



**EL SINFONISMO EN LA MÚSICA DE  
MANUEL CASTILLO (1930-2005): ANÁLISIS  
DE LA OBRA *CUATRO CUADROS DE MURILLO*  
(1982) Y SU RELACIÓN CON LA PINTURA DE  
BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO (1617-  
1682)**

---

---

**Juan Antonio Godoy Gómez**

Espacio Sonoro n° 54. Mayo - Agosto 2021

---

Juan Antonio Godoy Gómez

**EL SINFONISMO EN LA MÚSICA DE MANUEL CASTILLO (1930-2005):  
ANÁLISIS DE LA OBRA *CUATRO CUADROS DE MURILLO* (1982) Y SU  
RELACIÓN CON LA PINTURA DE BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO (1617-  
1682).**

**JUAN ANTONIO GODOY GÓMEZ**

**Resumen**

Supone este trabajo un estudio analítico de una de las obras mejor consideradas del corpus del compositor sevillano Manuel Castillo (1930-2005) como es *Cuatro cuadros de Murillo* (1982), escrita en conmemoración del III centenario de la muerte del pintor Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Para comprender su composición, proponemos un breve acercamiento al contexto histórico-social y compositivo en el que surge la obra, y esbozaremos unas ideas relacionadas con el lenguaje musicopictórico en torno al que surge la pieza. Finalmente, analizaremos, siguiendo la metodología de Jean LaRue, cada uno de los movimientos que la conforman.

**Palabras clave:** Castillo, Cuatro cuadros de Murillo, interdisciplinariedad, Sevilla

**Abstract**

This project is an analytical study about the piece ‘Cuatro cuadros de Murillo’ (1982) composed by the Sevillian composer Manuel Castillo (1930-2005). This piece is specially considered between his musical catalogue which had composed to commemorate the 3<sup>rd</sup> centenary of painter Bartolomé Esteban Murillo’s death (1617-1682). We propose a little approach to the piece’s historico-social and compositional context. We also propose another approach to research about the interdisciplinarity between music and painting. Finally, we are going to study the piece through Jean LaRue’s methodology.

**Keywords:** Castillo, Cuatro cuadros de Murillo, interdisciplinarity, Sevilla

Juan Antonio Godoy Gómez

## 1. Introducción.

Como ya decíamos en un artículo anterior publicado en esta misma revista<sup>1</sup>, música y pintura forman parte del conjunto de materias que presentan ciertos elementos principales que son comunes entre sí.

El primero de ellos es que dichas materias forman parte del principio de imitación de la naturaleza –concepto de mimesis–; mientras que el segundo elemento viene dado por la idea de que las distintas disciplinas artísticas destinadas al placer –las bellas artes– están asociadas con los conceptos de bello, bueno y verdadero. Ideales que combinan con las tres facultades del alma humana: sentimiento, voluntad y razón<sup>2</sup>.

Dada esta hipótesis se aboga por la idea de la llamada «conjunción de las artes», concepto filosófico basado en la rama de la filosofía conocida como estética comparada. Su principal objetivo es el cotejo de las propias obras a estudiar; así como se encarga del análisis de la forma de composición análoga entre las distintas áreas artísticas<sup>3</sup>. A partir de esta definición podemos hablar del concepto de interdisciplinariedad basado en la cooperación de varias áreas artísticas para llegar a una obra común, siendo esta una característica que numerosos autores afirman que se encuentra en la música debido a «la capacidad unificadora que esta posee para con el resto de disciplinas»<sup>4</sup>, especialmente con la pintura.

Acercándonos a un breve estado de la cuestión sobre el tema, podemos indicar que es importante el número de autores que, a lo largo del tiempo y en especial desde mediados del siglo XIX, se han interesado por esta cuestión. Así, podemos destacar a

---

<sup>1</sup> Juan Antonio GODOY GÓMEZ: «Paradigmas de creación interdisciplinar entre música y pintura en el panorama musical contemporáneo sevillano: *Sonidos para una exposición* de la Fundación Amalio», *Espacio Sonoro*, n.º 52, Septiembre-Diciembre, 2020, [http://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2020/09/03.-Juan-A.-Godoy\\_52\\_2020.pdf/](http://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2020/09/03.-Juan-A.-Godoy_52_2020.pdf/)

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>3</sup> Etienne SOURIAU: *La correspondencia de las artes: elementos de estética comparada*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 14-15.

