



1. PUERTA DE SAN MIGUEL DE LA CATEDRAL DE SEVILLA.  
(FOTOGRAFÍA DE J. M. ACEBES RUIZ)



2. TÍMPANO DE LA PUERTA DE SAN MIGUEL DE LA CATEDRAL DE SEVILLA.  
(FOTOGRAFÍA DE J. M. ACEBES RUIZ)

## EL SONIDO DE LAS PORTADAS DE LA CATEDRAL DE SEVILLA. ICONOGRAFÍA MUSICAL Y ORGANOLOGÍA EN LA CATEDRAL DE SEVILLA

Por

M.<sup>a</sup> DEL CARMEN RODRÍGUEZ OLIVA  
Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH)

M.<sup>a</sup> ISABEL OSUNA LUCENA  
Universidad de Sevilla

CARLOS SÁNCHEZ RODRÍGUEZ  
Graduado en música por el Conservatorio Superior de Sevilla  
«Manuel Castillo»

Reflejar la imagen de la música en la Catedral de Sevilla, con estas palabras podríamos sintetizar nuestra intención de realizar un estudio iconográfico y organológico a través de las numerosas representaciones con motivos musicales que se pueden observar en dicha catedral. Por extraño que parezca, dada la categoría e importancia de este templo catedralicio, hasta la fecha no existen estudios pormenorizados de su iconografía musical, carencia historiográfica que pretendemos paliar en éste y en los sucesivos ensayos que iremos abordando.

En este primer trabajo nos vamos a centrar en el estudio de las portadas y, desde una mirada holística nos acercaremos a conocer la estructura, construcción, perfeccionamiento o formas de *hacer música* procurando la recreación del sonido de las portadas de la Catedral de Sevilla. En definitiva, se trata de rescatar un silencioso pero magnífico repertorio de representaciones de instrumentos, cuyo análisis podría revelarnos unas prácticas interpretativas acordes a su época.

Señalemos que será a partir del siglo XII cuando la música invada estas figuraciones escultóricas, tanto en capiteles como en las portadas, y posiblemente se deba al traspaso en piedra de escenas de los Beatos, las Cantigas, etc., ya que estas miniaturas medievales aparecen llena de estos instrumentos musicales (González Herranz 1998: 67-96). Todo esto evidencia que ya en época temprana la música era un medio de expresión fundamental, con un repertorio instrumental que irá evolucionando y aumentando conforme y según diferentes épocas. Pero el ejemplo más interesante de la estética musical lo encontramos en los ángeles músicos, ángeles que tocan instrumentos y que acompañan a las imágenes y advocaciones, con temas como la Virgen con el Niño, el Nacimiento, la Asunción, la Coronación, etc.

Con respecto al templo, sería interesante hacer una reflexión sobre la historia conservativa de diferentes aspectos que nosotros iremos concretando en las portadas, con todo lo que ello conlleva. Recordemos que las puertas conectan el exterior con el interior de la Catedral, y por lo tanto significan un símbolo de la transición entre lo divino y lo humano, entre el cielo y la tierra.

A modo de introducción, aunque nos apartemos en cierto modo del objeto de nuestro trabajo, vamos a aportar algunas notas con respecto a algunos aspectos interesantes para nuestro estudio. Así en 1907, y según la memoria del arquitecto Joaquín de la Concha, hay cierto interés por abordar la restauración de las portadas por su mal estado conservativo (Gómez de Terreros 1996: 209-237). Concretamente se comenta que «los principales elementos estaban en estado ruinoso y sujetos con gatillos de hierro y otros medios auxiliares». Parece que la idea se retomó en 1911 y finalmente será en 1912 cuando se elabora un proyecto de restauración de las portadas por Real Orden de 12 julio de 1912, y estarán terminadas el 18 julio de 1916 (Gómez de Terreros 1996: 217). En esta primera restauración participó el escultor José Ordóñez Rodríguez y fue costeada por Tomás de Ibarra y Gonzáles. Según detalles de la memoria del arquitecto, la intervención se realizó «sujetándose en un todo y en una manera estricta a los perfiles y detalles primitivos, según criterios donde los elementos nuevos se confundan con los originales». Por lo que vemos prevalecen los criterios de antigüedad que efectivamente prevalecían en esta época. «Se efectuaron obras para completar las estatuas: manos, fragmento de vestiduras...» (Gómez de Terreros 1996: 217). Los materiales de construcción empleados fueron piedra de Martelilla, cal viva, arena, yeso blanco y cemento (Portland Laguna 2002: 98).

