al santo.



Figura 26. Juan de Roelas, *El tránsito de San Isidoro*, 1613. Detalle de los ángeles músicos. Óleo sobre lienzo. Reproducido de *Pintura barroca sevillana* de E. Valdivieso. (Sevilla: Guadalquivir, 2003), 145.

1.7. Francisco Pacheco. *Asamblea de los dioses del Olimpo*

El pasado mes de diciembre de 2022, se inauguró la exposición temporal *Arte del Renacimiento en Sevilla* en el MBASE. Asimismo, una de las obras expuestas se ubicó en la sala V —que es la que cuenta con mayor longitud y altura— con objeto de formarse parte de la colección permanente desde la apertura de dicha exposición. La obra en cuestión procede de los techos de la casa del poeta Juan de Arguijo, fechado en 1601 y consistente en cinco lienzos donde se representan programas de temática mitológica. Estos lienzos, atribuidos al pintor Francisco Pacheco de acuerdo a la información disponible en la página web del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico¹¹¹, fueron reubicados posteriormente en el Palacio de los Monsalves, en Sevilla. Resulta clave apuntar que la obra se exhibe a modo de techo, tal y como fue concebida en su origen. Su instalación ha sido recientemente galardonada¹¹² por la complejidad que ha supuesto su montaje¹¹³.

La música destaca en la escena nominada como *Asamblea de los dioses del Olimpo*, donde se presenta un vihuelista representado como Apolo, dios de la música y poesía, y realzado con notable luminosidad en la escena (véase figura 27). Cabe incidir en que el poeta Juan de Arguijo fue un afamado músico y cantante, destinando, a su vez, un soneto a la vihuela como instrumento musical, por lo que dicha acción puede converger en el origen de la representación del poeta caracterizado como vihuelista. Con todo el agarre del arco es ligero y en forma de pinza, dato que contribuye a informar sobre la manera en que el pintor reflejó al poeta y vihuelista Arguijo. De igual manera, destaca el detallismo implícito en el instrumento —por cuanto el autor concibe los trastes o el pisado de cuerda por parte del tañedor—. A pesar de ello, se produce, curiosamente de nuevo, la oposición en la dirección de los agujeros de eje en la tapa del instrumento, ya que se orientan en sentido contrario al normativo (véase anexos, tabla 11).

¹¹¹ Accesible a través de <https://www.iaph.es/web/sites/pinturas-juan-de-arguijo/lacasadelpoetaarguijo/>

¹¹² Primer premio en la V edición de los Premios COAS Arquitectura & Sociedad 2023.

¹¹³ 1. «Techo de Arguijo», Museo de Bellas Artes de Sevilla, acceso el 12 de mayo de 2023, <https://acortar.link/uhlwUM>



Figura 27. Francisco Pacheco (atribuido), *Asamblea de los dioses del Olimpo*, 1601. Detalle de Apolo vihuelista. Óleo sobre tabla. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía de la autora.

1.8. Juan de Valdés Leal. *Asunción de la Virgen*

En la sala VIII, ya en la segunda planta del MBASE, se disponen las obras pertenecientes a la segunda mitad del prolífico siglo XVII sevillano. En la *Asunción de la Virgen* representada por el pintor sevillano Juan de Valdés Leal, el ascenso mariano es acompañado por tres ángeles que tocan instrumentos de cuerda. En este sentido, y pese a que la tenue pincelada dificulta su delimitación, se distinguen, de izquierda a derecha, un arpa, una viola da gamba y un laúd (véase anexos, tabla 12). Como se ha mencionado, la línea del dibujo es difusa y no se aprecian detalles de los dos últimos cordófonos. Aun así, cabe apuntar que la caja de la viola es de forma oval, dato poco usual en las representaciones del instrumento, así como la manera mediante la que el intérprete sustenta el arco, pinzándolo ligeramente (véase figura 28). Con todo, dadas las coincidentes características, podría decirse que Valdés Leal pretendió la inclusión de la viola da gamba en esta pintura. Sin embargo, la figura laudista puede compararse con la representada por el autor en *Los desposorios místicos de Santa Catalina*, también perteneciente a la colección del MBASE, y descrita a continuación.



Figura 28. Juan de Valdés Leal, *Asunción de la Virgen*, ca. 1672. Detalle de los ángeles músicos. Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía de la autora.

1.9. Juan de Valdés Leal. *Los desposorios místicos de Santa Catalina*

El acompañamiento musical, también de pincelada rápida, se puede observar también en otra obra del pintor perteneciente a la colección pictórica de la pinacoteca. Se trata, en este caso, de *Los desposorios místicos de Santa Catalina* (véase figura 29), y donde el artista empleó nuevamente instrumentos musicales para sonorizar el programa bíblico, específicamente, un aerófono que se puede clasificar como corneta de acuerdo con los ejemplos propuestos por Ausoni acerca de las representaciones de aerófonos similares en la pintura¹¹⁴ junto con un laúd, del que se aprecia el mástil y la mano izquierda del intérprete pisando las cuerdas, a diferencia de lo sucedido con el ejemplo anterior (véase anexos, tabla 13).

¹¹⁴ Ausoni, *Music in Art*, 347.



Figura 29. Juan de Valdés Leal, *Los desposorios místicos de Santa Catalina*, 1680-85. Detalle de los ángeles músicos. Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía de la autora.

1.10. Juan de Valdés Leal. *Las tentaciones de San Jerónimo*

La tercera y última obra de Valdés Leal en la que pueden apreciarse instrumentos musicales es protagonizada por el episodio bíblico de las tentaciones de San Jerónimo. Con título homónimo, el pintor sevillano reflejó el instante en que el santo rechaza la mirada al grupo de sensuales figuras femeninas que tocan instrumentos musicales y cantan junto a él. La obra procede del monasterio del mismo nombre, ubicado, igualmente, en Sevilla. La iconografía de San Jerónimo es variada y en la Historia del arte se representa con diversos atributos en función de la temática, como, por ejemplo, las tentaciones o su penitencia. Así, el episodio citado implica la participación activa de la música, tal y como refiere Alberto Cañas en su contribución sobre esta escena y su tema¹¹⁵.

En la obra, es la propia temática la que sustituye a los habituales ángeles portadores de instrumentos por figuras femeninas que tañen un idiófono y dos cordófonos, de izquierda a derecha, arpa, corona de sonajas dobles y laúd del que sutilmente se distingue solo el clavijero, mientras que es portado por una figura masculina caracterizada con vestimenta de trovador (véase figura 30). Así, la comparación del arpa con la aparecida anteriormente en *Asunción de*

¹¹⁵ Alberto Cañas, «La música y la seducción a uno y otro lado del Atlántico: San Jerónimo y San Juan de Dios» En *Actas del III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos* (2016): 154-166.

la Virgen permite ver la recurrente ornamentación de la estructura del cordófono, aunque, en efecto, está mejor delimitada en esta obra (véase tabla 14). La presencia del arpa y otros cordófonos como iconografía musical de este programa es usual, pues son diversos los ejemplos pictóricos en los que aparecen representados¹¹⁶.

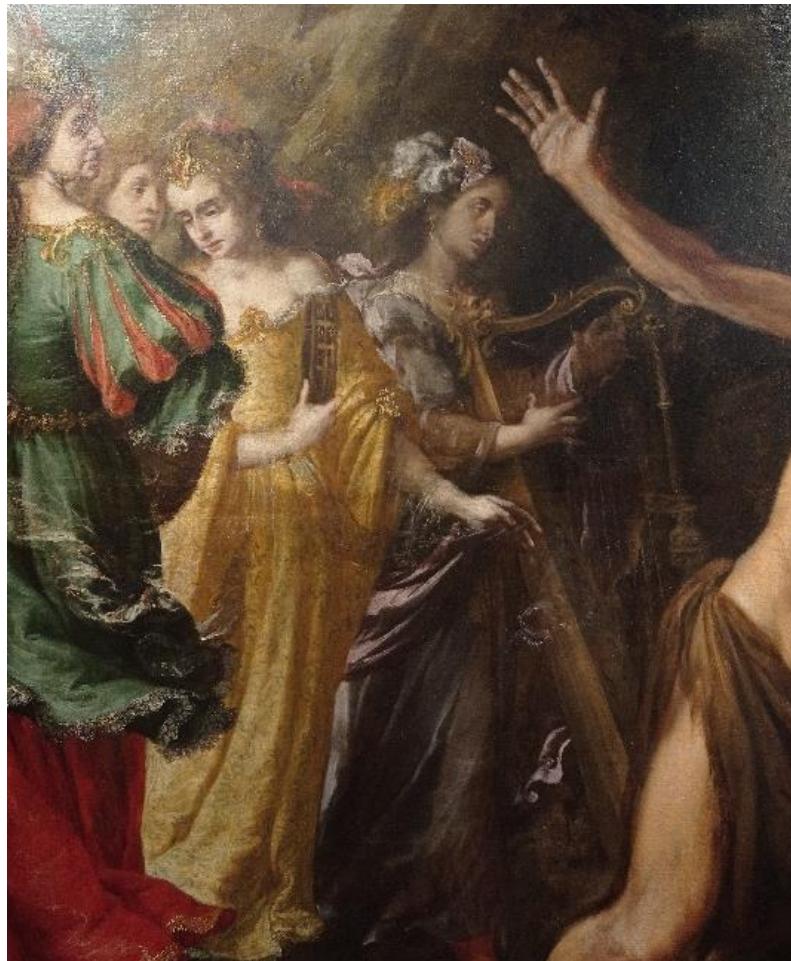


Figura 30. Juan de Valdés Leal, *Las tentaciones de San Jerónimo*, 1657. Detalle de los músicos. Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía de la autora.

Por último, cabe señalar las apreciaciones de Cañas, quien enfatiza la presencia de mujeres con lujosas vestimentas en las mujeres de esta pintura, así como la caracterización de estas en actitud de danza. Asimismo, el autor alude a la música proveniente de un laúd, arpa y pandereta como complemento de las protagonistas, incidiendo en que no se aprecia la doble sonaja de la pandereta mencionada¹¹⁷.

¹¹⁶ Un ejemplo de composición similar puede apreciarse en la obra *Las tentaciones de San Jerónimo* de Francisco de Zurbarán (1640).

¹¹⁷ Cañas, «La música y la seducción...», 158.

1.11. Pieter van Lint. *Adoración de los pastores*

La sala IX del MBASe acoge dos obras con iconografía musical notablemente representada. La *Adoración de los pastores*, perteneciente a la etapa española de artista holandés Pieter van Lint (1609-1690) supone un reflejo de la escuela holandesa barroca. La escena hace referencia al momento en que los pastores se disponen a visitar al Jesús recién nacido y otorgándole una serie de presentes como muestra de su adoración. Así, se puede apreciar al pastor que recoge una pequeña oveja bajo su brazo a la par que sujetá un dulzaina o chirimía, aunque también podría clasificarse como oboe o gaita de odre (véase figura 31). La representación de este aerófono viene dada por el significado pastoril de este instrumento, el cual es empleado por parte del pintor para enfatizar la condición bucólica del personaje que lo porta. Es reseñable matizar que no se distinguen detalles como la embocadura o la parte superior del tubo, aunque sí se observan cinco de los orificios alineados en este y la forma acampanada en que termina, lo que sugiere su definición como dulzaina o chirimía en lugar de flauta de pico. Por otro lado, no se obtienen datos comparativos sobre este instrumento en la obra del pintor holandés, la cual se caracteriza por la búsqueda de programas de carácter mitológico, pero carentes de iconografía musical (véase anexos, tabla 15).