<sup>4</sup> GODOY GÓMEZ: «Paradigmas de creación interdisciplinar...», *op. cit.*, p. 7.

Juan Antonio Godoy Gómez

estudiosos «clásicos» como Vasili Kandinsky<sup>5</sup>, Arnold Schoenberg<sup>6</sup>, Etienne Souriau<sup>7</sup> o Richard Wagner<sup>8</sup> que, junto a otros contemporáneos como José Antonio Ariza Rodríguez<sup>9</sup>, Felisa Blas Gómez<sup>10</sup>, Germán Gan Quesada<sup>11</sup>, Francisco José González Compeán<sup>12</sup>, Octavio de Juan Ayala<sup>13</sup>, Raquel Mínguez BARGUES<sup>14</sup>, Yvan Nommick<sup>15</sup>, Pedro Ordóñez Eslava<sup>16</sup>, Lewis Rowell<sup>17</sup> y un largo etcétera; ofrecen una literatura donde se aborda este aspecto de la interdisciplinariedad, prestando especial atención a la relación música-pintura.

Sobra aclarar que toda esta bibliografía científica en torno a la relación de la interdisciplinariedad de las artes bebe del rico catálogo de las llamadas obras «musicopictóricas»<sup>18</sup> que alrededor de los últimos ciento cincuenta años, aproximadamente, se han ido estudiando tanto en nuestro país como fuera de este.

<sup>5</sup> Vasili KANDINSKY y Arnold SCHOENBERG: *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Jelena Hahl-Koch (ed.). Madrid: Alianza Editorial, 1987 y Vasili KANDINSKY: *De lo espiritual en el arte*. México: Ediciones Coyoacán, 2014.

<sup>6</sup> Vasili KANDINSKY y Arnold SCHOENBERG: *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Jelena Hahl-Koch (ed.). Madrid: Alianza Editorial, 1987.

<sup>7</sup> SOURIAU: La correspondencia de las artes..., op. cit.

<sup>8</sup> Richard WAGNER: *La obra de arte del futuro*. València: Universitat de València. Servei de publicacions, 2017.

<sup>9</sup> José Antonio ARIZA RODRÍGUEZ: *Niveles de afinidad entre la música, la pintura y la literatura. Un análisis comparativo de las tendencias del siglo XX*. Málaga: Universidad de Málaga, 2015.

<sup>10</sup> Felisa BLAS GÓMEZ: *Música, color y arquitectura*. Buenos Aires: Nobuko, 2010.

<sup>11</sup> Germán GAN QUESADA: *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos*. Granada: Universidad de Granada, 2003.

<sup>12</sup> Francisco José GONZÁLEZ COMPEÁN: *Tonalidad sinestésica: relación entre la tonalidad de la música y del color a través de una propuesta personal*. Guanajato: Universidad Politécnica de Valencia, 2011.

<sup>13</sup> Octavio de JUAN AYALA: *La interrelación música-pintura: un análisis comparativo actualizado de sus principales fundamentos técnicos y expresivos*. Murcia: Universidad de Murcia, 2010.

<sup>14</sup> Raquel MÍNGUEZ BARGUES: «Bernardo Adam Ferrero. La creatividad al servicio de las bandas de música», *Cuadernos de Bellas Artes 41*. La Laguna: Latina, 2015.

<sup>15</sup> Yvan NOMMICK: «Jardines en la música instrumental. Desde *Les Jeux d'eau à la Villa d'Este* hasta *Noches en los jardines de España*» en Alfredo Aracil (ed.), *Música y jardines*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2003.

<sup>16</sup> Pedro ORDÓÑEZ ESLAVA: *La creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez Verdú: convergencia interdisciplinar a comienzos del siglo XXI*. Granada: Universidad de Granada, 2011.

<sup>17</sup> Lewis ROWELL: *Introducción a la Filosofía de la Música: antecedentes históricos y problemas históricos*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1999.