Ya en fechas más cercanas, desde 1999 hasta 2007, el I.P.C.E. de Madrid coordinó la restauración de las portadas del *Nacimiento*, el *Bautismo*, los *Palos* y la *Campanilla*, y en ese proyecto se indica la realización de su mantenimiento anual. A este plan conservativo se incorporaron posteriormente las portadas del *Perdón* en 2006 y la *Asunción* en 2016.

Las puertas de la catedral hispalense corresponden a diferentes encargos, a diferentes etapas constructivas y, por supuesto, a distintos escultores, que abarcarían desde mediados del siglo XV hasta principios del XVI, y que llegarán hasta el siglo XIX, datos que iremos anotando.

Hagamos un somero recorrido por las diferentes puertas de la catedral: comenzando por calle Alemanes se encuentra la puerta que da acceso al Patio de los Naranjos llamada la puerta del *Perdón*, con el emblemático relieve que representa la expulsión de los mercaderes. En el mismo Patio de los Naranjos se halla la puerta de la *Concepción*, por la que se accede a la catedral, en cuyo tímpano se representa a la Inmaculada con san Miguel y san Juan Evangelista.

A continuación, a los pies de la Giralda y con otro acceso al Patio de los Naranjos se encuentra la puerta del *Lagarto*; y también a los pies de la Giralda y de acceso a la catedral se sitúa la puerta de *Palos*, en cuyo tímpano se representa la adoración de los Reyes Magos.

En la confluencia de las plazas Virgen de los Reyes y del Triunfo se localiza la popular puerta de *Campanillas*, igualmente con acceso a la catedral y en cuyo tímpano se representa la entrada de Jesús en Jerusalén.

Prosiguiendo nuestro recorrido perimetral se encuentra la puerta del *Príncipe*, cuyo acceso a la Catedral queda en paralelo al Archivo de Indias.

Y, finalmente, las tres puertas ubicadas en la avenida de la *Constitución*: la puerta del *Bautismo*, en cuyo tímpano figura un relieve, como su propio nombre indica, con la representación del bautismo de Cristo en el Jordán; y a continuación las dos puertas objetos del trabajo que nos ocupa en esta ocasión, la puerta de *San Miguel* y la puerta de la *Asunción*<sup>1</sup>. Ambas portadas conforman el núcleo de nuestro análisis, ya que son las únicas en las que aparecen numerosas representaciones con motivos musicales, figuras que han pasado inadvertidas en los numerosos análisis historiográficos realizados hasta nuestros días.

Como señala Pedro Luengo, en los últimos años los estudios sobre iconografía musical han disfrutado de una paulatina y enriquecedora revitalización a partir de los numerosos proyectos de investigación promovidos por algunas instituciones españolas; de ellas cabe destacar los convenios entre la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH), a través de los cuales se ha desarrollado una amplia labor de catalogación e interpretación de las piezas artísticas. Estos estudios han propiciado el abordaje de nuevas pautas analíticas en torno a la repetición de modelos, evolución organológica o la vinculación entre iconografía y actividad musical (Luengo Gutiérrez 2014: 197-214). Es en este contexto en el que podemos enmarcar nuestro estudio, inédito hasta la fecha, de la iconografía musical de la Catedral de Sevilla.

Efectivamente en el espacio exterior de la catedral se abren ante nosotros estas dos puertas que conforman una auténtica colección de instrumentos, representados en su mayoría con gran fidelidad y que nos introducen de lleno en la organología musical desde finales de la Edad Media hasta la época moderna del siglo XIX.

Como veremos más adelante, gran parte de los instrumentos reflejados en las portadas no se corresponden con la realidad cronológica de la vida musical de la catedral, pero sí podemos afirmar que son el reflejo de una tradición iconográfica, testimonio de una época y una manera de entender el arte y la fe.

### LA PUERTA DE SAN MIGUEL DE LA CATEDRAL HISPALENSE

Se trata de un monumental conjunto de escenas donde se puede apreciar un claro contenido musical que gira en torno a un tema principal: la representación del nacimiento de Cristo. Dicha denominación obedece a la escena magistral del tímpano de la puerta con la representación del altorrelieve del Nacimiento de Cristo (fig. 1), cuyo autor fue Lorenzo de Mercadante de Bretaña en el siglo XV (García Hernández 1990: 224).

Iconográficamente encontramos en el centro de la escena al Niño Jesús sobre su cuna de pajas, y sobre él se desarrolla una escena con un coro de ángeles músicos que cantan gozosos su nacimiento, ángeles de los que hablaremos más adelante. Históricamente el tema del nacimiento siempre ha sido representado lleno de música celestial y terrenal.