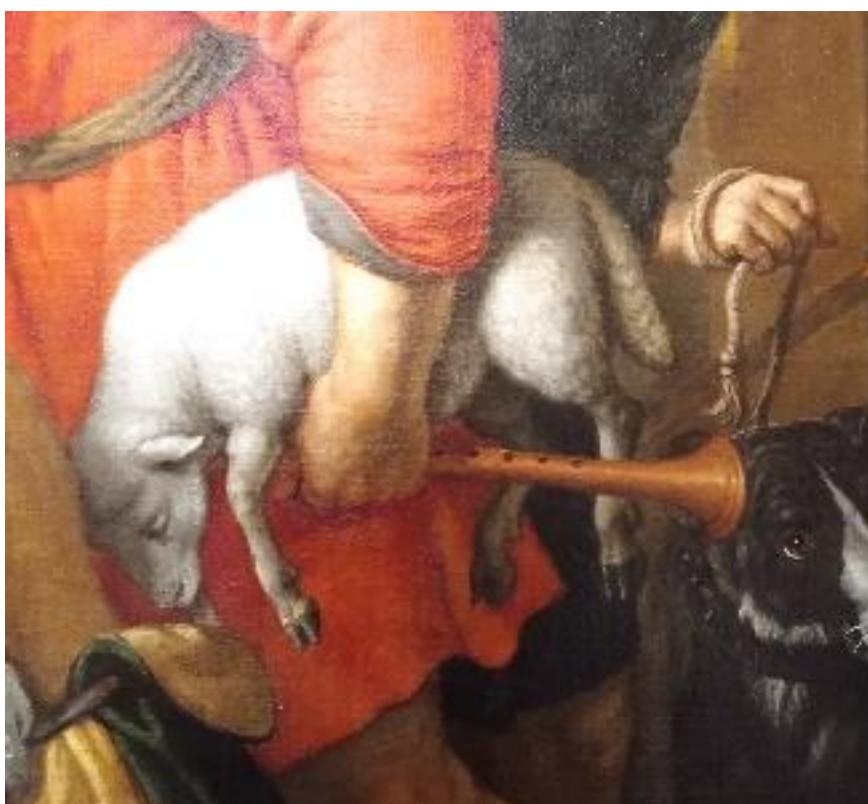


Figura 31. Pieter van Lint, *Adoración de los pastores*, ca. 1650. Detalle del aerófono.
Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía de la autora.

1.12. Cornelis Norbertus Gysbrechts. *Vanitas*

Si hay una obra pictórica que destaca por la presencia de partituras con notación realista, es, sin lugar a dudas, la representación de la *Vanitas* por Cornelis Norbertus Gysbrechts. En la obra del pintor de Amberes, se distingue un conjunto de elementos que caracterizan la *Vanitas*, género que enfatiza la insulsez de la vida y la importancia de la muerte como colofón al hedonismo mundial (véase figura 32). Si bien este programa iconográfico de la *Vanitas*¹¹⁸ se caracteriza por la presencia de una calavera que refiere la muerte y un reloj de arena que simula el paso del tiempo, son numerosos los ejemplos que se sirven de la iconografía musical como símil del placer, concediendo a la música un fin material y alejado de las divinidades celestiales descritas en obras anteriores. En esta pintura la iconografía musical se transmite en forma de organología, mediante la presencia de un violín con fidedigno contorno de su caja, pero también a través de la música notada implícita en unas partituras en la parte inferior de la obra y cuya grafía permite la lectura de una partitura real o, al menos, escrita de acuerdo a la notación de la época del cuadro (véase anexos, tabla 16). La obra es firmada por el artista a un tamaño y trazo significativo, ya que ubica su apellido y el año de creación (1660) en un fragmento próximo a las partituras.

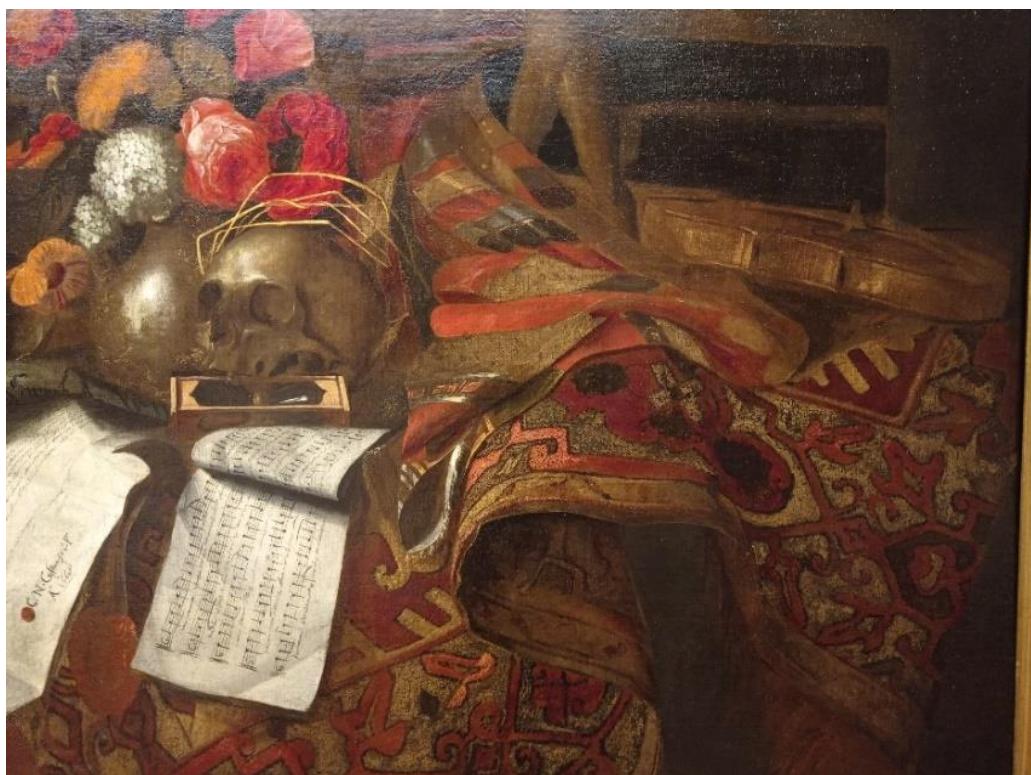


Figura 32. Cornelis Norbertus Gysbrechts, *Vanitas*, 1660. Detalle de las partituras y el violín.
Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía de la autora.

¹¹⁸ Género artístico simbólico que alude a la fugacidad de la vida y la pesadumbre del placer.

Así pues, resulta procedente apuntar que algunos datos sobre la obra de Cornelis Norbertus Gysbrechts. Y, es que, el artista flamenco destaca por la representación de trampantojos y bodegones, géneros artísticos en los que priman los objetos sobre figuras humanas. Es por ello que, tras la revisión de obras análogas del pintor, se puede enfatizar que conocía la forma y diseño del violín, así como la escritura de la música, también reflejada en su obra *Trompe the eye still life*¹¹⁹, datada en 1665, y en la que se aprecian los mismos dos objetos musicales de *Vanitas* —violines y partituras— aunque, ciertamente, la notación musical no posee la definición de la pintura del MBASe. (véase figura 33).



Figura 33. Cornelis Norbertus Gysbrechts, *Trompe the eye still life*, 1665. Reproducido de <https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Cornelis-Norbertus-Gysbrechts/50062/Trompe-the-Eye-Still-Life,-1665.html>

Retornando al análisis de la partitura protagonista de *Vanitas*, procede señalar los datos que le confieren fidelidad y que sugieren la creencia de que el artista tenía formación musical que le habría facilitado el trazado de las figuras musicales, así como su distribución en el pentagrama. De esta manera, orientando la partitura para optimizar la lectura, se pueden identificar elementos como la clave de sol en forma de G y la escritura para un solo pentagrama.

¹¹⁹ Traducido en castellano como *Naturaleza muerta con trampantojo*.

Ambas características conceden a esta música un atributo idiomático en línea con el violín. De igual modo, se divisan las barras procedentes a las corcheas y la correcta orientación de las plicas respecto a las cabezas situadas en el pentagrama. La presencia de texto bajo este puede, aun así, reorientar la instrumentación hacia un género vocal, lo cual no impide, que pueda ser interpretada o reforzada por un instrumento como el violín (véase figura 34).



Figura 34. Cornelis Norbertus Gysbrechts. *Vanitas*, 1660. Detalle de las partituras. Fotografía de la autora.

1.13. Francisco Gutiérrez (atribuido). *David con la cabeza de Goliat*

La predominancia de temática religiosa en las obras que componen la colección barroca del MBASe queda de nuevo representada con la pintura titulada *David con la cabeza de Goliat*. El pintor Francisco Gutiérrez (1616-1670) se sirvió de la simbología musical que tradicionalmente ha acompañado esta escena bíblica, para representar dos instrumentos de cuerda tañidos por figuras femeninas, en concreto un arpa y una vihuela de arco. Dispuestos en un segundo nivel e igualmente difusos por la ausencia de línea, se descubren una corona de

címbalos o pandereta sin membrana y una corneta renacentista, aunque por su forma pudiera resultar también un cuerno de caza (véase figura 35). Finalmente, en la cúspide del edificio central del escenario se distingue la figura con trompeta que corona y divisa la arquitectura contenida en el cuadro (véase anexos, tabla 17).



Figura 35. Francisco Gutiérrez, *David con la cabeza de Goliat*, ca. 1660. Detalle de los músicos. Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía de la autora.

CAPÍTULO 2.

SIGLO XVIII

El estilo Rococó que impregnó la ciudad de Sevilla en el ecuador del siglo XVIII tuvo, como era de esperar, su reflejo en el arte. Las nuevas temáticas, con la predominancia profana, promovió un nuevo concepto artístico, alejándolo progresivamente de la exaltación religiosa característica del Barroco. Este punto de inflexión temática unido al pensamiento ilustrado del siglo XVIII y a las incipientes ideas de libertad que el movimiento trajo consigo fue el caldo de cultivo idóneo para que los artistas comenzaran a gozar de una libertad que, en el panorama dieciochesco, promovía un arte al servicio de otros temas, como es el caso de la corte. Esto no significa que en épocas anteriores no existiese intención por reflejar el poder monárquico —y un caso ejemplar fue la llegada del pintor sevillano Diego Velázquez a la corte de Felipe IV en 1623—. Sin embargo, las escenas ubicadas en el siglo XVIII y que se describen a través de este capítulo, confeccionan un nuevo marco con el que admirar el contexto que definió la Sevilla del último Barroco y su reflejo en el arte.

El conjunto de obras fechadas a lo largo del siglo XVIII expuestas en el MBASE no es tan amplio como la producción que caracteriza los siglos anteriores. A pesar de este dato, en la sala XI se expone la serie de ocho cuadros pertenecientes al pintor sevillano Domingo Martínez y gracias a los cuales el visitante puede contemplar el séquito organológico que puso música al evento que inspiró al autor de estas obras y que suscitan una crónica artística del desfile de carros triunfales de la Máscara que los obreros de la Real Fábrica de Tabacos ciudad sevillana celebraron tras la exaltación al trono de Bárbara de Braganza y Fernando VI de Borbón. Estos hechos acontecieron en 1747 y fueron representados un año después, en 1748, por el pintor sevillano Domingo Martínez. Con todo, Álvarez señala que las fiestas eran representadas de un modo escaso¹²⁰, por lo que esta serie conforma un ejemplo sustancial en lo que a esta tipología de escenas se refiere.

Aunque solamente seis de las ocho pinturas que componen la serie reúnen instrumentos musicales, es relevante señalar que todas ellas son lienzos de tamaño idéntico y cuya dimensión es de 135x291 cm. Las escenas que albergan en estos también se encuentran relacionada pues los títulos de las obras resultan inspirados por la temática profana de los carros que participan del desfile antes señalado y es significativo observar la escenografía empleada, pues la catedral de Sevilla es la referencia arquitectónica de las composiciones, cuya orientación es modificada en cada obra. Con esta variación del posicionamiento arquitectónico, el pintor pretendió, previsiblemente, reflejar un instante concreto, ya que cada carro se encuentra situado en un punto del edificio catedralicio. Otra característica de estas obras es su profusa decoración a base

¹²⁰ Álvarez, «La música y su contexto social...», 1188.

de lienzos pintados, los cuales se antojan como parte de un enriquecimiento escenográfico propio del teatro barroco, tal y como recoge Abel Alonso¹²¹.

En los programas representados también tienen cabida conjuntos diferenciados de personajes, los cuales se agrupan de acuerdo a su función en la celebración. Dicho esto, se reúnen grupos humanos a lomos de caballos, pero también el público que disfruta del cortejo y que se caracteriza por su pluralidad, pues son variadas las vestimentas que Martínez emplea para las figuras humanas. A esta comitiva se suman, con similar actitud festiva, personajes con rasgos mitológicos como faunos y que, ligados a los atributos imaginados de algunas figuras, acentúan la visión fantástica del pintor a la hora de plasmar los seres que acompañaron la celebración. Aunque han sido variopintas las aproximaciones a estas pinturas en el campo académico y al margen de la música, destaca la visión de Susana Gaytán, profesora de sociología de la Universidad de Sevilla y divulgadora de datos acerca del comportamiento humano en esta serie de cuadros. De esta manera, la autora plantea conceptos alusivos a la educación en la infancia, la ludificación en escenas concretas o la visión social canalizada a través de las vestimentas de los personajes¹²².