<sup>18</sup> Tal y como indicábamos en nuestro TFM (Trabajo Fin de Máster) en Patrimonio Musical por la Universidad de Granada, Universidad Internacional de Andalucía y Universidad de Oviedo titulado *Nuevos paradigmas de composición contemporánea: acercamiento al patrimonio musical español en la composición interdisciplinar entre música y pintura durante la segunda mitad del siglo XX y el siglo XXI*, dirigido por el Dr. Ordóñez Eslava, el término «musicopictórico» es una «palabra extraída de la Tesis Doctoral titulada *La interrelación música-pintura: un análisis comparativo actualizado de sus principales fundamentos técnicos y expresivos* (2010) del Dr. Octavio de Juan Ayala (1966). En dicho trabajo [...] el autor alude a las siguientes razones para un uso justificado de la [...] expresión: 1. La capacidad de unión del término al fundir en una sola palabra el significado de una frase completa: pictomusicadelfia =

Juan Antonio Godoy Gómez

En España existe un especial interés por este lenguaje en sus distintas clasificaciones –programático, sinestésico y de creación convergente<sup>19</sup>– desde Manuel de Falla (1876-1946) –primer cultivador del género hasta donde llegan nuestras averiguaciones– hasta el más novel de los compositores que hoy trabajan sobre estas cuestiones. Este hecho se demuestra en el listín de más de un centenar de obras que desde 1915 hasta la actualidad se han escrito en nuestro país siguiendo las características de este lenguaje compositivo y que estamos catalogando como parte de nuestros estudios doctorales.

Como ya indicábamos en el artículo antes referenciado y publicado en esta revista, el grupo de compositores españoles denominado «Generación del 51» presenta un especial interés por la interdisciplinariedad artística en busca de un nuevo lenguaje experimental a partir de la unión entre música y pintura<sup>20</sup>. De entre ellos destaca el sevillano Manuel Castillo (1930-2005), compositor de la obra protagonista de este análisis: *Cuatro cuadros de Murillo* (1982).

---

interrelación entre la música y la pintura. 2. Su utilización hace referencia, además de a la frase indicada en el punto anterior, a un concepto mucho más concreto y original como es la interrelación de estas dos disciplinas, especificando que se hará a través del análisis de los recursos técnicos y expresivos de ambas. Es este último aspecto el que fundamenta la razón principal para acuñar dicho término que, posteriormente, pone en práctica. [...] Por consiguiente, en nuestro trabajo, para la denominación de un lenguaje donde se produce una convergencia interdisciplinar entre música y pintura para la creación común, hemos asignado el término «musicopictórico», refiriéndonos al significado etimológico de la palabra [...] que mantendrá las características propuestas por el autor [de Juan] [...]. Asimismo, siguiendo, también, las propuestas filosóficas de Kandinsky, el lenguaje musicopictórico mantendrá la idea [...] de que la música, en este caso, utilizará recursos propios de la pintura para desarrollar una técnica específica de manera interna y no basada en una mera inspiración. De este modo, los distintos métodos de creación escogidos para su uso serán traducidos no de manera literal, sino como una traslación al lenguaje propio de la disciplina que estamos desarrollando.» Juan Antonio GODOY GÓMEZ: *Nuevos paradigmas de composición contemporánea: acercamiento al patrimonio musical español en la composición interdisciplinar entre música y pintura durante la segunda mitad del siglo XX y el siglo XXI*. Granada: Universidad de Granada, Universidad Internacional de Andalucía y Universidad de Oviedo, 2020, pp. 21-22.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 24-34.

<sup>20</sup> GODOY GÓMEZ: «Paradigmas de creación interdisciplinar...», *op. cit.*, pp. 10-11.