<sup>1</sup> LAGUNA PAÚL (2002: 98): «Así denominada por estar enfrente al antiguo colegio de San Miguel, primer establecimiento de carácter universitario de esta ciudad fundado por Alfonso X el Sabio».



3. DETALLE DE AGRUPACIÓN DE ÁNGELES CANTORES Y MÚSICOS. TÍMPANO DE LA PUERTA DE SAN MIGUEL DE LA CATEDRAL DE SEVILLA. (FOTOGRAFÍA DE J. M. ACEBES RUIZ)

A ambos lados aparecen las figuras de la Virgen y san José con las manos juntas en oración, y detrás de la Virgen se encuentran la cabeza del buey y la mula asomados desde el establo para completar el misterio (fig. 2).

Sobre esta escena central se desarrollan a los lados unos relieves con escenas que profundizan sobre el mismo tema; así, justo detrás de la Virgen y en la parte superior del buey y la mula, se representa la anunciación de los pastores, pastores que reciben con gran algarabía el anuncio del ángel alado que sonrío mientras los pastores danzan de alegría.

La primera mención sobre la música angelical en la Natividad la hallamos en un apócrifo del pasaje en el Evangelio del pseudo-Mateo, donde se reinterpreta como un coro angélico: «También unos pastores afirmaban haber visto al filo de la media noche algunos ángeles que cantaban himnos y bendecían con alabanzas al Dios del cielo» (Ps Mt. 13, 6). Pero será a partir del siglo XIV con la difusión en Europa de la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine cuando se determina a esos ángeles un claro carácter musical (Perpiñá García 2011: 397-411).

Al otro lado, y detrás de san José, se halla una mujer que, según diferentes autores, se trata de una pastora con regalos para el recién nacido y que realmente resulta ser la partera, con su toalla y el tarro de ungüentos, que no ha llegado a tiempo para ayudar en el alumbramiento. En la parte superior y al fondo un relieve que representa una vista de Belén.

Todas las figuras aparecen recogidas en la parte superior con unos doseles góticos que indican un signo de acogida y recogimiento a la escena. También habría que destacar la gran perfección que adquiere el arte gótico de Mercadante, que apunta un nuevo lenguaje artístico donde se expresan abiertamente la manifestación de los sentimientos al exterior, así los bailes de los pastores, la sonrisa de la partera mientras mira a la escena de la Sagrada Familia, etc., y que apuntamos en paralelo con el profeta Daniel, en el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela.

Mercadante emplea un material muy moldeable, las figuras y los relieves se realizaron en barro cocido lo que indudablemente condiciona la ejecución de las esculturas, aunque realmente se suele decir que «el barro se hace oración en manos de Lorenzo de Mercadante»<sup>2</sup>. Originalmente estas

<sup>2</sup> <<https://www.archisevilla.org/portada-del-nacimiento-por-lorenzo-de-mercadante>> [Consulta: 14/01/2021].



4. DETALLE DE ÁNGEL CON GUITARRA. ARQUIVOLTA DE LA PUERTA DE SAN MIGUEL DE LA CATEDRAL DE SEVILLA. (FOTOGRAFÍA DE J. M. ACEBES RUIZ)

5. DETALLE DE ÁNGEL CON SALTERIO. ARQUIVOLTA DE LA PUERTA DE SAN MIGUEL DE LA CATEDRAL DE SEVILLA. (FOTOGRAFÍA DE J. M. ACEBES RUIZ)

6. DETALLE DE ÁNGEL CON LAÚD. ARQUIVOLTA DE LA PUERTA DE SAN MIGUEL DE LA CATEDRAL DE SEVILLA. (FOTOGRAFÍA DE J. M. ACEBES RUIZ)

imágenes en barro estuvieron policromadas, y por ello se puede decir que conforman uno de los conjuntos más interesantes de la escultura gótica (Laguna Paúl 2002: 88-92).

Desprovisto de interés organológico seguiría la parte inferior de la portada, las jambas con la representación de los evangelistas y los santos hispánicos san Laureano y san Hermenegildo.