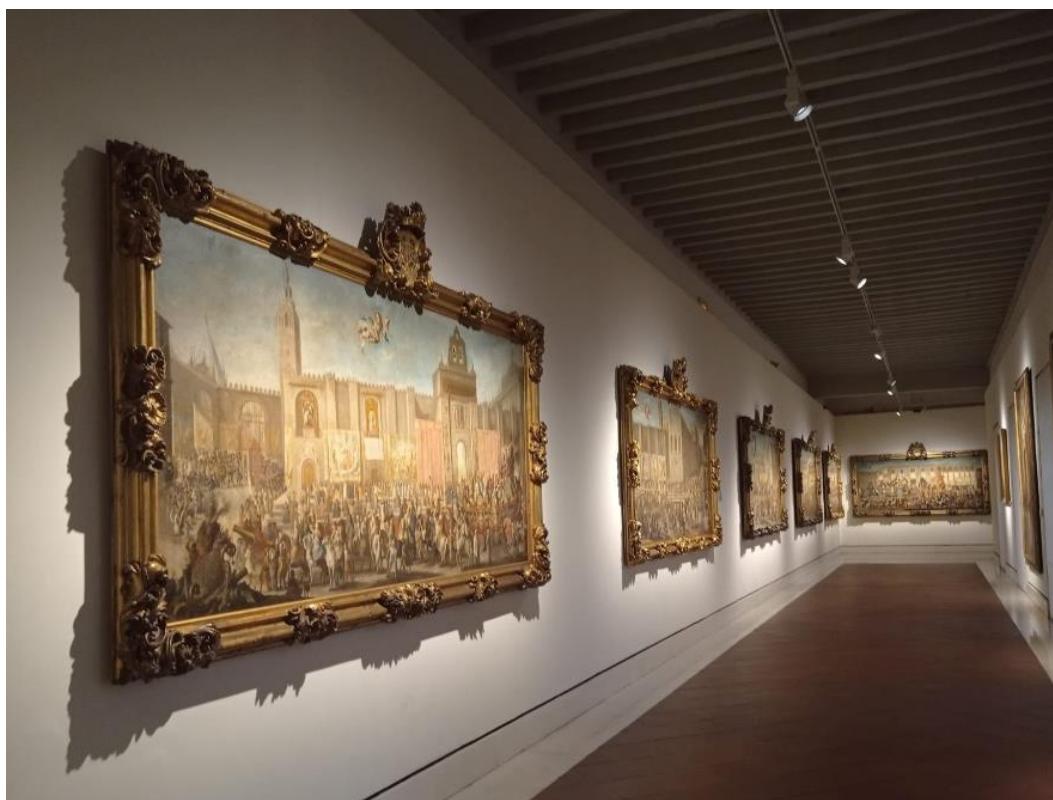


Figura 36. Vista de la sala XI. Fotografía de la autora.

¹²¹ Abel Alonso, «El teatro barroco por dentro: espacios, escenografía y otros recursos de la comedia áurea», *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, 2 (2007): 19.

¹²² «El comportamiento humano en la pintura de Domingo Martínez», Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Sevilla, acceso el 23 de marzo de 2023, <https://investigacion.us.es/noticias/5448>

En cuanto a la predominancia organológica hallada en estas obras, destacan los instrumentos de viento asociados al ámbito militar y de batalla, como es la trompetería - representada casi siempre en primeros planos-, aunque también se advierten las trompas naturales o trompas de caza en otras localizaciones de las escenas. Por último, también se encuentran los añafiles, nombre otorgado en España a la trompeta recta medieval considerando su procedencia del árabe¹²³ y que, a diferencia del resto de aerófonos, son tocados por figuras femeninas y masculinas de forma indistinta. En orden con la familia de los cordófonos, esta se exterioriza a través de guitarras, violines y violas da gamba cuyos arcos atienden a formas arcaicas en consonancia con la época de estas obras, es decir, mediados del siglo XVIII. A continuación, se presentan, de manera individual, las obras seleccionadas a fin de discernir la predominancia iconográfica-musical en cada una de ellas.

Mediante las descripciones de la iconografía musical aunada en el presente capítulo, se determinan ciertas licencias que Domingo Martínez concedió a las representaciones en términos formales y técnicos. De este modo, queda patente que la intención del autor trascendió la simple ornamentación del desfile. Se constata, así, la alteración de los instrumentos, la caracterización de los intérpretes y la presencia de instrumentos escogidos a propósito de los personajes que los portan, como pueden ser los oriundos de la mitología clásica. De la misma manera, la ausencia de instrumentos musicales en otras obras del pintor¹²⁴ —en este caso de carácter religioso— y que, igual que sucede en los carros, cuentan con un elevado grupo de figuras humanas, siembra la duda sobre el significado que Domingo Martínez pretendió atribuir a la diversa iconografía musical incluida en su serie y la hipótesis de que, realmente, los instrumentos esbozados realmente pudieron formar parte de esta numerosa comitiva de personajes¹²⁵.

Hay que apuntar que, carros procesionales que acogen instrumentos musicales y sus intérpretes como los que se disponen a continuación, ya existían en el Renacimiento. En concreto, pueden contemplarse gracias a los grabados de Hans Burgkmair, los cuales datan de comienzos del siglo XVI (véase figura 37).

¹²³ Remnant, *Instrumentos musicales...*, 156.

¹²⁴ El *Triunfo de la Inmaculada* (Museo de Bellas Artes de Sevilla) y *La Asunción* (Iglesia de San Lesmes, Burgos) son obras que reflejan la visión del autor ante temas cristianos y en las que se confirma, el acuciado gusto de Domingo Martínez por la agrupación de personajes —querubines, en el caso que ocupa esta pintura—.

¹²⁵ Se apunta esta idea dada la copiosidad de ángeles músicos que componen las dos pinturas religiosas del autor, pues, como se ha reflejado en el análisis de las obras desarrollado en el capítulo anterior, la predominancia de ángeles músicos es una característica habitual en la pintura.



Figura 37. Hans Burgkmair, *Carro con músicos*. Ca. 1517. Grabado.
Reproducido de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/80/Hans_burgkmair_musikantenda.jpg

Seguidamente, se presentan los seis cuadros de la serie seleccionados junto con la descripción de los instrumentos musicales que en estas pinturas se reúne.

2.1. Domingo Martínez. *Carro del Pregón de la Máscara*

El primero de los carros de la serie fue bautizado por su autor como *Carro del Pregón de la Máscara*. Se trata, pues, del primer cuadro que incluye iconografía musical, la cual queda expuesta en tres conjuntos de la composición. Por un lado, se sitúan las figuras a pie, mientras que, por otro, se centralizan los personajes de la carroza. También se distingue el público al fondo del desfile, pero no se identifica ningún instrumento musical entre esta multitud de figuras. Dicha escisión no es baladí, pues se emplea, en un sentido específico, para establecer una simbología oportuna junto con la clasificación de los instrumentos musicales hallados. Así pues, en la obra destacan varios grupos de personas y a quienes son asignados los objetos musicales que caracterizan su función. Para empezar, en la esquina inferior izquierda del cuadro, se aglutan los músicos a caballo, quienes portan y tocan aerófonos como la trompeta natural, el pífano o variedades de trompetas naturales —posiblemente reinterpretadas por el pintor debido a su cambiante forma— (véase figura 38). El cortejo de caballería es acompañado también por los sones de tambores.



Figura 38. Domingo Martínez, *Carro del Pregón de la Máscara*, 1748. Detalle de músicos a caballo. Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía de la autora.

Consecutivamente, el segundo grupo de iconografía musical puede divisarse en el carro, donde, en este caso, los instrumentos de viento son combinados con los de cuerda (véase figura 39). Estos, además, se caracterizan por la dificultad de distinguirlos en su totalidad, pues el escorzo de las figuras representadas por el artista permite únicamente su vista parcial. Esta cuestión da pie a la imaginación del espectador, pero también sugiere la hipótesis —dada la cualidad primitiva de los arcos— de que Domingo Martínez optó por ocultar parte de la técnica instrumental o el cuerpo de los propios instrumentos de cuerda, pues en ninguno de los casos se consigue apreciar la posición de la mano izquierda de los intérpretes o, incluso, el clavijero. Sin embargo, sí que se aprecian algunos ornamentos u orificios de eje. La forma de estos, unida a su tamaño y manera de sujeción, insinúa que se trata de violines o vihuelas, si bien el más grave aparenta la forma de una viola da gamba. Además, las grandes ruedas de la carroza se encuentran adornadas con simulación de figuras que, aparentemente, tocan instrumentos aerófonos identificados como cornetas o cornetas renacentistas (véase anexos, tabla 18).



Figura 39. Domingo Martínez, *Carro del Pregón de la Máscara*, 1748. Detalle de los músicos del carro. Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía de la autora.

2.2. Domingo Martínez. *Carro de la Común Alegría*

Se trata de una de las pinturas de la serie con mayor riqueza de iconografía musical. Y, es que, en el *Carro de la Común Alegría* se dan cita instrumentos de diversas familias, pero también procedencia y asociación temática, pues algunos de ellos se encuentran ligados a la mitología clásica, como se expone seguidamente (véase anexos, tabla 19). Al igual que en el ejemplo antes descrito, destacan los personajes que cabalgan a la grada de equinos, aunque en este caso los instrumentos hallados son cordófonos. Es digno de mención el atril con música notada portado a lomos de un burro junto con la presencia de instrumentistas de cuerda que tocan guitarra y violín (véase figura 40).



Figura 40. Domingo Martínez, *Carro de la Común Alegría*, 1748. Detalle de músicos a caballo.
Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía de la autora.

En el interior de la carroza que nombra la pintura, justo en la parte central, se observa gran variedad de instrumentos musicales junto con los rasgos curiosos de los personajes encargados de tocarlas. La clasificación de acuerdo al paradigma seleccionado es diversa, destacando la figura femenina trompetista situada en la carroza, un fauno que toca la gaita (véase figura 41), o el dios Pan situado sobre el carro, encargado de tocar una siringa o flauta de pan (véase figura 42).



Figura 41. Domingo Martínez, *Carro de la Común Alegría*, 1748. Detalle del fauno.
Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía de la autora.



Figura 42. Domingo Martínez, *Carro de la Común Alegría*, 1748. Detalle de Pan y sistro. Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía de la autora.

También se distingue una figura femenina portadora de una especie de instrumento de percusión de láminas cilíndricas metálicas que se antoja como un sistro. En el caso que ocupa este idiófono, y con referencias en *Syntagma Musicum* de Michael Praetorius, puede considerarse como tal, ya que las varillas podrían ser tratadas como cilindros —simulando campanas tubulares, incluso, aunque de menor tamaño— (véase figura 43). Cabe apuntar, así, a la pieza circular que se aprecia en mano derecha de la figura femenina, ya que su posición sugiere que el instrumento no se agita, sino que se rasga o roza, como es el caso del instrumento reconocido en la colección del Museo de la Música de Bruselas (véase figura 44). Por último, es reseñable citar los diferentes instrumentos que cuelgan del carro, como es el caso de una pandura, pandereta e, incluso, se divisa un el contorno de la madera de un violín.

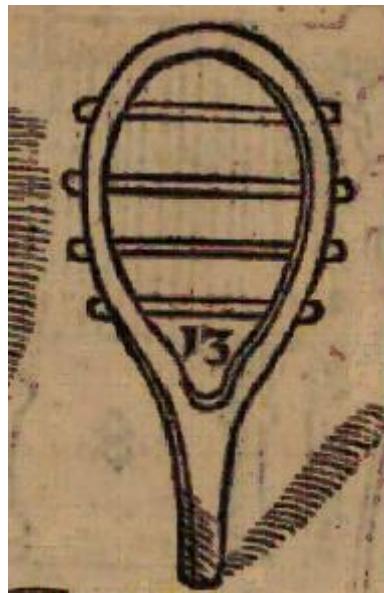


Figura 43. Ilustración de un idiófono procedente de *Syntagma Musicum*. Reproducido de *Organographia*. *Syntagma Musicum* de Michael Praetorius https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d3/IMSLP278580-PMLP138176-praetorius_syntagma_musicum_2_276943988.pdf



Figura 44. Idiófono con láminas procedente del Museo de la Música de la Música de Bruselas. Reproducido de <https://www.mim.be/>

Tal y como se ha planteado anteriormente, no es habitual encontrar representaciones de temas festivos, quedando reducida también la clasificación de los instrumentos que acompañaron estas celebraciones. Es por ello que, en el caso de los instrumentos musicales no característicos del siglo XVIII —entiéndase con esta categoría los instrumentos procedentes de la cultura clásica— esta ausencia se acentúa durante la búsqueda de analogías y formas de representación. Pese a todo, en este caso consta una pintura de género, aunque sin datación concreta en el siglo XVIII, en la que se aprecian instrumentos similares al sistro o sonajero que porta la figura del carro. Se compara, así, con la obra *Niños haciendo música*, del pintor

zaragozano Ramón Bayeu (1744-1793) y a través de la que el artista mostró una escena amable de jóvenes personales tocando instrumentos musicales cuyas características no pasan desapercibidas. Sin perder de vista el arcaísmo del arco que porta el segundo personaje mientras rasga la única cuerda de un cordófono que bien pudiera tratarse de un violín no occidental, llama la atención el idiófono sujeto por el tercer joven (véase figura 45). Aunque la técnica para hacerlo sonar no es coincidente, la forma se asemeja de manera considerable, por lo que podría confirmarse que consiste en un instrumento parecido al sistre de varillas representado por Domingo Martínez. Además, podría, incluso, tratarse de una huesera¹²⁶ o arrabel, un instrumento tradicional en el centro de la península ibérica, de acuerdo con la información hallada en la red, y formado por huesos dispuestos en paralelo y enlazados con cuerdas. Dada su manera de tocarlo, se clasifica como idiófono, ya que produce sonido gracias al frotamiento de una castañuela sobre las piezas finas.