Juan Antonio Godoy Gómez

## 2. Análisis de la obra *Cuatro cuadros de Murillo* (1982).

### 2.1. Contexto histórico.

En 1982, en medio de un caldeado ambiente político-social que poco tenía que ver con la celebración de la efeméride<sup>21</sup>, se conmemoraba en la ciudad de Sevilla el III centenario de la muerte del pintor sevillano Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Así, el 28 de enero de ese mismo año, la vicepresidenta de la Diputación Provincial de Sevilla Amparo Rubiales –entidad encargada de la organización de los actos de la celebración– en una rueda de prensa ofrecida a los medios, desglosó una serie de actividades que ocuparían todo el año y que, tal y como recoge el *ABC*, edición de Sevilla, del 29 de enero de 1982, se centrarían en el desarrollo de «ciclos de conferencias y de teatro, exposiciones de pintura del maestro, sus discípulos y contemporáneos, conciertos de música de la época [...] y se editará un libro de Diego Angulo sobre el pintor.<sup>22</sup>»

El compositor Manuel Castillo ocupó una posición especial entre el sinfín de actividades culturales propuestas por la Diputación Provincial para tal conmemoración. De este modo, además de la composición de la obra que nos ocupa, el maestro Castillo disertó una conferencia titulada *La música del siglo XVII en Sevilla*, la cual se celebró el miércoles 13 de octubre de 1982 a las 20:00 horas en el Salón de Plenos de la Diputación Provincial de Sevilla. Esta ponencia formó parte del ciclo de conferencias antes referenciado en el que participaron importantes figuras de renombre que versaron sobre distintos aspectos relacionados con el propio pintor, así como con el contexto histórico-social en el que transcurre la vida del mismo.<sup>23</sup>

Un mes más tarde, el 9 de noviembre –tal y como hemos podido ratificar en la cartelera del *ABC*, edición de Sevilla, del propio martes 9 de noviembre de 1982 en su

---

<sup>21</sup> Pedro de TENA: «El Murillo de la discordia: la conmemoración de su muerte promovió una colisión política dos siglos más tarde», *Libertad Digital*, 17 de enero de 2018, <https://www.libertaddigital.com/cultura/arte/2018-01-17/pedro-de-tena-el-murillo-de-la-discordiasu-conmemoracion-promovio-una-colision-politica-dos-siglos-mas-tarde-84160/> (Consultado el 27 de abril de 2021).

<sup>22</sup> «Los actos del III Centenario de la muerte de Murillo ocuparan [sic.] todo el año», *ABC*, edición de Sevilla, 29 de enero de 1982, p. 18.

<sup>23</sup> «Ciclo de conferencias con motivo del III Centenario de la muerte de Murillo», *ABC*, edición de Sevilla, 6 de octubre de 1982, p. 40.

Juan Antonio Godoy Gómez

página n.º 9<sup>24</sup>— se recoge en prensa el anuncio de los «Conciertos con motivo del III Centenario de la muerte de Murillo», donde, en la «iglesia del Salvador» a las «8,45 [sic.] tarde» el martes día 9 la Orquesta Camerata Académica del Mozarteum de Salzburgo, dirigida por Sandor Vegh, ofrecería un programa con obras de «Couperin, Castillo (estreno mundial de 4 cuadros de Murillo) [sic.], Mozart y Bartok<sup>25</sup>».

**CONCIERTOS**

---

**CON MOTIVO  
DEL III CENTENARIO  
DE LA MUERTE DE  
MURILLO**

LUGAR: IGLESIA DEL SALVADOR  
HORA: 8,45 TARDE

**PROGRAMA**

**Martes, día 9**

Orquesta Camerata Académica del  
Mozarteum de Salzburgo  
Director: Sandor Vegh

OBRAS: Couperin, Castillo (estreno mundial de 4 cuadros de Murillo), Mozart y Bartok

Venta localidades: 8 a 3 en Diputación Provincial. Días del concierto, desde las 6 en la Iglesia del Salvador

**PRECIOS**

300 Ptas. ABONO: 600 Ptas.  
ABONO ESTUDIANTES: 400 Ptas.

ORGANIZA Y PATROCINA:  
Diputación Provincial de Sevilla,  
en colaboración con el BANCO DE BILBAO

**Ilustración 1.** Cartelera del *ABC* de Sevilla donde se recoge el concierto con el estreno de la obra a estudiar. «Conciertos con motivo del III Centenario de la muerte de Murillo», *ABC*, edición de Sevilla, 9 de noviembre de 1982, p. 9.

<sup>24</sup> Incluimos esta ratificación a modo de corrección de los datos ofrecidos en GODOY GÓMEZ: «Paradigmas de creación interdisciplinar...», *op. cit.*, p. 11 donde se indica que «el estreno tuvo lugar el 12 de noviembre del 1982».