En un primer momento, en el tímpano se destaca la agrupación de ángeles cantores y músicos que aparecen de pie sobre una especie de tribuna o púlpito que conforma el ángulo de la cuna del Niño Jesús (fig. 3). Se trata de un coro de seis ángeles que cantan y sonríen ante la nueva, y justo detrás, una agrupación de cuatro ángeles músicos. En los extremos se representan dos ministriles con chirimías. Ciertamente, en las funciones sagradas de esta época son muy comunes en las catedrales los ministriles que tocan instrumentos de viento; y será ya en el siglo XVI cuando se normaliza el uso de diferentes instrumentos integrados en la liturgia (sacabuches, flautas, orlos, chirimías, cornetas, vihuelas de arco, etc). También se puede observar a otro ángel que muestra un laúd de mástil corto, con forma de pera y clavijero hacia atrás, y junto a él otro ángel porta otro instrumento que intuimos de percusión, aunque éste se ha perdido y no se llega a apreciar. Se observa que la agrupación está ejecutando la música mostrándose la presión de los dedos además de su correcta posición.

Se podría deducir, según época y contexto, que la música interpretada para el nacimiento del Niño Jesús es algún tipo de cántico religioso polifónico acompañado y musicalizado por el propio cuarteto de cuerda, viento y percusión, aunque se puede vislumbrar la interpretación de un villancico de la época, canciones originariamente profanas que incluían música y poesía popular, y que posteriormente comenzaron a cantarse en las iglesias. La Iglesia vio en el villancico una fórmula perfecta para difundir y propagar su mensaje, siendo una de las posibles causas que lo hicieron tan popular, sobre todo durante los siglos XV-XVIII, cuando alcanzaron una gran sofisticación progresiva a través de los siglos y que se ha prolongado hasta nuestros días.

Este cántico lo vemos reforzado por los ángeles de las arquivoltas, quienes forman una gran agrupación musical de cuerdas, percusión y viento que cumplen una función instrumental, aportando más énfasis y cuerpo al villancico que sugerimos realizado por el grupo completo que adora al Niño Dios.

Los ángeles músicos, agrupados en coros y conjuntos instrumentales, como en esta representación, constituyen uno de los motivos iconográficos de carácter religioso con mayor fortuna en el arte occidental desde el siglo XIV, y normalmente

siempre acompañan los episodios en escenas del Nuevo Testamento, en las que se glorifica a Cristo o a la Virgen (Natividad, Asunción, Anunciación, Coronación, etc.). Ciertamente fueron temas muy recurrentes en las artes plásticas españolas desde el siglo XV, coincidiendo con el establecimiento de capillas de música en la mayoría de las catedrales y colegiatas peninsulares, así como en algunas casas nobiliarias importantes.

La instrumentación reflejada es coetánea a la época de construcción de la portada, y portan instrumentos que en numerosas ocasiones tienen una representación idiomática dirigida más a un impacto visual, sobre todo porque en muchos casos se han perdido los detalles. Hay que pensar que se tratan de esculturas ubicadas a una considerable altura, donde muchos rasgos se pierden, además, en esto mucho tiene que ver el precario estado de conservación que han sufrido durante mucho tiempo, con importantes lagunas, muchas irreparables. Pero hoy día todo esto se intenta regular con pautas conservativas preventivas.

Organológicamente en el siguiente nivel, el de las arquivoltas de la puerta de San Miguel, se debe destacar que los ángeles músicos aparecen todos sentados, vestidos bajo sus túnicas, con sus grandes alas recogidas adaptándose a los espacios y donde se puede apreciar la representación de una amplia tipología de instrumentos: aerófonos, cordófonos y membranófonos.

Concretamente se trata de ocho ángeles músicos que se ajustan al espacio reducido del marco bajo un dosel de pináculos góticos. Estos ángeles músicos recrean una sinfonía pétreo que acercan la liturgia celestial a la terrenal, músicos instrumentistas que constatan la importancia de los instrumentos musicales en esta época. Igualmente, verifican que estos instrumentos están en consonancia con la realidad musical del momento apreciándose una variedad instrumental que expresan, de alguna manera, las nuevas técnicas de composición y que, indiscutiblemente, facilitarían la evolución de la monodía a la polifonía, la proliferación de varias voces al unísono, etc. Es decir, estamos hablando de nuevas técnicas, nuevas formas musicales, etc.