Figura 45. Ramón Bayeu y Subías, *Niños haciendo música*, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. Madrid, Museo Nacional del Prado. Reproducido de <https://www.museodelprado.es/colección/obra-de-arte/nios-haciendo-musica/f129a1c7-5d9c-42cf-9a21-c4bd8b2ed4dc?searchMeta=ninos%20haciendo%20musica>

¹²⁶«Huesera», Animalario, Visiones humanas sobre mundos animales, acceso el 18 de junio de 2023, <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/promocióndelarte/mc/animalario/piezas/alfabetico/h-n/huesera.html>

2.3. Domingo Martínez. *Carro del Fuego*

El siguiente carro de la fiesta —o *del Fuego*, como versa su cartel— reúne variedad de alusiones a Hefesto, el dios de los herreros y la forja artesanal, pues los sucesivos carros aluden, indudablemente a los cuatro elementos. La obra contiene un instrumento membranófono consistente en un tambor de gran caja (véase figura 46) y dos aerófonos como ornamento del carro —identificados como trompeta natural y añafil— (véase anexos, tabla 20). Igualmente, resultan característicos los exagerados rasgos faciales del tamborista y los personajes que lo rodean. Esta amplificación de atributos es producto de la búsqueda por afear los rasgos en un intento de mofa o ironía del autor. Es también significativo hallar esta particularidad de nuevo en gran variedad de animales de la serie, reinventando sus fisonomías, como es el ejemplo del burro que porta unas lentes en el *Carro de la Común Alegría*.



Figura 46. Domingo Martínez, *Carro del Fuego*, 1748. Detalle de un grupo de músicos. Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía de la autora.

2.4. Domingo Martínez. *Carro del Aire*

Ciertamente, esta pintura se halla colmada de una simbología irónica, pero también de corte social, pues a través de este programa el artista da cabida a los protagonistas más desfavorecidos del sector participante del desfile, así como al clero. La presencia musical es reducida, si bien la es constante la inclusión de iconografía musical de viento y cuerda considerada por el autor (véase anexos, tabla 21).

Entre estos instrumentos musicales se ubica un órgano en el centro de la composición —aerófono únicamente presente en este cuadro de la serie—. Se trata de un órgano con un juego de tubos labiales y pocas notas, sobre una estructura de madera para transportarlo. Además, pareciese que un caballero llena de aire un fuelle con el sencillo movimiento de levantarla (véase figura 47). No se han hallado ejemplos para contrastar la presencia del órgano en las pinturas resultantes durante el siglo XVIII en la península ibérica. Aun así, continuación, se presenta una pintura mural anónima de la escuela cuzqueña del Virreinato de Perú (véase figura 48) y que, pese a que su datación se estima en el siglo XVII, la disposición del aerófono se torna afín al órgano procedente del *Carro del Aire*.



Figura 47. Domingo Martínez, *Carro del Aire*, 1748. Detalle del órgano. Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía de la autora.



Figura 48. Anónimo, *Figuras orantes*, siglo XVII. Pintura mural. Cuzco (Perú), Iglesia de los Chincheros. Reproducido de <http://52.183.37.55/artworks/6990>

En la obra también se dan cita un conjunto de tres guitarristas de apariencia criolla y que ponen de manifiesto la distinción plural de la ciudad hispalense durante la Ilustración y como espacio de intercambio cultural, dada su conexión con el ámbito americano (véase figura 49). Este tipo de representaciones tienen su origen en las pinturas de castas¹²⁷, originadas en el Virreinato de México durante el siglo XVIII. Como instrumentos aerófonos, en este escenario también se contemplan cuatro trompetistas que infunden sentido marcial al desfile.

¹²⁷ Dato contrastado con el texto publicado en la cuenta oficial de Facebook del MBASe, el cual se atribuye Rocío Izquierdo, conservadora de la institución. La autora índice en el múltiple encuadre de este tipo de pinturas, integrando las escenas de género, el costumbrismo occidental y los elementos coloniales. Izquierdo también considera el interés de los artistas por mostrar en Europa imágenes propias del *Nuevo Mundo*. Acceso el 17 de abril de 2023. <http://www.mcdonalds.com/corp/about/factsheets.html>.



Figura 49. Domingo Martínez, *Carro del Aire*, 1748. Detalle de un grupo de guitarristas. Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía de la autora.

2.5. Domingo Martínez. *Carro del Parnaso*

Si hay un rasgo que caracteriza esta pintura, es la elevada presencia de figuras femeninas que tocan o portan un instrumento musical (véase figura 50). Entre los objetos aerófonos se encuentran dos chirimías o bombardas y una flauta de pico como ornamento del carro. A todos ellos se suman cuatro cordófonos agrupados en dos vihuelas de arco, aunque solo una se aprecia totalmente, lo que dificulta la definición de la segunda, pues solo se observa su diapasón. Una lira —única en la serie— y un laúd que adorna la carrocería del vehículo completan esta familia instrumental (véase anexos, tabla 22).



Figura 50. Domingo Martínez, *Carro del Parnaso*, 1748. Detalle de los instrumentistas sobre la carroza. Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía de la autora

2.6. Domingo Martínez. *Carro del Víctor y el Parnaso*

La última pintura de la serie de carros, conforme a su ubicación en el recorrido sugerido por el MBASE, hace alusión a los dos carros que le dan título, *del Víctor y el Parnaso*. La escena acoge gran variedad organológica alojados en los dos carros que protagonizan la escena, (véase figura 51).



Figura 51. Domingo Martínez, *Carro del Víctor y el Parnaso*, 1748. Detalle comparativo de los dos carros.
Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía de la autora.

Sobre estos carroajes se sitúan diferentes instrumentos aerófonos como un bajón, trompetas y trompetas de caza, así como vihuelas de arco que también pudieran ser nombradas como violines, pues su dibujo difuso dificulta su distinción más allá de la forma del instrumento junto con dos violas da gamba. No obstante, los agujeros de eje de dichos cordófonos se hallan correctamente delineados (véase figura 52). Sin embargo, es nuevamente apreciable los arcos primitivos dibujados por Domingo Martínez, aunque si se compara con representaciones de otros cordófonos de arco elaboradas durante el siglo XVIII, se encuentra la pintura *Dos muchachos solfeando y uno tocando el violín* (1780) de José del Castillo, y donde este artista madrileño representó a un joven tocando un violín carente de clavijas¹²⁸ mediante un arco similar al esbozado por Martínez (véase figura 53). Finalmente, en la esquina inferior derecha del *Carro* se aprecian las cajas correspondientes a tres tambores portados por figuras a pie, aunque únicamente se divisan las baquetas que golpean uno de estos membranófonos (véase anexos, tabla 23).

¹²⁸ O, al menos, inapreciables.



Figura 52. Domingo Martínez, *Carro del Víctor y el Parnaso*, 1748. Detalle los instrumentistas de cuerda. Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía de la autora.



Figura 53. José del Castillo, *Dos muchachos, uno solfeando y otro tocando el violín*, 1793. Detalle del violinista. Óleo sobre lienzo. Madrid, Museo Nacional del Prado. Reproducido de

CAPÍTULO 3.
SIGLOS XIX Y XX

De acuerdo con la obra de Gómez Amat, las descripciones del siglo XIX español han estado orientadas, de manera sistemática, hacia un declive sobrevenido tras los gloriosos siglos que preceden la centuria decimonónica. Sin embargo, y continuando con las referencias del autor, son copiosas las muestras que reflejan un esplendor cultural en torno a esta época. La información que atañe al musical recopilada por el autor otorga un espacio a la función de la música como herramienta formativa, la prevalencia de determinados repertorios en los salones de conciertos, la organología predilecta o las referencias a la cultura e identidad hispana recogidas en obras extranjeras, entre otras características acerca de la época señalada¹²⁹.

Pese a ello, hay que tener en cuenta el valor de acontecimientos históricos que condicionaron también la trayectoria de la historia de la música. Y, es que, en efecto los avances tecnológicos resultantes de la Primera Revolución Industrial —iniciada en Gran Bretaña a mediados del siglo XVIII—, así como la recurrente búsqueda de libertad amparada en los ideales de la Revolución Francesa, supuso el caldo de cultivo para el crecimiento de una sociedad que, por un lado, ajustó su gusto estético, aceptando los crecientes estilos que emanaban del Romanticismo, mientras que, por otro, comenzó a formar parte de foros musicales de diversa manera¹³⁰.

Asimismo, la búsqueda de un vínculo mayor con la música comenzó a reflejarse en las artes visuales, conduciendo la representación de escenas musicales como momentos de ocio y disfrute, así como en el plano del aprendizaje, la riqueza cultural o, incluso, el ensalzamiento de habilidades motrices derivadas de la interpretación musical¹³¹. De este modo, es habitual que la composición se encuentre formada por uno o más instrumentos, que ensalzan la acción musical, como señala Cruz Valenciano¹³². En este sentido, cobra importancia la lectura introspectiva de la obra, atendiendo al significado de las acciones, los rituales celebrados y sus semejanzas y diferencias encontradas tras su comparación con otras obras contemporáneas.

Igualmente, es conveniente contemplar cómo, desde el último tercio del siglo XVIII y hasta mediados del XIX, el estilo costumbrista surgido del interés por reflejar las tradiciones locales se sirvió de las artes como vehículo de difusión. Este grupo se halla en sintonía con el

¹²⁹ Carlos Gómez Amat, *Historia de la música española. 5. Siglo XIX* (Madrid: Alianza, 1984): 13-22.

¹³⁰ La participación social en el contexto musical romántico se argumenta de diversos modos en la obra de Gómez Amat, aunque se destaca para esta investigación los espacios reservados a los conciertos y las prolíficas publicaciones de métodos musicales y tratados destinados al aprendizaje de la música. Para más información, véase Gómez Amat, «Historia de la música...», 119-20 y 247-85.

¹³¹ Estas apreciaciones derivan del análisis de parámetros pedagógicos observados en pinturas españolas como *Luna de miel* (1868) de Domingo Valdivieso o *La lección de piano* (1892) de Manuel Ramírez, obras donde los autores reflejaron el gusto por el aprendizaje del piano, aunque también la relevancia concedida a la mejora de su técnica desde un sentido motriz y a través de los consejos de un pedagogo.

¹³² Jesús Cruz Valenciano, «El papel de la música en la configuración de la esfera pública española durante el siglo XIX. Ideas y pautas de investigación», *Cuadernos de música iberoamericana*, 30 (2017): 68.

costumbrismo hispano característico de esta época, ya que las escenas musicales incluyen personajes del contexto popular que, ataviados acorde con su identidad local, se caracterizan como chulapos y chulapas, cantaores, bailarines de seguidillas danzando sobre praderas, pero también celebrando festividades concretas de santos patrones.