<sup>25</sup> «Conciertos con motivo del III Centenario de la muerte de Murillo», *ABC*, edición de Sevilla, 9 de noviembre de 1982, p. 9.



Juan Antonio Godoy Gómez

Ignacio Otero Nieto en su crónica para el *ABC*, edición de Sevilla, del 18 de noviembre de 1982 recoge el exitoso estreno de la obra adjudicando la iniciativa a «la Diputación en colaboración del Banco de Bilbao», la cual:

no ha podido ser más feliz en la organización de estos conciertos [...].

Lo mismo que el encargo de una obra al ilustre compositor sevillano Manuel Castillo, elección que cumple dos objetivos a la vez, cuales son honrar al inmortal pintor y al músico contemporáneo de profundo sentir sevillano<sup>26</sup>.

El compositor Claudio Prieto Alonso, en el n.º 2 de la revista *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz* del año 2006 dedicado a la memoria del recién fallecido Castillo, recoge la carta de despedida que el Catedrático Juan Rodríguez Romero (1947) dedica al compositor y amigo tras su muerte en la que indica que fue gracias a su mediación con la propia Diputación por lo que dicha entidad decide encargar esta obra para conmemorar el centenario murillesco.<sup>27</sup> Esta idea podría tener cierta validez ya que Rodríguez Romero participó en otro de los conciertos del ciclo<sup>28</sup>, así como es conocida su relación con la *Universität Mozarteum Salzburg* y sus giras por nuestro país.

Sobre la obra, indica Otero Nieto que se trata de una pieza

bella conseguida con mucha inspiración y escrita con pluma fácil, siendo magistral tanto el trabajo de melodías, de sonoridades y estructura, en la que abunda un contrapunto sencillo al oído, pero que sólo puede lograrse cuando el músico está en la plenitud de sus facultades artísticas y técnicas<sup>29</sup>.

Dada la calurosa acogida con la que fue recibido el estreno, prosigue diciendo Otero Nieto que «Manuel Castillo saludó en unión de director e instrumentistas<sup>30</sup>.» Asimismo, el director de orquesta Juan Luis Pérez –estudioso de la obra de Castillo–

<sup>26</sup> Ignacio OTERO NIETO: «Éxito [sic.] de “Cuatro cuadros de Murillo”, de Manuel Castillo», *ABC*, edición de Sevilla, 18 de noviembre de 1982, p. 45.

<sup>27</sup> Claudio PRIETO ALONSO: «La música orquestal del Maestro Castillo: aproximaciones al sinfonismo del compositor sevillano», *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, n.º 2, 2006, p. 23.

<sup>28</sup> OTERO NIETO: «Éxito [sic.] de “Cuatro cuadros de Murillo” ...», *op. cit.*, p. 45.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> *Ibid.*



Juan Antonio Godoy Gómez

indica sobre la misma que posee una escritura en la que el compositor «intenta, deliberadamente, expresarse en un lenguaje claro, sencillo y en cierto modo íntimo, como homenaje musical al gran pintor sevillano<sup>31</sup>».

Tal y como indicábamos en publicaciones anteriores en el que se hizo un breve acercamiento a la obra, esta pieza, hasta donde tenemos constancia, se ha repuesto en Sevilla en dos ocasiones tras su estreno. Ordóñez Eslava en su monografía *Sevilla y la música contemporánea. Estudio de una historia viva* (2014) la incluye dentro de las II Jornadas de Música Contemporánea del Ayuntamiento de la Ciudad, para las que se interpreta una versión para órgano que el canónigo José Enrique Ayarra (1937-2018) había solicitado al propio Castillo en reiteradas ocasiones. El *ABC*, edición de Sevilla, del 3 de abril de 1987 recoge su escucha como parte de los conciertos de Cuaresma de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla interpretada por el organista titular de la misma, Ayarra<sup>32</sup>.