En nuestro recorrido por la arquivolta, el primer ángel músico nos muestra una guitarra (fig. 4). Guitarras y vihuelas son instrumentos representados muy frecuentemente en la iconografía religiosa, con los rasgos típicos de forma de ocho y el cuerpo plano. En esta ocasión clasificamos esta imagen como guitarra por las características específicas que apreciamos, a saber: las cuatro cuerdas y el tañido con las manos directamente. Lo distinguimos de la vihuela porque ésta, en su forma más común, normalmente presentaba seis órdenes de cuerdas y podía tocarse de tres maneras: pulsada



7. DETALLE DE ÁNGEL CON PERCUSIÓN. ARQUIVOLTA DE LA PUERTA DE SAN MIGUEL DE LA CATEDRAL DE SEVILLA.  
(FOTOGRAFÍA DE J. M. ACEBES RUIZ)



8. DETALLE DE ÁNGEL CON AULOS. ARQUIVOLTA DE LA PUERTA DE SAN MIGUEL DE LA CATEDRAL DE SEVILLA.  
(FOTOGRAFÍA DE J. M. ACEBES RUIZ)

con los dedos, con plectro o con la utilización de un arco. Por lo tanto, aunque es cierto que las representaciones artísticas no siempre son totalmente realistas y que a veces obedecen a pautas estéticas o idealizaciones, podemos ver sin lugar a dudas los rasgos específicos de la guitarra en el instrumento que nos ocupa.

Sigue un ángel con salterio (fig. 5), éste es un cordófono que apareció en Europa en la Edad Media considerado como el antecedente del clavicémbalo. Es el instrumento por excelencia en la iconografía cristiana medieval, representado con frecuencia en ilustraciones o esculturas sacras a partir del siglo XII. Se trata de una caja de resonancia trapezoidal sobre la que se extienden las cuerdas, que son pulsadas por los dedos o golpeadas con macillos o plectros. En esta imagen lo vemos claramente pulsado con los dedos.

Continúa un ángel laudista con un laúd de mástil corto (fig. 6), la característica forma de media pera del cuerpo y el clavijero vuelto hacia atrás, de forma muy difusa podemos adivinar dos trastes y unas seis cuerdas. No parece tocar con plectro, sino directamente con los dedos, por lo que podemos definir este instrumento como un laúd renacentista común.

En otro espacio de la arquivolta vemos a un ángel con un instrumento doble de percusión (fig. 7). Observamos unos pequeños tambores o similares, tocados con una baqueta en cada mano que golpea el parche de los membranófonos.

Más abajo se intuye otro ángel músico que, desgraciadamente, se ha perdido.

Y remata la arquivolta con un ángel que tañe un aerófono denominado aulos. Se trata de la pervivencia de un instrumento de la antigua Grecia, mantenido por Roma bajo el término *tibia* y también muy representado en la iconografía musical medieval. Se denomina aulos (plural *auloi*) o caramillo de doble caña o lengüeta, y su uso se extendió por la cuenca mediterránea. El instrumento por lo general consistía en dos tubos independientes tocados simultáneamente por un sólo músico. Dichos tubos consistían en un cuerpo delgado hecho de madera, metal, marfil, caña, o hueso (de ahí el término romano) perforados con cinco agujeros digitales y una o más aberturas adicionales. No se sabe a ciencia cierta su utilización en la música medieval, más bien parece un recurso iconográfico conservado a través de la historia como prototipo de instrumento de viento.

### LA PUERTA DE LA ASUNCIÓN DE LA CATEDRAL HISPALENSE

Bastante más tarde que la puerta de San Miguel, exactamente en 1880, el escultor Ricardo Bellver y Ramón acepta el encargo de dirección de la obra escultórica aprobado por la Academia de San Fernando para realizar la decoración de una de las puertas que estaba por hacer, la puerta de la Asunción, llamada también de los Reyes y de los Arzobispos. La ornamentación de esta puerta se llevó a cabo en dos etapas, la primera, entre 1827 y 1831, bajo la dirección del arquitecto Fernando Rosales, y la segunda, entre los años 1877 y 1899, donde intervino Ricardo Bellver. El legado testamentario del Pío Varón Mariano Desmairies financió toda la obra que Bellver realizó para la portada de la catedral (Álvarez Kahle y Guerrero Serrano 2008: 199-221).

El material utilizado contemporáneo a su época es el cemento Portland inglés y realizó cuarenta esculturas entre las arquivoltas y pilastras con todo un programa iconográfico: apóstoles, evangelistas, santos mártires y los padres de la Iglesia, además de las tres Mujeres: la Virgen, su Madre y María Magdalena.

La parte que nos ocupa (fig. 9) sería la decoración del tímpano realizada por Bellver entre 1882 y 1885 (Álvarez Kahle y Guerrero Serrano 2008: 199-221), donde se representa la Asunción de la Virgen María, específicamente cuando el cuerpo y alma de la Virgen María fueron glorificados y llevados al Cielo al término de su vida terrena por el Dios Padre. En estos relieves Bellver muestra las características de su propia escultura, donde combina con gran elegancia diferentes registros, desde un estilo clasicista con tendencias al neogótico, neoplateresco o al neobarroco, extrayendo siempre lo mejor de cada estilo pero, ante todo, son esculturas que se llenan de mucho sentimiento, de humanidad...