En lo relativo a las representaciones andaluzas, tal y como apunta Álvarez, se trata, en términos generales, de escenas que ponen de manifiesto el arraigo y sentimiento identitario de las interpretaciones musicales de corte populares presentes en la región andaluza, especialmente en la Andalucía occidental¹³³. En esta línea, la autora enfatiza la intención de pintores como José García Ramos por la creación de obras donde se reflejan los tópicos ligados a la música andaluza, como son las escenas con guitarra, cante y baile¹³⁴. Así, los estilos musicales usualmente presentes en fiestas típicas de la ciudad de Sevilla —como son las romerías, ferias o exaltaciones religiosas— condicionaron los programas artísticos desarrollados por los artistas del momento. Aunque estas escenas continúan presentes en la sociedad sevillana contemporánea, su plasmación en el arte pictórico se caracterizó por la disposición recurrente de elementos concretos del imaginario festivo andaluz, como es el caso del guitarrista, el público que jalea con palmas el momento y las figuras femeninas que danzan al son de la jocosa música flamenca. No significa que otros instrumentos musicales no tuvieran cabida en estos escenarios populares, sino que, aun presentes, el pueblo decantaba su gusto hacia la guitarra, tal y como expresa Plaza: «si bien el violín también acompañaba en estos espacios a estos bailes de mujer sola, como reflejan numerosos testimonios de clientes, no parece que fuera del gusto de quienes debían animar y acompañar la fiesta, quienes imponían la guitarra para su ejecución. Este es un detalle que nos revela el *corpus* instrumental que participó en la creación de estos bailes desde sus orígenes hasta que irrumpió como un espectáculo con clientela de taquilla, compuesto en las fiestas particulares por la percusión y la guitarra»¹³⁵. Se pueden observar los numerosos ejemplos que ensalzan ambientes festivos y atributos propios de la identidad flamenca y los recurrentes festejos en la ciudad de Sevilla (véase figura 54). De este modo, mientras el ocaso del siglo XIX y comienzos del XX se distingue en la colección del MBASE por la representación de climas festivos, populares y un uso de la música complementario al ocio o, disfrute del receptor, la producción pictórica acaecida en el resto de España fue más variada. Se recurrió, entonces, a representaciones musicales cuya temática aludía a la pedagogía

¹³³ Álvarez, «La música y su contexto social...», 1204.

¹³⁴ Ibidem.

¹³⁵ Plaza, «Bailes boleros y flamencos...», 548.

instrumental, la asistencia a conciertos públicos¹³⁶ o el retrato de adinerados burgueses en actitud de interpretación instrumental



Figura 54. Gustavo Bacarisas, *Sevilla en fiestas*, 1915. Óleo sobre lienzo.
Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía de la autora.

A pesar de lo expuesto, de acuerdo con María Pilar de la Peña¹³⁷, la motivación del costumbrismo es resultado de la problemática social, así como los atrasos industriales que caracterizan el contexto hispano entre 1830 y 1890, y es por ello que los artistas andaluces optaron por trasladar el ambiente festivo a sus creaciones. Se insta así, a la apreciación de lo festivo y agradable en un reflejo parcial de la sociedad, tal y como prosigue la autora, pues las obras carecen de críticas sociales en pro de la idealización. De igual manera, la presencia burguesa fue plasmada en contexto andaluz con la pretensión de encantar al espectador¹³⁸.

¹³⁶ Para más información, véanse las pinturas sobre recitales y veladas musicales de Luis Álvarez Catalá (1836-1901). Álvarez, «La música y su contexto social...», 1227.

¹³⁷ María Pilar de la Peña, «Aproximación entre pintura y narrativa en el costumbrismo andaluz del siglo XIX», *Norba: Revista de arte*, n.º 14-15 (1995): 229-246.

¹³⁸ De la Peña, «Aproximación entre pintura...», 230.

3.1. Manuel Rodríguez de Guzmán. *Baile en la taberna*

La escasa iconografía musical implícita en las obras del siglo XIX que se exhiben en las salas dedicadas al modernismo artístico en el MBASE implica que este estudio concluya con la identificación y descripción de dos pinturas de temática análoga y estilo similar en las que se deja ver un instrumento propio que acompañaba las estampas sevillanas de hace dos siglos, pero cuya presencia y popularidad se extienden hasta la época actual: la guitarra flamenca. Esta es la idea recogida en *Baile en la taberna*, obra de año 1854 y perteneciente al pintor sevillano Manuel Rodríguez de Guzmán (véase figura 55). Su producción, rebosante de escenas costumbristas, aúna iconos musicales como la danza flamenca, personajes en acción de palmeo y, naturalmente, todo ello acompañado al son de la guitarra, único instrumento que aparece en esta pintura y cuyos trastes han sido definidos fielmente (véase tabla 24). En cambio, sí que se obtienen referencias a otros instrumentos en la obra de este artista, como es un clarinete y, de nuevo, la guitarra. Se trata del lienzo titulado *Las habaneras*, creado en 1864, diez años después, y donde se advierte que la posición del cordófono en manos del intérprete se asemeja considerablemente a la plasmada en la pintura del MBASE (véase figura 56).



Figura 55. Manuel Rodríguez de Guzmán, *Baile en la taberna*, 1854. Detalle del guitarrista. Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía de la autora.



Figura 56. Manuel Rodríguez de Guzmán, *Las habaneras*, 1864. Detalle de los músicos.
Óleo sobre lienzo. Madrid, Museo Nacional del Prado. Reproducido de
<https://www.museodelprado.es/colección/obra-de-arte/las-habaneras/ff94036a-7dbe-410d-a06c-2cd27351f815>

3.2. Manuel Cabral Bejarano. *Baile en una caseta de feria*

La festividad es también parte del sentimiento que despierta la obra de Cabral Bejarano, quien pretendió reflejar el ambiente de una caseta de feria sevillana, hipotéticamente sevillana. En la escena del *Baile en una caseta de feria* (véase figura 57), al igual que ocurre con la obra referida anteriormente, la guitarra presente en la escena permite que el espectador intuya los ritmos flamencos que ponen sonido a la composición representada (véase anexos, tabla 25). Si existe una diferencia en la iconografía representada con la guitarra de la anterior pintura, esta es el color claro empleado por el pintor para el cuerpo del cordófono, ya que la guitarra destaca por un tono pajizo que logra el contraste entre cuerpo y resto de partes del instrumento. Desde este prisma, la comparación con una obra de Cabral Bejarano de similar temática como es *La copla* (véase figura 58) permite confirmar el modelo empleado por Cabral Bejarano para la representación de las manos del guitarrista, ya que ambas son colocadas de un modo muy parecido. Por una parte, la mano derecha sujetá el mástil de la guitarra a media altura, mientras que la derecha produce el rasgueo de las cuerdas con notable naturalidad en el gesto (véase figura 59).

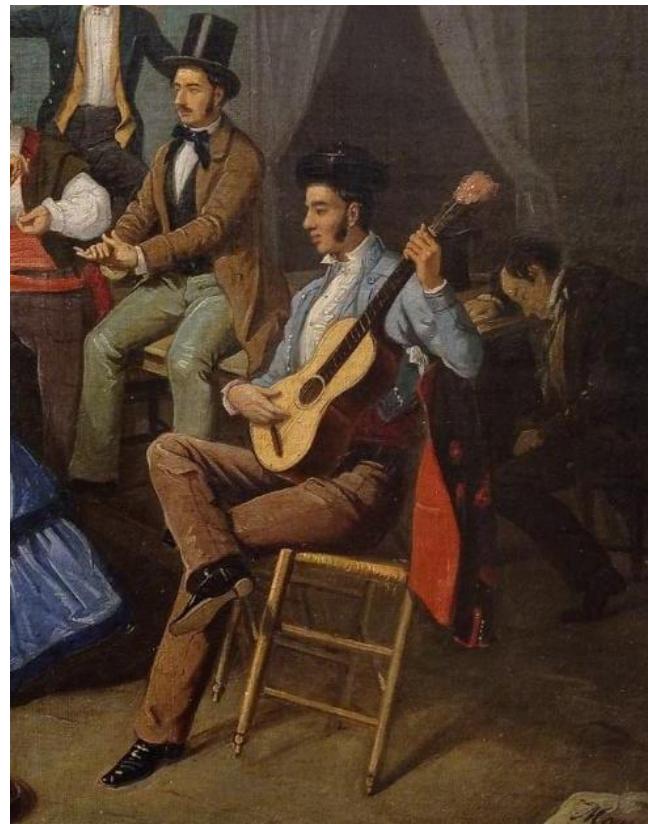


Figura 57. Manuel Cabral Bejarano, *Baile en una caseta de feria*, 1860. Detalle del guitarrista. Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía de la autora.

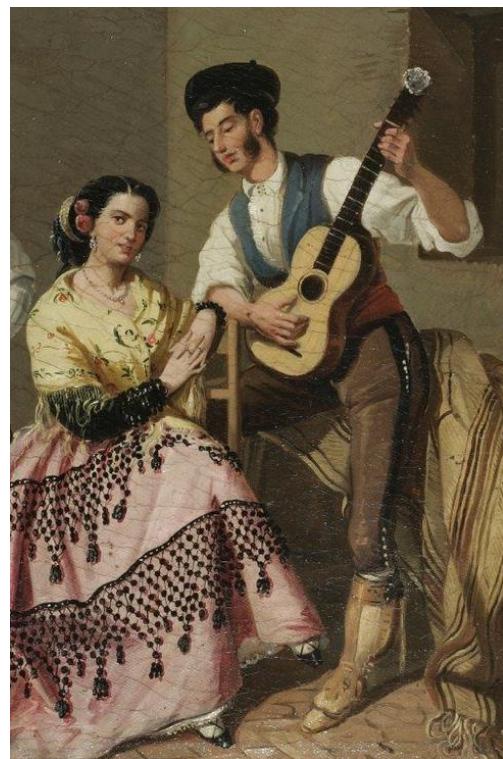


Figura 58. Manuel Cabral Bejarano, *La copla*, 1850-90. Detalle del guitarrista. Óleo sobre lienzo. Reproducido de <https://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MNR&Museo=MNR&Ninv=CE0141>



Figura 59. Comparación de las guitarras y guitarristas en *Baile en una caseta de feria* y *La copla*.

Como se ha referenciado, la guitarra y el ambiente flamenco es una constante en el discurso artístico del pintor hispalense, si bien existen insinuaciones a otros instrumentos diferentes al cordófono en la obra del pintor, específicamente, en un autorretrato fechado en 1851 (véase figura 60). Es en esta pintura donde el artista se retrata junto a diversos objetos, entre los que se aprecian dos campanas pertenecientes a un bombardino o tuba tenor y a otro aerófono no identificado —aunque por el tamaño de la campana podría tratarse de una trompeta—. Junto a los instrumentos, se divisa una paleta de pintura con pinceles y algunos libros, no constando la música notada en sus páginas. Por todo ello, esta síntesis de complementos unida a su propio retrato, refleja los atributos que Manuel Cabral Bejarano pretendió incluir como parte de su identidad cultural. A pesar de todo, no se encuentran referencias a la relación del pintor con la música, ni siquiera como músico aficionado o simpatizante de algún instrumento musical, por lo que la presencia de instrumentos de viento-metal en su estudio a la par que el posicionamiento realista de las manos de sus guitarristas, puede sugerir que el artista mantuvo alguna conexión con la interpretación musical o bien conocía, de un modo cercano, el terreno de los instrumentos musicales que representó. Por otro lado, no cabe duda de su conexión en el ambiente isabelino¹³⁹, la cual pudo propiciarle ciertos conocimientos provenientes del ámbito de la cultura musical de la época.

¹³⁹ Gerardo Pérez Calero, «A propósito de Manuel Cabral Bejarano, retratista de los duques de Montpensier», *Laboratorio de Arte*, 18 (2005): 475.



Figura 60. Manuel Cabral Bejarano, *Autorretrato*, 1851. Óleo sobre lienzo. Madrid, Museo del Romanticismo.
Reproducido de <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=48167900>

3.3. José García Ramos. *Baile por bulerías*

Una tercera pintura concluye la presencia de la guitarra en la colección expuesta en el MBASe. Se trata del *Baile por bulerías*, datado en 1884 y donde la composición utilizada por el pintor José García Ramos traslada el instrumento a un segundo nivel, debido, nuevamente, a la alusión a la danza con el título (véase figura 61). Se otorga, de este modo, el protagonismo a la bailarina de sevillanas, dada la posición de las manos, situada en el centro del cuadro (véase anexos, tabla 26). Aunque la presencia de la guitarra se oculta en un segundo plano, concediendo mayor importancia a las dos jóvenes protagonistas, la palabra bulerías, contenida en el título del cuadro, concede mención especial a este palo del flamenco caracterizado por su dinamismo y que, aunque no se constata de forma sonora, el ambiente refleja que bien pudo sonar en la escena plasmada por García Ramos.



Figura 61. José García Ramos, *Baile por bulerías*, 1884. Detalle del guitarrista. Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía de la autora.

En el análisis general de estas tres obras resulta esclarecedor corroborar cómo las guitarras identificadas son concebidas como mero acompañamiento de la escena de danza.