Ya en el siglo XXI, concretamente el 1 de octubre de 2010, es la ROSS (Real Orquesta Sinfónica de Sevilla) con Juan Luis Pérez al frente en el Salón de Actos de la ETSI (Escuela Técnica Superior de Ingeniería) como acto de inauguración del curso escolar 2010/2011 de la Universidad de Sevilla quien repone la obra<sup>33</sup>. La pandemia causada por la COVID-19 ha retrasado una nueva escucha de la misma que estaba prevista para noviembre de 2020 por parte de la Orquesta de Cámara de la Asociación de Antiguos Alumnos de la ETSI.

## 2.2. Relaciones musicopictóricas

Desde un punto de vista estético, encuadramos la obra dentro de un lenguaje musicopictórico de carácter programático. Este último, es un género que tiene sus inicios en el período barroco, aunque en el siglo XIX surge un nuevo concepto compositivo establecido por Hector Berlioz (1803-1869) y relacionado con este término que consiste

---

<sup>31</sup> Juan Luis PÉREZ: «Manuel Castillo: balance provisional de una obra», *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, n.º 2, 2006, p. 160.

<sup>32</sup> Pedro ORDÓÑEZ ESLAVA: *Sevilla y la Música Contemporánea. Estudio de una historia viva*. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2014, pp. 48-53.

<sup>33</sup> «La Sinfónica interpreta a Castillo y a Halftter», *Diario de Sevilla*, 30 de septiembre de 2010, [https://www.diariodesevilla.es/vivirenvillasevilla/Sinfonica-interpreta-Castillo-Halftter\\_0\\_410359568.html](https://www.diariodesevilla.es/vivirenvillasevilla/Sinfonica-interpreta-Castillo-Halftter_0_410359568.html) (Consultado el 27 de abril 2021).

Juan Antonio Godoy Gómez

en la creación de una música que se basa en un programa –un elemento extramusical– para la expresión de una idea de carácter narrativo, emocional o gráfico.<sup>34</sup>

Decíamos en nuestro TFM sobre los compositores que cultivan el carácter programático que «se han interesado por las impresiones que una obra pictórica les ha suscitado inspirando su partitura, ya sea a través del título o con otras evocaciones dadas por el carácter del cuadro». Asimismo, anotábamos que, a partir de nuestras investigaciones, podíamos concluir que esta es «la línea más trabajada por los compositores españoles<sup>35</sup>».

En este caso, Castillo busca el estilo programático de la obra a partir de la relación con cuatro cuadros del pintor sevillano ya citado cuya temática se podría relacionar con las fiestas de la Navidad. De este modo, las cuatro imágenes representan distintos entresijos y personajes que, cronológicamente, guardan relación con el orden de celebración de los hechos acaecidos en torno al misterio de la Natividad de Jesús. De la misma manera, los títulos de los cuadros prestan su nombre para denominar, de forma homónima, cada uno de los movimientos que constituyen la obra. Indica Alberto Alprensa Rengel para *Melómano digital*, a propósito de la relación musicopictórica de la obra, que «la mirada introspectiva que hace el autor sobre cada uno de ellos [de los cuadros] es similar a los devotos ciclos pictóricos que realizaba el pintor barroco [Murillo]<sup>36</sup>».

Así, *La Anunciación* (ca. 1660) representa el primero de los misterios que dan vida al guion narrativo-programático de la partitura. El cuadro ofrece una visión icónica del anuncio del engendramiento de Jesús, cuando María es visitada por el Arcángel San Gabriel para darle la Buena Nueva tal y como narra el Evangelio de San Lucas<sup>37</sup>. En la

<sup>34</sup> George M. TUCKER y Kenneth CHALMERS: «Música programática», en Alison Latham (ed.). *Diccionario Enciclopédico de la Música*, México: Fondo de Cultura Económica, 2008, pp. 1024-1025.

<sup>35</sup> GODOY GÓMEZ: *Nuevos paradigmas de composición contemporánea...*, op. cit., p. 38.

<sup>36</sup> Alberto ALPrensa RENGEL: «“Cuatro cuadros de Murillo” de Manuel Castillo», *Melómano digital*, 19 de abril del 2015, <https://www.melomanodigital.com/cuatro-cuadros-de-murillo-de-manuel-castillo/> (Consultado el 27 de abril del 2021).