Teniendo presente su contexto gótico, el ecléctico Bellver, escultor de primer orden de la segunda mitad del siglo XIX, lo realiza bajo trazas neogóticas introduciendo elementos constructivos góticos en la configuración de la representación. Realmente Bellver desarrolla esta temática porque es coetánea a su tiempo, la Asunción de María es bastante común para el siglo XIX, sin embargo, es menos acorde para la época de construcción de la propia catedral, donde predominaban otras temáticas, como ya se ha visto.



9. TÍMPANO DE LA PUERTA DE LA ASUNCIÓN DE LA CATEDRAL DE SEVILLA.  
(FOTOGRAFÍA DE J. M. ACEBES RUIZ)

Por lo tanto, en el tímpano de la puerta desarrolla un alto relieve donde iconográficamente aparece la Virgen con los brazos abiertos y sostenida por dos ángeles que ayudan a la Asunción de la Virgen. A los pies permanecen otros ángeles que arrojan flores sobre el sepulcro. Alrededor se desarrollan escenas de alegres ángeles que están rezando, cantando y componiendo música para enaltecer el milagro, y, finalmente, en el centro superior bendiciendo la escena aparece Dios Padre que, con ayuda de dos ángeles, van a coronar a la Virgen. Realmente se trata de engrandecer el tema sobre la glorificación de María, donde ángeles músicos, en actitud de exaltación jubilosa, cantan y celebran la subida de la Virgen a los cielos.

También en este caso nos podemos remitir a la *Leyenda Dorada* en su capítulo dedicado a la Asunción de la Virgen (cap. CXIX) donde, sin dejar de remitirse a los apócrifos, las menciones de la música angélica resultan mucho más numerosas y explícitas. Pero la referencia de las imágenes de la Virgen asunta rodeada de ángeles músicos se dará en territorio toscano a partir de las primeras décadas del siglo XIV, como la pintura de *La Virgen de la Asunción* pintada por Niccolò di Ser Sozzo en el códice llamado *Caleffo Bianco o dell'Assunta* (1336-1338, Siena, Archivio di Stato, Palazzo Piccolomini). Desde esta miniatura se comenzaron a difundir gran cantidad de pinturas y esculturas (Perpiñá García 2011: 407).

Organológicamente los ángeles cantan y tañen música en torno a la exaltación de la Asunción de María a los cielos, simbolizando con su música la armonía divina. Los instrumentos musicales presentan modelos iconográficos realistas siguiendo la intención de mostrar un mundo neogótico, por lo que podemos afirmar que los instrumentos que aparecen en dicha portada no corresponden al siglo XIX, sino que nos ensalzan a siglos anteriores, ciertamente, el laúd, la flauta travesera y el órgano positivo reflejan una estética medieval. Por otra parte, el grupo de acompañamiento musical no refleja una agrupación con finalidades estrictamente plásticas, sino que recoge una práctica usual de acompañamiento a la voz. Realmente se representa la actuación de un ángel cantando, acompañado por un trío instrumental formado igualmente por ángeles músicos. En la parte superior nos encontramos con un laúd en el que se mezclan varias características dignas de mención, como consecuencia de la evolución histórica de este instrumento: está tañido con plectro al estilo antiguo, tiene cuatro cuerdas, lo que es inusual, y tiene trastes representando un laúd tipo renacentista. Por lo demás tiene las propiedades esenciales, como forma de media pera y clavijero echado hacia atrás. El laudista indica una disposición realista de interpretación y atendiendo a su rostro podemos afirmar que al mismo tiempo está cantando.

A continuación vemos a un ángel tocando flauta travesera de madera que igualmente muestra una apariencia realista de tañido.

Le sigue el ángel cantor que parece interpretar una melodía de exaltación a la Asunción representada. Conjuntamente un querubín porta la cartela con la partitura en la que se aprecian únicamente los pentagramas, no las notas musicales. Recordemos la condición culta atribuida a los ángeles.