3.4. José García Ramos. *El niño del violín*

La obra más reciente de la colección expuesta que alude a un instrumento musical lo hace, precisamente, mencionándolo en su título. *El niño del violín*, fechada hacia 1905, destaca no solamente por ser la única pintura que referencia en exclusiva un instrumento, sino por la gran fidelidad con que este es representado (véase anexos, tabla 27). El protagonista, en esta ocasión, es un niño cuya edad podría oscilar entre los 6 y 9 años de edad, pues se desconoce esta información. A pesar de que el personaje no se representa tocando, sí que se ha incluido el arco —en este caso, moderno— que complementa la función del cordófono mimetizado entre los ropajes del niño. Pese a todo, su identificación formal es cuestionada debido al gran tamaño en comparación del niño que lo porta, pues si, efectivamente es un violín, su dimensión bien podría ser la de una viola, (véase figura 62). Y, es que, aunque en la presencia del violín como instrumento sinfónico subyazca un distanciamiento del aire castizo que impregnaba las fiestas

flamencas, la caracterización y vestimenta humilde del niño no aleja esta escena del ámbito popular. Además, el perro situado junto al personaje alude de manera simbólica al concepto de humildad en esta obra. Es por ello que, considerando el título otorgado por el artista, y las cualidades aquí descritas, la escena bien pudiera ser representación de un joven músico callejero.



Figura 62. José García Ramos, *El niño del violín*, ca. 1905. Óleo sobre lienzo.
Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía de la autora.

Aunque en la obra de García Ramos no se descubren otras representaciones de un violín con el que comparar su concepción de la proporción del instrumento respecto a la altura de los intérpretes, sí que se obtienen ejemplos de otros instrumentos musicales, siendo el caso de un aerófono dorado que distingue en su *Salida de un baile de máscaras*. Si bien a simple vista, dado su tamaño, puede parecer el codo de un saxofón bajo, el instrumento se trata, en efecto de un fígle o *ophicleide*, instrumento de viento-metal también presente en otras obras del artista¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Otros ejemplos de esta presencia instrumental en la obra del pintor se hallan en las pinturas *Sin música y sin dolor* (1904) y *Músicos en Roma* (1878).

La pintura, datada también en 1905 y expuesta en el Museo Thyssen de Málaga, deja entrever por segunda vez que el pintor sevillano se preocupó en mostrar los múltiples detalles de la iconografía de los instrumentos musicales, como son los pistones (véase figura 63).



Figura 63. José García Ramos, *Baile de máscaras*, 1905. Detalle del aerófono. Óleo sobre lienzo.
Reproducido de <https://www.carmenthyssenmalaga.org/obra/salida-de-un-baile-de-mascaras>

Esta información se alza como un testimonio válido sobre la intención artista, ya que resulta revelador identificar la presencia de instrumentos que trascienden el costumbrismo recurrente en la pintura andaluza del siglo XIX y comienzos del XX, así como la importancia concedida a escenas en las que la música se desliga del carácter tradicional castizo y adquiere una connotación social ligada a los gustos musicales alternativos al flamenco y, evidentemente, la presencia de la música en un ámbito popular. No obstante, sí que se plantea una interpretación de esta obra desligada de otras pinturas de la misma época, aunque elaboradas en localizaciones diferentes a Sevilla o, incluso, la región andaluza. En cualquier caso, los detalles formales en

los instrumentos musicales plasmados por el sevillano, indican una consistente intención por reflejar cada complemento del instrumento musical representado.

CONCLUSIONES

El proceso de elaboración de este Trabajo Fin de Máster ha supuesto la definición y clasificación de la iconografía musical contenida en la colección permanente del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Asimismo, el progreso de esta investigación se ha prestado a la obtención de una serie de conclusiones cuyo resultado deriva de los objetivos específicos planteados inicialmente. Así, se presentan, a continuación, los diversos hallazgos y resultados derivados de este estudio, junto con su evaluación y carencias encontradas.

Se han identificado un total de veintitrés obras artísticas —fechadas entre los siglos XVI y XX— que contienen objetos de iconografía musical, quedando manifiesta la visión organológica específica de un conjunto de dieciséis artistas. En términos generales, se ha constatado un total de doce pinturas de carácter religioso, una de temática plenamente mitológica y ocho relacionadas con festividades, ceremonias y alegorías. Así, se ha demostrado la significativa presencia de instrumentos musicales variados en las obras pertenecientes al Renacimiento y Barroco en contraste con las obras fechadas entre los siglos XVIII y XX. A pesar de esta característica, las obras contemporáneas se consignan como un reflejo del gusto de los tres pintores referenciados hacia temas locales, aunque no así de un punto de vista generalista de los instrumentos musicales en la época citada. De cualquier modo, el énfasis hacia la guitarra en las representaciones de las fiestas sevillanas, aporta un dato incuestionable sobre la visión del artista y su intento por reflejar el instrumento anexo por excelencia al folclore de Andalucía.

En lo relativo a los datos cuantitativos de registro de autores, pese a que no se contemplan como variable, es conveniente marcar dos cuestiones adscritas al tratamiento de género. Por un lado, durante la revisión de la colección permanente no se ha encontrado ninguna pintura perteneciente a una artista, señalando que es un dato con fecha de junio de 2023. No obstante, a pesar de las debilidades de la colección en cuestiones de género, cabe señalar el compromiso puntual de la institución con este tema, siendo recurrente la programación de actividades y exposiciones vinculantes a los estudios de género¹⁴¹.

Del mismo modo, se han categorizado los instrumentos musicales y objetos vinculados a la música presentes en las obras expuestas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla mediante una clasificación concreta. Esta clasificación se ha desarrollado de acuerdo a un planteamiento inaugural que pretendía indagar en la conexión, en caso de proceder, entre la representación del

¹⁴¹ Al margen de las conferencias destinadas en cada ciclo a ensalzar la actividad femenina relacionada con el museo, entre los meses de mayo y septiembre de 2023, puede visitarse la exposición temporal *El poder de las mujeres. Ecos del Weibermacht en la Colección Mariano Moret*, donde se muestran grabados que reivindican fortalezas a través de la imagen femenina. Esta mención a lo femenino no es puntual, ya que se contemplan diversas actividades en el marco divulgación científica referida a los estudios de género.

instrumento y técnica por parte del artista y su fidelidad visual en consonancia con la organología de la época. Es por ello que, a través de esta investigación se han determinado cuáles son los instrumentos musicales que gozan de mayor presencia en una muestra de veintitrés obras, pero que proviene de la seleccionada por la institución museística como conjunto referente para la admiración del arte que define Sevilla y su provincia, así como los artistas con presencia en la ciudad entre los siglos XVI y XX.

Por tanto, en lo que respecta a los resultados obtenidos del conjunto analizado, cabe señalar que la utilización de una herramienta de recolección y clasificación de los datos ha facilitado el abordaje de cada obra, permitiendo una contemplación procesual de las pinturas. La ficha ha supuesto, igualmente, un sistema óptimo para dar soporte a variada información de la iconografía musical referenciada. Con todo, se propone la revisión constante de esta herramienta y su validación próxima en otros entornos, pues a la intención clasificatoria se suma una continua búsqueda de mejora de la experiencia del usuario o visitante.

En línea con lo anterior, se han presentado incidencias surgidas de la ambigüedad formal de los instrumentos analizados o derivadas de la imaginación del artista. Es por ello, que se ha optado por referenciar varias denominaciones organológicas o, incluso, citar si el instrumento observado es una reinterpretación del autor. Esta particularidad ha sucedido, sobre todo, en las pinturas de Domingo Martínez, donde se han descubierto diversos instrumentos de viento que figuran a lo largo de su mascarada sin una forma concreta, sugiriendo la hipótesis de que fueron inventados por parte del propio pintor. De igual manera, las irregularidades señaladas motivan una información sustancial y apta para su clarificación a futuro, por lo que se plantea, como propuesta de mejora, su análisis mediante el estudio pormenorizado de documentos sobre contratación de músicos y otros datos que justificaron este desfile verídico en la ciudad de Sevilla¹⁴² y que, igualmente, pueden aportar información fiable sobre estas obras.

En otro orden, la comparación de los ejemplos analizados con la iconografía musical análoga, o contenida en otras obras del pintor, ha permitido recopilar datos que han confirmado o desestimado la inclinación del artista por un modelo de representación musical único, proporcionando evidencias que posibilitarán una múltiple comparación futura con artistas de otras procedencias, dada la supremacía del origen local de los pintores señalados en esta investigación. De esta manera, a través del cotejo de las obras analizadas con las procedentes de otras localizaciones, se ha comprobado que las pinturas de los siglos XVI y XVII expuestas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla presentan una iconografía musical similar —desde el

¹⁴² La documentación relativa al desfile señalado se halla en diversos archivos, como, por ejemplo, la sección de protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Sevilla.

plano organológico y de la disposición instrumental— a la contenida en obras de distinta procedencia enmarcadas durante la misma época. La validez de los grabados como modelos a los que solían recurrir los autores, se ha considerado en gran medida, aunque no se han podido hallar ejemplos directos sobre su influencia en la representación de la iconografía musical, especialmente durante los siglos XVI y XVII. Esta cuestión indica, a la par, una vía alternativa de especialización tras la elaboración de este Trabajo Fin de Máster que plantea el estudio específico de la iconografía musical renacentista y barroca acudiendo, para ello, a las fuentes grabadas que pudieron propiciar su dibujo. Por otro lado, el hecho de no haber hallado ninguna pintura dieciochesca con programas de iconografía musical similar a los reflejados en la serie de carros de Domingo Martínez, no ha posibilitado la comparación de los instrumentos musicales encontrados con los de otras obras. Sin embargo, y pese a no ser una muestra copiosa, las obras de los siglos XIX y XX y su comparación con las pertenecientes al mismo contexto, ha derivado en resultados ambiguos.

De esta forma, este estudio ha promovido una observación formal, la cual se ha centrado, primordialmente, en el reconocimiento en la obra artística de los elementos propios del instrumento musical, pero otorgando importancia a la descripción de diversos datos implícitos como el detallismo organológico, la técnica empleada por el intérprete o las licencias artísticas devenidas de la imaginación del autor. La información derivada de estas descripciones ha proporcionado datos sobre variadas cuestiones del contexto musical, como es la presencia de instrumentos que caracterizan la época barroca sevillana —siendo el caso del laúd o el arpa— y que, han sido considerados por artistas sin aparente vinculación a la música, al menos de un modo documentado, pudiendo tomarse de estampas grabadas u otros modelos. En lo tocante a las cuestiones sobre técnica instrumental y organología, se destacan variados datos, como es la intención del artista por mostrar movimiento en los dedos del intérprete mediante su énfasis, así como el intento de reflejar a las siete notas musicales en los aerófonos, como se ha apreciado en el órgano de la Asunción de Juan del Castillo o la flauta de pan representada por Villegas. Sin embargo, se recalca parte del desconocimiento de la forma en parte de los cordófonos de arco, dejando entrever que, ocasionalmente, concebían los orificios resonadores como meros ornamentos en las tapas de las cajas de resonancia del instrumento. Ligado a los instrumentos de cuerda, la variedad de posiciones en los arcos y, habitualmente descuidada si se atiende a la época, sugiere una respuesta similar, posiblemente debida a la ausencia de modelos durante la elaboración de la pintura o, simplemente, una recurrencia a la imaginación a cargo del artista. La superposición de las manos en las figuras que tocan instrumentos de viento, constatable en mayor medida a través de la serie de Domingo Martínez, así como la acuciada inversión de las

manos en la corneta hallada en la *Asunción*, conforma otro resultado en sintonía con la validez de la técnica instrumental para conocer las referencias del contexto musical con que contaba el artista. Se sugiere, igualmente, que el hecho de enmascarar la técnica y, así, las manos del intérprete, implica desconocimiento e incertidumbre organológica por parte del artista.

A pesar de la predominancia del carácter popular y castizo imperante en la pintura sevillana analizada, los temas considerados para la comparativa proponen una similitud en las escenas españolas de la misma época. También se han hallado temáticas musicales de carácter popular, pero con asociación sinfónica, en la obra de García Ramos. En ellas la música trasciende al mero acompañamiento distendido de los personajes, siendo un hecho diferenciado en las cuatro pinturas de la pinacoteca sevillana caracterizadas por la escena flamenca. Cabe señalar, de esta manera, el tratamiento del detalle organológico en las pinturas costumbristas del siglo XIX y XX. Es un hecho relevante el aspecto y la fidelidad de representación de las guitarras, pese a constituir un mero acompañamiento de la fiesta. Esta premisa se define por el detallismo implícito en sus instrumentos musicales antes señalado, así como el protagonismo concedido al violinista que cierra la colección de iconografía musical reunida en el MBASe.