<sup>37</sup> «A los seis meses, Dios mandó al ángel Gabriel a un pueblo de Galilea llamado Nazaret, donde vivía una joven llamada María; era virgen, pero estaba comprometida para casarse con un hombre llamado José, descendiente del rey David. El ángel entró en el lugar donde ella estaba, y le dijo: “¡Salve, llena de gracia! El Señor está contigo.” María se sorprendió de estas palabras, y se preguntaba qué significaría aquel saludo. El ángel le dijo: “María, no tengas miedo, pues tú gozas del favor de Dios. Ahora vas a quedar encinta: tendrás un hijo, y le pondrás por nombre Jesús. Será un gran hombre, al que llamarán Hijo del Dios altísimo, y Dios el Señor lo hará Rey, como a su antepasado David, para que reine por siempre sobre el pueblo de Jacob. Su reinado no tendrá fin.” María preguntó al ángel: “¿Cómo podrá suceder esto, si no vivo con

Juan Antonio Godoy Gómez

actualidad se encuentra en la sala n.º 17 del Museo Nacional del Prado de Madrid y, como indica Javier Portús Pérez, la obra ofrece un importante halo místico, siendo una pintura que actúa «como expresión de la búsqueda de alivio y consuelo en las prácticas devocionales» para una sociedad en un importante proceso de decadencia como es la segunda mitad del siglo XVII<sup>38</sup>. Este hecho se transmite en el propio proceso de exposición y desarrollo de la partitura como veremos después.



**Ilustración 2.** *La Anunciación* (ca. 1660), Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), Museo Nacional del Prado, Madrid.

ningún hombre?” El ángel le contestó: “El Espíritu Santo vendrá sobre ti, y el poder del Dios altísimo se posará sobre ti. Por eso, el niño que va a nacer será llamado Santo e Hijo de Dios. También tu parienta Isabel va a tener un hijo, a pesar de que es anciana; la que decían que no podía tener hijos, está encinta desde hace seis meses. Para Dios no hay nada imposible.” Entonces María dijo: “Yo soy esclava del Señor; que Dios haga conmigo como me has dicho.” Con esto, el ángel se fue.» Lc 1:26-38: «Un ángel anuncia el nacimiento de Jesús», *Bible Gateway*, <https://classic.biblegateway.com/passage/?search=Lc+1%3A26-38&version=DHH/> (Consultado el 27 de abril de 2021).

<sup>38</sup> Javier PORTÚS PÉREZ: «La Anunciación», *Museo del Prado*, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-anunciacion/971fbc95-3a0d-4559-8859-270e54bc153c/> (Consultado el 27 de abril de 2021).

Juan Antonio Godoy Gómez

El segundo de los cuadros glosados por Castillo es *Niño Jesús* (ca. 1660), también conocido como *El Buen Pastor*. La obra representa a Jesús hecho niño siguiendo la metáfora bíblica del pastor que cuida de su rebaño, en este caso sobre un paisaje de ruinas romanas muy utilizado en la iconografía como símbolo y símil de la preponderancia del cristianismo sobre la religión pagana. Indica de nuevo Portús Pérez que en esta obra Murillo «se muestra como un verdadero maestro a la hora de conjugar un estilo sabio y delicado con un contenido amable y dulce»<sup>39</sup> de la misma manera que Castillo desarrolla su más puro carácter como melodista junto a una textura de acompañamiento en estilo homorrítmico que aterciopela todo el conjunto. Tal y como ocurriría con la obra anterior, este lienzo se encuentra en la sala n.º 17 del Museo Nacional del Prado.



**Ilustración 3.** *Niño Jesús* (ca. 1660), Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), Museo Nacional del Prado, Madrid.

<sup>39</sup> Javier PORTÚS PÉREZ: «El Buen Pastor», *Museo del Prado*, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-buen-pastor/28013a12-7a77-4a4f-9b26-85422f4d7afe?searchMeta=e1%20buen%20pastor/> (Consultado el 27 de abril de 2021).