Por último, en la parte inferior distinguimos a un ángel tocando un órgano positivo de buen tamaño, instrumento religioso por antonomasia, representado con una sola hilera de tubos en el que no podemos apreciar los fuelles. Bellver ha recreado uno de los instrumentos de tradición cristiana más antigua, referenciado ya en el siglo XIII en el tímpano de la portada principal de la Catedral de León. También podemos constatar que este cuarteto musical se encuentra en pleno proceso de interpretación musical y nos muestra una forma interpretativa idealizada con una clara unión entre música cortesana y música sacra (fig. 10).

Concluimos proponiendo una hipótesis ilustrativa. Es muy probable que, si quisiéramos *oír* la música que están interpretando estos ángeles, bien podríamos remontarnos a estilos y géneros anteriores, ya que el órgano positivo nos remite a una época pretérita. Sería bastante acertado pensar que estamos escuchando un motete a cuatro voces, donde el órgano haría de tenor o *vox organalis*, llevando la base rítmica sobre la que se añadirían las voces siguientes: una voz más ornamentada y floreada con un ritmo libre basada en el ritmo del tenor, que, por ejemplo, sería la de la flauta travesera y, por último, dos voces cantadas, una de ellas acompañada por laúd y que harían de *vox principalis*, que se caracterizarían por reflejar fragmentos melódicos, con vocalizaciones y un texto litúrgico, ya que temáticamente se trata de la Asunción de la Virgen. Realmente este conjunto de voces estarían compitiendo entre sí con toda libertad rítmica y melódica sobre la base instrumental del órgano, formando así una obra polifónica completa, brillante y festiva. ¿Quizás Bellver se inspirara en el maestro de la polifonía Tomás Luis de Victoria, en su motete *Vidi speciosam*, con texto del Cantar de los Cantares y dedicado a la Asunción de la Virgen?

## CONCLUSIONES

El análisis de estas imágenes musicales esculpidas en monumentos arquitectónicos especialmente en capiteles, arquivoltas, tímpanos... representan un rico patrimonio del repertorio iconográfico-musical. Aunque hay que tener presente, a la hora de abordar el análisis organológico de esculturas, que la imagen esculpida no suele presentar detalles tan definidos como una pintura, sin embargo nos proporciona el volumen y el tamaño de los instrumentos, aspectos fundamentales para el estudio de instrumentos musicales y la clasificación de una pieza instrumental.

Sin duda, profundizando en la conceptualización de la música, nos encontramos ante un testimonio documental que incuestionablemente es un tesoro musical y que aporta gran cantidad de datos sobre la vida artística, creativa, cultural y económica de la catedral. El análisis sobre argumentaciones espaciales y las fuentes escultóricas de la época colaboran, de alguna forma, a entender los valores de la música representada y su propio contenido sonoro.

Entendemos que estos ángeles músicos en su interpretación, por un lado estarían reflejando el carácter cristiano, el universo ordenado por Dios, como director de una gran orquesta celestial que conforma la música de las esferas, a lo que podemos añadir que, al igual que en cualquier celebración religiosa popular, a su vez nos muestran el gozo y la alegría manifestada a través de la música producida por los instrumentos y las voces angélicas.

Por último concluimos que la estética, los estilos, las formaciones instrumentales en ocasiones pueden ser inimaginables en el templo y seguramente, en muchos casos, estos instrumentos se corresponden con la realidad cronológica de la vida musical de la catedral, pero en nuestro caso se



10. DETALLE DE ÁNGELES MÚSICOS DE LA PUERTA DE LA ASUNCIÓN DE LA CATEDRAL DE SEVILLA. (FOTOGRAFÍA DE J. M. ACEBES RUIZ)



## LAS PILAS BAPTISMALES «VERDES» Y SU PRESENCIA EN LAS IGLESIAS DEL DUCADO DE OSUNA

Por

JESÚS MARÍN

Presidente de la asociación  
Amigos de la Cerámica «Nicoloso Pisano»

### UN PROTOTIPO: LA PILA DE SAN LÁZARO

Tras más de tres siglos acostumbrados a ver en las parroquias cristianas pilas bautismales de mármol, de diseño esbelto y de copa con poca capacidad sobre un elevado fuste, resulta llamativo encontrarse hoy en día con piezas realizadas en barro vidriado, recubiertas de un vidrio verde, con diseño similar al copón o al cáliz utilizado en la eucaristía, con copa profunda, pie cilíndrico ancho y robusto y profusamente decorada.

El ejemplar que se expone en el Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla, sala I, colocada al fondo a la derecha junto a otros objetos artísticos, es una de las pilas bautismales más características de cuantas se conservan, de ahí que sea todo un acierto su exposición permanente en un museo de arte.