Finalmente, el planteamiento, diseño y aplicación de un enfoque que ha perseguido estudiar la relación entre los instrumentos representados y su significado desde la organología y la técnica instrumental, constituye una novedad en los estudios sobre iconografía musical realizados en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, lo que permitirá el abordaje futuro de la colección completa sobre una fundamentación homogénea, a la par que sugiere otras líneas de investigación. En otras palabras, este trabajo puede servir también como modelo específico para el estudio de las temáticas profanas y religiosas que caracterizan las pinturas, aunque empleando un enfoque social y gracias al que pueden tener cabida paradigmas o argumentos que orienten el análisis de la estructura social de los programas iconográficos representados en línea con la organología utilizada por el artista e, incluso, el proceso de creación de las obras¹⁴³. Es por este motivo que, la interdisciplinariedad de esta propuesta se plantea, igualmente, como un modelo apto para la enseñanza de la organología y características del contexto histórico-musical presentes en las obras analizadas, persiguiendo contribuir, en un futuro, a la didáctica de la música, independientemente de la etapa educativa y la orientación metodológica que el área de conocimiento precise.

¹⁴³ En esta propuesta, se contempla la aplicación de marcos metodológicos procedentes de los estudios de Samuel Becker y su definición del mundo artístico, publicada en *Los mundos del arte* en 1982, y donde el sociólogo plantea los diversos vínculos entre los sujetos participantes de la creación artística.

Por último, se propone como mejora la optimización del instrumento de recogida y archivo de los datos, mejorando la calidad de las fotografías archivadas y su sistema de digitalización en una plataforma propia que posibilite la indexación de obras afines a las analizadas en el MBASe para su comparación, pero también fotografías reales de los instrumentos. También puede plantearse a futuro un análisis cualitativo de los datos recogidos, empleando un programa apropiado para la interpretación y categorización de la información observada, aunque habría de emplearse una muestra mayor, interna y externa al contexto del MBASe, pero cuyo desarrollo podría partir, análogamente, de una unidad hermenéutica como la aquí trazada. Todo ello, con la intención de enriquecer continuamente la experiencia del espectador o visitante, pero también del investigador académico, instándole, en cualquier caso, a una apreciación de la iconografía musical de un modo completo, integral y sustentado sobre aportes fiables que se distinguen por el rigor derivado del empleo de fuentes y estudios adecuados.

ANEXOS

Tablas

<i>Juicio final</i>			
1570			
Martín de Vos (1532-1604)			
Sala II			
Clasificación	Instrumento musical	Observaciones	
Aerófonos	2 añafiles de tradición medieval 2 aerófonos de tubo corto	Existe simetría en las parejas de ángeles músicos de los extremos, aunque no en la dirección de sus instrumentos. Los aerófonos situados en segundo plano podrían clasificarse como otra pareja de añafiles, aunque no se distingue la campana y su tubo es más corto que en los primeros.	

Tabla 5. Iconografía musical en el *Juicio Final*. Elaboración propia.

<i>Decapitación del Bautista</i>			
1592-1594			
Miguel Adán (1535-1610) y Vasco Pereira (1535-1609)			
Sala III			
Escultura de Miguel Adán y policromía de Vasco Pereira.			
Clasificación	Instrumento musical	Observaciones	
Cordófonos	Vihuela de mano o de arco	Se distinguen seis cuerdas, aunque en el clavijero se aprecian solo cuatro clavijas. La posición del instrumentista en segundo plano y el ocultamiento de su mano, no aporta datos suficientes para un análisis de la técnica. Tampoco hay constancia del arco.	

Tabla 6. Iconografía musical en la *Decapitación del Bautista*. Elaboración propia.

<i>Sagrada Familia con San Juanito</i>		
<i>Santo Tomás de Aquino y Santa Catalina de Siena</i>		
1575-1580		
Pedro Villegas Marmolejo (1519-1596)		
Sala III		
Clasificación	Instrumento musical	Observaciones
Aerófonos	1 flauta de pan o siringa 2 chirimías o bombardas	Se contabilizan siete tubos. La presencia de caña en ambas refuerza su identificación.
Cordófonos	1 arpa 1 arpa-guitarra de seis cuerdas 1 laúd de cinco órdenes	De doble orden por la dirección de algunas cuerdas hacia la parte posterior del cordófono. Hibridación de instrumentos.
Idiófonos	1 corona de sonajas o pandereta sin membrana	Sonajas dobles distribuidas en seis parejas.
Otros	4 ángeles cantores	

Tabla 7. Iconografía musical en *Sagrada Familia con San Juanito* y *Santo Tomás de Aquino y Santa Catalina de Siena*. Elaboración propia.

<i>Desposorios místicos de Santa Catalina</i>		
1615		
Francisco Herrera el Viejo (1576/1590-1634)		
Sala IV		
Clasificación	Instrumento musical	Observaciones
Cordófonos	1 arpa 1 laúd	Se enumeran entre 11 y 12 cuerdas. Posición inclinada del laúd y énfasis en el punteo de la cuerda mediante el dedo corazón del ángel laudista.

Tabla 8. Iconografía musical en los *Desposorios místicos de Santa Catalina* (1). Elaboración propia.

<i>Asunción de la Virgen.</i>		
Ca. 1634/1636		
Juan del Castillo (1593-1657)		
Sala V		
Procedente del retablo Mayor del convento de Montesión		
Clasificación	Instrumento musical	Observaciones
Aerófonos	1 corneta renacentista 1 órgano positivo	De acuerdo con las fuentes, el orden de las manos es invertido. Se distinguen siete tubos.
Cordófonos	1 arpa 1 laúd	

Tabla 9. Iconografía musical en la *Asunción de la Virgen* (1). Elaboración propia.

<i>Tránsito de San Hermenegildo</i>		
1602		
Alonso Vázquez (1564-1608)		
Juan de Uceda (1570-1631)		
Sala V		
La representación de los ángeles músicos es de J. de Uceda		
Clasificación	Instrumento musical	Observaciones
Aerófonos	1 bajón 1 órgano positivo 1 corneta	Possible posición invertida de las manos del intérprete, al apreciarse la izquierda. Solo se distingue la estructura.
Cordófonos	1 vihuela de arco 1 vihuela de arco grave 1 arpa	Agujeros de efe con orientación invertida. Los instrumentos constan de cuatro cuerdas en lugar de seis. De un orden.
Otros	Música notada sostenida por un ángel (izquierda). Música notada (derecha).	Notación irreal. No apreciable con fidelidad.

Tabla 10. Iconografía musical en el *Tránsito de San Hermenegildo*. Elaboración propia.

<i>Asamblea de los dioses del Olimpo</i>			
1601			
Francisco Pacheco (1564-1644) atribuido			
Sala V			
La obra forma parte de la colección expuesta desde diciembre de 2022.			
Clasificación	Instrumento musical	Observaciones	
Cordófonos	1 vihuela de arco	Agujeros de eje orientados en sentido opuesto. El leve agarre del arco, en forma de pinza, por el intérprete aporta el modo en que el artista reflejó al poeta y vihuelista Juan Arguijo.	

Tabla 11. Iconografía musical en *Asamblea de los dioses del Olimpo*. Elaboración propia.

<i>Asunción de la Virgen</i>			
Ca. 1672			
Juan de Valdés Leal (1622-1690)			
Sala VIII			
Clasificación	Instrumento musical	Observaciones	
Cordófonos	1 arpa 1 vihuela de mano o laúd 1 viola da gamba	El plano de los músicos y la técnica pictórica empleada dificultan la apreciación de detalles organológicos.	

Tabla 12. Iconografía musical en *Asunción de la Virgen* (2). Elaboración propia.

<i>Los desposorios místicos de Santa Catalina</i>			
1680-1685			
Juan de Valdés Leal (1622-1690)			
Sala VIII			
Clasificación	Instrumento musical	Observaciones	
Aerófonos	1 corneta		
Cordófonos	1 laúd		

Tabla 13. Iconografía musical en *Los desposorios místicos de Santa Catalina* (2). Elaboración propia

<i>Las tentaciones de San Jerónimo</i>			
1657			
Juan de Valdés Leal (1622-1690)			
Sala VIII			
Clasificación	Instrumento musical	Observaciones	
Cordófonos	1 arpa 1 laúd	De un orden. Se distingue el clavijero.	
Idiófonos	1 corona de sonajas o pandereta sin membrana	Se aprecia la oquedad en la estructura del instrumento y su doble sonaja.	

Tabla 14. Iconografía musical en *Las tentaciones de San Jerónimo*. Elaboración propia.

<i>Adoración de los pastores</i>			
Ca. 1650			
Pieter van Lint (1609-1690)			
Sala IX			
Clasificación	Instrumento musical	Observaciones	
Aerófonos	1 dulzaina o chirimía	Se aprecian cinco agujeros, aunque la longitud del tubo insinúa un número mayor. El extremo inferior del tubo proyecta forma acampanada, aunque la embocadura está oculta, de ahí su denominación como chirimía en lugar de flauta. Asociación del aerófono con el contexto pastoral, ya que al fondo se refuerza esta tema mediante un grupo de pastores junto al rebaño.	

Tabla 15. Iconografía musical en *Adoración de los pastores*. Elaboración propia.

<i>Vanitas</i>		
1660		
Cornelis Norbertus Gysbrechts (1630-1683)		
Sala IX		
Clasificación	Instrumento musical	Observaciones formales
Cordófonos	1 violín	Representado con gran fidelidad, pese a la posición lateral del instrumento. No consta el arco del violín.
Otros	Partituras	Realismo y notación fiel. Se distingue el barrado que une las plicas de las corchas, la clave de sol con primitiva grafía de G, así como otros elementos de la escritura musical. Se aprecia un texto vocal bajo el pentagrama.

Tabla 16. Iconografía musical en *Vanitas*. Elaboración propia.

<i>David con la cabeza de Goliat</i>		
Ca. 1660		
Francisco Gutiérrez (1616-1670) atribuido		
Sala XI		
Clasificación	Instrumento musical	Observaciones
Aerófonos	1 corneta renacentista 1 añafil	Definido así por su perfil. Es un ornamento arquitectónico.
Cordófonos	1 arpa 1 vihuela de arco 1 guitarra	Solamente se diferencia su caja de resonancia.
Idiófonos	1 corona de sonajas	

Tabla 17. Iconografía musical en *David con la cabeza de Goliat*. Elaboración propia.

<i>Carro del Pregón de la Máscara</i>		
1748		
Domingo Martínez (1688-1749)		
Sala XI		
Clasificación	Instrumento musical	Observaciones
Aerófonos	11 trompetas naturales 1 flauta de pico o pífano 7 añafiles 2 cornetas renacentistas	Situadas entre los personajes a pie y los ubicados sobre la carroza. Se distinguen 4 trompetas con forma enroscada irregular, aunque no de trompa natural. Posición invertida de las manos en la mayoría aerófonos. El tubo no se distingue por completo, ni se aprecia en su totalidad en ningún instrumentos de viento. Como ornamento de las dos ruedas visibles del carro.
Cordófonos	3 vihuelas de arco o violines 1 viola da gamba	La forma de sujeción de los arcos primitivos es variable. No se aprecia la posición de las manos en los intérpretes en el diapasón en ninguno de los instrumentos ni su técnica.
Membranófonos	1 tambor	
Otros	Partituras	Aunque no se distingue la escritura, los músicos situados sobre el carro se hallan mirando hacia un atril que hipotéticamente sugiere su presencia.

Tabla 18. Iconografía musical en *Carro del Pregón de la Máscara*. Elaboración propia.

<i>Carro de la Común Alegría</i>			
1748			
Domingo Martínez (1688-1749)			
Sala XI			
Clasificación	Instrumento musical	Observaciones	
Aerófonos	8 trompetas naturales 1 gaita 1 aulós u oboe 2 flautas de pan 1 bajón	Se representa el extremo superior del tubo, aunque este no se distingue totalmente.	
Cordófonos	1 violín 2 guitarras	La técnica empleada no se aprecia. Una de ellas posee caja de gran tamaño, mientras que la más lejana presenta forma de guitarra barroca.	
Membranófonos	5 tambores	Se aprecian atributos como baquetas o las cajas de cinco membranófonos, aunque el grupo de figuras a caballo que, supuestamente, los golpea es de siete.	
Idiófonos	1 sistro 3 coronas de sonajas 1 pareja de crótalos	Aunque su forma también se adecúa al arrabel o huesera.	
Otros	1 atril con música notada portado sobre la grupa de un burro.	Se diferencian cuatro líneas, por lo que se define como tetragrama.	

Tabla 19. Iconografía musical en *Carro de la Común Alegría*. Elaboración propia.

<i>Carro del Fuego (1748)</i>			
1748			
Domingo Martínez (1688-1749)			
Sala XI			
Clasificación	Instrumento musical	Observaciones	
Aerófonos	1 trompeta natural 1 añafil	Como ornamento del carro. Tañido por un ángel adherido al carro.	
Membranófonos	1 tambor		

Tabla 20. Iconografía musical en *Carro del Fuego*. Elaboración propia

<i>Carro del Aire</i>			
1748			
Domingo Martínez (1688-1749)			
Sala XI			
Clasificación	Instrumento musical	Observaciones	
Aerófonos	4 trompetas 1 aerófono sin identificar 1 órgano 1 cuerno de caza	Solamente aparece su tubo, pues el resto del instrumento es ocultado por el personaje que lo agarra. Consta de un juego de tubos labiales y pocas notas.	
Cordófonos	3 guitarras	Solo se aprecia el cuerpo de dos. Contienen cuerdas dobles y diez clavijas	
Membranófonos	2 tambores		

Tabla 21. Iconografía musical en *Carro del Pregón del Aire*. Elaboración propia.

<i>Carro del Parnaso</i>			
1748			
Domingo Martínez (1688-1749)			
Sala XI			
Clasificación	Instrumento musical	Observaciones	
Aerófonos	2 chirimías o bombardas 1 flauta 1 añafil	También podrían resultar añafiles con tubo muy corto. En cualquier caso, no consta un acabado acampanado. Como ornamento del carro. Sustentado por un querubín que decora el carro.	
Cordófonos	2 vihuelas de arco 1 lira 1 laúd	Una vihuela se divisa totalmente, pero de la segunda se aprecia únicamente su diapasón. Como ornamento del carro.	

Tabla 22. Iconografía musical en *Carro del Parnaso*. Elaboración propia.

<i>Carro del Víctor y el Parnaso</i>			
1748			
Domingo Martínez (1688-1749)			
Sala XI			
Clasificación	Instrumento musical	Observaciones	
Aerófonos	1 bajón 5 trompetas naturales 1 flauta de pico 1 corneta renacentista	La forma del tubo está irregularmente enroscada y, ocasionalmente, podrían considerarse trompas naturales o de caza.	
Cordófonos	4 vihuelas de arco o violines 2 violas da gamba	Agujeros de eje delineados de acuerdo a la forma convencional.	
Membranófonos	3 tambores	Solamente se aprecia la caja de uno.	

Tabla 23. Iconografía musical en *Carro del Víctor y el Parnaso*. Elaboración propia.

<i>Baile en la taberna</i>			
1854			
Manuel Rodríguez de Guzmán (1818-1867)			
Sala XII			
Clasificación	Instrumento musical	Observaciones	
Cordófonos	1 guitarra española	Trastes representados de un modo fiel.	

Tabla 24. Iconografía musical en *Baile en la taberna*. Elaboración propia.

<i>Baile en una caseta de feria</i>			
1860			
Manuel Cabral Bejarano (1827-1891)			
Sala XII			
Clasificación	Instrumento musical	Observaciones	
Cordófonos	1 guitarra española	Fidelidad organológica.	

Tabla 25. Iconografía musical en *Baile en una caseta de feria*. Elaboración propia.

<i>Baile por bulerías</i>			
1884			
José García Ramos (1852-1912)			
Sala XII			
Clasificación	Instrumento musical	Observaciones	
Cordófonos	1 guitarra española	El intérprete se representa cantando.	

Tabla 26. Iconografía musical en *Baile por bulerías*. Elaboración propia.

<i>El niño del violín</i>			
Ca. 1905			
José García Ramos (1852-1912)			
Sala XII			
Clasificación	Instrumento musical	Observaciones	
Cordófonos	1 violín	Aun denominado como tal, destaca el gran tamaño del supuesto violín en comparación con la figura infantil.	

Tabla 27. Iconografía musical en *El niño del violín*. Elaboración propia.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Abel. «El teatro barroco por dentro: espacios, escenografía y otros recursos de la comedia áurea», *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, 2 (2007): 7-46.
- Álvarez, María del Rosario. «Iconografía musical y organología: un estado de la cuestión». *Revista de Musicología*, 20, n.º 2 (1997): 767-782.
- «La música y su contexto social a través de la mirada de pintores españoles del siglo XIX». *Revista de Musicología*, 28, n.º 2 (2005): 1187-1242.
- «Una falsa pintura flamenca con engañosos instrumentos musicales: el anónimo Concierto angélico del Museo de Bellas Artes de Bilbao». *Revista de Musicología*, 32, n.º 2 (2009): 287-330.
- Ausoni, Alberto. *Music in Art*. Milán: Mondadori Electa, 2005.
- Baez, Luis. «Los instrumentos de cuerda frotada en el siglo XVIII». *Revista AV Notas*, n.º 5 (2018): 64-81
- Ballester, Jordi. «Organología e iconografía». *Revista de Musicología*, 32, n.º 2 (2008): 167-180.
- Bejarano, Clara. *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2013.
- Benito, Aurora, Fernández, Teodora y Pascual, Magnolia. *Arte y Música en el Museo del Prado*. Madrid: Fundación Argentaria y Ministerio de Educación y Ciencia, 1997.
- Bordas, Cristina, «Introducción y notas al programa», En *Origen y esplendor en la viola da gamba*. Madrid: Fundación Juan March, 2014.
- «Origen y evolución del arpa de dos órdenes». *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, Vol. 5, n.º 2 (1989): 85-118.
- Bordas, Cristina, Piquer, Ruth y Rodríguez, Isabel, eds. *Imagenesmusica. Iconografía musical en la actualidad: nuevas perspectivas y retos*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2021.
- Bordas, Cristina y Vicente, Alfonso. «Recopilación bibliográfica de iconografía musical española». *Music in Art*, XXX, 1-2 (2005): 205-227.
- Cañas, Alberto. «La música y la seducción a uno y otro lado del atlántico: San Jerónimo y San Juan de Dios» En *Actas del III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos*, (2016): 154-166.
- Carmona, Juan. *Iconografía cristiana*. Madrid: Akal, 2008.
- Chiantore, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza, 2001.

- Cruz Valenciano, Jesús. «El papel de la música en la configuración de la esfera pública española durante el siglo XIX. Ideas y pautas de investigación». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 30 (2017): 57-85.
- Dabrio, María Teresa. «Los instrumentos musicales en la pintura andaluza [de los siglos XVI-XVII]». *Cuadernos de arte e iconografía* VI/11 enero-junio (1993): 421-429.
- De la Peña, María del Pilar. «Aproximación entre pintura y narrativa en el costumbrismo andaluz del siglo XIX». *Norba: Revista de arte*, n.º 14-15 (1995): 229-246.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora: 2011.
- Fernández López, José. *Programas iconográficos de la pintura sevillana del siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002.
- Gembero, María. «El contexto musical andaluz durante la estancia de la corte de Felipe V en Sevilla (1729-1733)», en *Sevilla y Corte. Las Artes y el Lustro Real (1729-1733)*. Madrid (2010): 301-311.
- González Marín, Luis Antonio y González Uriol, José Luis. «Práctica de tañedores, entre los siglos XVI y XXI». *Anuario Musical*, n.º 69, enero-diciembre (2014): 295-322.
- Grebe, María Ester. «Clasificación de instrumentos musicales». *Revista Musical Chilena* 25 (1971): 18-34.
- «Iconografía de la música». En *Diccionario Akal/Grove de la Música*, editado por Stanley Sadie. Madrid: Ediciones Akal, 2000.
- López-Caló, José. *Historia de la música española Vol.3. Siglo XVII*. Madrid: Alianza, 1988.
- Martínez López, Víctor Javier. «Nueva visión sobre la iconografía musical en España a través de la pintura. Itinerario por las colecciones y fondos del Museo del Prado». Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2014.
- Martínez Millán, José. «La Corte del Barroco en la Monarquía Católica». Conferencia presentada en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla, mayo de 2023.
- Mondéjar, Laura. «Evolución de la técnica pianística en el arte a través de la figura femenina». Comunicación presentada en el congreso Músicas antiguas y planteamientos recientes de la Sociedad Española de Musicología, Murcia, octubre de 2019.
- «Teclas y cuerdas. Iconografía musical en las escuelas artísticas del virreinato peruano». Conferencia presentada en el Seminario Internacional Acervo Peruano, Universidad Pablo de Olavide, febrero de 2023.
- Moralejo, Serafín. *Formas elocuentes*. Madrid: Akal, 2004.

- Navarrete, Benito y Lara, Manuel. «Cristo servido por los ángeles de Pablo de Céspedes y los orígenes del primer naturalismo». *Reales Sitios*, 202 (2015): 34-51.
- Navarrete, Benito. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.
- Palacios, José Ignacio. «Aproximación a la iconografía musical en la obra de Francisco de Goya». En *Actas del Seminario Internacional Goya en la literatura, en la música y en las creaciones audiovisuales*, (2019): 305-341.
- Palomero Páramo, Jesús Miguel. *Obras maestras del Museo de Bellas Artes de Sevilla: siglos XV-XVIII*. Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, 1992.
- «El doctor Don Celedonio de Açoca y el retablo mayor del Hospital de mujeres de las cinco llagas». En *Botica, despensa y arte en los antiguos hospitales sevillanos*, editado por Esteban Moreno et. al., 163-204. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2022.
- Panofsky, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma, 2004.
- Pascual Álvarez, Irene. «Iconografía del Juicio Final en las portadas góticas hispánicas». *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. XI, n.º 21 (2019): 157-187.
- Payo, René Jesús y Alonso, María Pilar. «Martín de Vos, los Sadeler, Federico Zuccaro, Cornelis Cort, los Wierix y Michelangelo Marelli en el retablo mayor de Extramiana», *Boletín de la Institución Fernán González*, 244 (2012): 9-28.
- Pérez Calero, Gerardo. «A propósito de Manuel Cabral Bejarano, retratista de los duques de Montpensier». *Laboratorio de Arte*, 18 (2005): 475-478.
- Pérez de Arce, José y Gili, Francesca. «Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana». *Revista Musical Chilena* vol. 67, n.º 209 (2013): 42-80.
- Perpiñá, Candela. «Los ángeles músicos. Estudio de los tipos iconográficos de la narración evangélica». *Anales de Historia del Arte*, 21, n.º Extra (2013): 397-411.
- Piquer, Ruth. «Aquellos que se escucha con el ojo». *Síneris, Revista de Musicología* n.º 9 marzo (2013): 1-17.
- Plaza, Rocío. «Bailes boleros y flamencos en la pintura costumbrista sevillana». *Laboratorio de Arte*, 31, n.º 2 (2019): 537-560.
- Praetorius, Michael. *Syntagma Musicum, II. De Organographia*. Clarendon Press, 1991.
- Quiles, Fernando. *Noticias de pintura (1700-1720)*. Colección Fuentes para la Historia del Arte Andaluz, tomo I. Sevilla: Guadalquivir eds. 1990.
- Rault, Christian «Aspectos de la relación entre iconografía medieval y práctica interpretativa». *Revista Catalana de Musicología*, 2 (2004): 11-19.

- Remnant, Mary. *Historia de los instrumentos musicales*. Ediciones Robinbook: 2002.
- Rodríguez Villafranca, Cristina. «Los conciertos de ángeles en la pintura andaluza del Siglo de Oro». *Cuadernos de arte e iconografía* VIII/15 enero-junio (1999): 123-148.
- Roubina, Evguenia «¿Ver para creer?: Una aproximación metodológica». En *I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*, (2010): 1-19.
- Ruiz Cabello, Francisco Miguel. «Si muere, produce mucho fruto: música y mensaje en el retablo para el Hospital de San Hermenegildo». En *Actas completas del III Congreso Internacional del Barroco Americano* (2001): 381-393.
- Sachs, Curt. *Historia universal de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1947.
- Sánchez, Cayetano. «Los cuadros de la “Máscara” de la Real Fábrica de Tabacos, de Sevilla». *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras* 68 (1944): 3-21 y 33-40.
- Sarfson, Susana. «Iconografía musical y su didáctica: entre la mimesis y el símbolo en el contexto de la formación de maestros». *REDU. Revista de Docencia Universitaria*, vol. 13 (2), mayo-agosto (2015): 307-321.
- Tkocz, Izabela y Trujillo, Jesús A. «Historia y sus métodos; el problema de la metodología en la investigación histórica». *Debates por la Historia*, vol. VI, n.º 1, julio-diciembre (2018): 117-139.
- Valdivieso, Enrique. *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla: Guadalquivir, 1986.
- *Pintura barroca sevillana*. Sevilla: Guadalquivir, 2003.
- Valenzuela, Bertrand W. «Iconografía musical: nuevas luces y perspectivas sobre el arte de la escuela cusqueña de los siglos XVII y XVIII». *ANTEC Revista Peruana de Investigación Musical* 5 n.º 2 (2021): 17-38.
- VV. AA. *Museo de Bellas Artes de Sevilla: guía oficial*. Colección: Museos de Andalucía. Guías oficiales; 4. Sevilla: Consejería de Cultura, 2004.
- White, Hayden. *El pasado práctico*. Madrid: Prometeo Libros, 2018.