Fue utilizada durante siglos (xv-xx) en la iglesia del Hospital de San Lázaro en Sevilla, en el que se atendía religiosamente a los habitantes de las huertas limítrofes y a los enfermos acogidos en el lazareto. El hospital tuvo el privilegio, concedido por la Santa Sede, de ser «parroquia con pila bautismal» (Vilaplana 2017: 184).<sup>1</sup>

Afortunadamente, la pila fue recuperada a principios del siglo xx y, tras distintos avatares, quedó depositada en el Museo Arqueológico Provincial de Sevilla, pasando posteriormente a su enclave actual, el Museo de Bellas Artes, donde hoy podemos contemplarla. El proceso de recuperación y restauración fue una valiosa iniciativa de D. José Gestoso, autor de la epigrafiya en caracteres góticos que figura en su pie.<sup>2</sup>

Gestoso Pérez comenta sobre esta pieza,

... pero afortunadamente existe la pila bautismal en su capilla, que es notabilísimo ejemplar de alfarería sevillana, y que, juzgando por sus caracteres, hubo de ser ejecutada á fines del siglo xv ó principios del siguiente. Consta de un gran vaso que descansa en un pedestal de poca altura y cuya base creemos que ha sido mutilada. El primero es de forma semiesférica, de paredes bastantes gruesas, y ofrece en su ancha zona superior un tallo serpeante que la rodea con tenas ó pifias de bastante relieve. Análoga decoración ocupa la parte restante, viéndose en algunos espacios libres, grupos de hojas movidas al estilo ojival terciario. En cuanto al pedestal ó base hállase decorado de la misma manera, pero descubriéndose los troncos en sentido espiral. En la parte del frente hay dos cabecitas en bajo relieve que parecen de Cristo. Toda esta interesante pieza está perfectamente vidriada de verde, con notable brillantez. (Gestoso 1892: 523-524)

<sup>1</sup> Por Orden Real, tenía el privilegio de celebrar las exequias de los enfermos fallecidos, celebrar los sacramentos del matrimonio entre parejas acogidas y el del bautismo para sus descendientes (Collantes de Terán 1884: 19).

<sup>2</sup> <<http://www.retabloceramico.net/5593.htm>> «Se le añadió entonces un pedestal con una inscripción en caracteres góticos, redactada y posiblemente ejecutada por el propio Gestoso: “Pila bautismal. Fabricación trianera. Siglo xv-xvi”».

puede afirmar que, ciertamente, representan un auténtico catálogo instrumental que pueden completar un recorrido histórico tanto plástico como sonoro del pasado de la Catedral de Sevilla.

### BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ KAHLE, X. – GUERRERO SERRANO, T. (2008): *La obra del escultor Ricardo Bellver*. Bellas Artes, 6, Madrid, 199-221.
- ARQUILLO Y TORRES, F. (1990): «Estado de conservación de las esculturas de Mercadante en la Catedral», *Atrio*, 2, 1990, pp. 145-158.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, J. A. (1990): *La decoración escultórica de la portada principal de la catedral de Sevilla (1882-1889)*. Laboratorio de Arte, 3, p. 224.
- (1996): «El escultor sevillano José Ordóñez Rodríguez (1867-1945)», *Atrio*, 8-9, pp. 187-196.
- GÓMEZ DE TERREROS, M.<sup>a</sup> V. (1996): «Obras de Joaquín de la Concha Alcalde en la Catedral de Sevilla», *Laboratorio de Arte*, 9, pp. 209-237.
- GONZÁLEZ HERRANZ, R. (1998): «Representaciones musicales en la iconografía medieval», *Anales de Historia del Arte*, 8, pp. 67-96.
- LAGUNA PAÚL (2002): «Las portadas del Bautismo y del Nacimiento de la catedral de Sevilla», *Bienes Culturales. Revista del Patrimonio Histórico Español*, n.º 1, pp. 89-90 y p. 92.
- <[https://www.academia.edu/24028493/Los\\_instrumentos\\_musicales\\_de\\_la\\_Puerta\\_de\\_los\\_Leones](https://www.academia.edu/24028493/Los_instrumentos_musicales_de_la_Puerta_de_los_Leones)> [enero 2021]
- LUENGO GUTIÉRREZ, Pedro (2014): *Archivo Hispalense*, tomo XC-VII, pp. 197-214.
- PERPIÑÁ GARCÍA, C. (2011): «Los ángeles músicos. Estudio de los tipos iconográficos de la narración evangélica». *Anales de Historia del Arte*. Programa FPU del MEC. Universitat de València, pp. 397-411.