Juan Antonio Godoy Gómez

Continúa la pieza a partir de unas diferencias inspiradas en la amable escena de María con Jesús en sus brazos con un cuadro titulado *Virgen con el Niño* (1655-1660). Tal y como indica su título, Murillo recrea una imagen en la que María presenta a Jesús hecho niño sentado en su regazo sobre un fondo oscuro del que los protagonistas sobresalen con importante luminosidad. Según Mercedes Orihuela Maeso

la iconografía de la Virgen con el Niño como cuadro independiente no es muy frecuente en la pintura española a pesar de la devoción mariana que se respira en el país. El tema, introducido aquí por pintores flamencos e italianos, cuenta con escasos ejemplos antes del siglo XVII y generalmente son de pequeño formato. [...] Murillo, en cambio, realiza numerosos ejemplares, algunos datados en un momento relativamente temprano de su producción, en torno a los años cincuenta del siglo XVII<sup>40</sup>.

Dada la forma de composición de la partitura, poca relación con la pintura, salvo en lo programático del título, se puede encontrar en el movimiento. La obra pictórica, aun siendo custodiada por el Museo Nacional del Prado, no se encuentra expuesta en la actualidad.

---

<sup>40</sup> Mercedes ORIHUELA MAESO: «La Virgen con el Niño», *Museo del Prado*, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-con-el-nio/cff7a26d-7451-43e9-b209-c8c2e0c51b24?searchMeta=virgen%20con%20el%20nino/> (Consultado el 28 de abril de 2021).



Juan Antonio Godoy Gómez



**Ilustración 4.** *Virgen con el Niño* (ca. 1655-1660), Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), Museo Nacional del Prado, Madrid.

El último de los cuadros lo encarna el misterio de la adoración de los pastores a Jesús tras el nacimiento, imagen que cierra este ciclo, siendo Cristo revelado al mundo como el Mesías prometido. Influenciada por la técnica de José de Ribera (1591-1652), la obra, titulada *Adoración de los pastores* (ca. 1650), indica Portús Pérez que presenta claras características murillescas dadas por la suavidad con la que aparece el modelado de las figuras, así como ciertos arquetipos a la hora de representar a los personajes<sup>41</sup>.

Tal y como ocurría con la glosa del cuadro anterior, Castillo se aleja, de nuevo, de la representación musical de la pintura sin ofrecer ningún material concreto que ataña a

<sup>41</sup> Javier PORTÚS PÉREZ: «Adoración de los pastores», *Museo del Prado*, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/adoracion-de-los-pastores/612bacfa-afd6-4325-b17d-df6febb13b7c/> (Consultado el 28 de abril de 2021).

Juan Antonio Godoy Gómez

este último cuadro. Al igual que en los dos casos iniciales, la *Adoración de los pastores* se encuentra en la sala n.º 17 del Museo Nacional del Prado.



**Ilustración 5.** *Adoración de los pastores* (ca. 1650), Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), Museo Nacional del Prado, Madrid.

### 2.3. Cuatro cuadros de Murillo: el germen

La Sevilla de Murillo es una ciudad, tal y como indican José Domínguez Búrdalo y Antonio Sánchez Jiménez, «tomada por religiosos y en procesión constante» en la que Francisco Morales Padrón registra «la existencia [...] de casi cincuenta conventos a comienzos del siglo XVII», de los que «sobresalían en número los franciscanos» y tras los que «vendrían los jesuitas, que aunque no gozaban de tan alto número de miembros no descendían en importancia a los franciscanos. [...] Con una insignificante presencia en



Juan Antonio Godoy Gómez

las mismas, el tercer lugar entre las órdenes [...] de la época lo ocuparían los dominicos<sup>42</sup>.»

Como afirman estos autores, esta última orden, aunque de especial importancia en Madrid, no tenía el suficiente peso en la ciudad a pesar de tener el control del Colegio Universitario desde 1516. Además, la alianza surgida en Sevilla entre jesuitas y franciscanos, con sus respectivas influencias, hizo que la fuerza de los dominicos se viera más mermada aún. Del mismo modo, hay que indicar que las disputas entre órdenes religiosas por cuestiones teológicas, políticas y académicas<sup>43</sup> eran constantes en todo el país, siendo intervenidas por el propio Papa de Roma en distintas ocasiones. Por lo que es de esperar que en una ciudad tan sumergida dentro del contexto religioso rápidamente se alzara una batalla entre distintas ideologías<sup>44</sup>.

De esta manera, el título de «Mariana» que ostenta el escudo de la propia ciudad<sup>45</sup>, a pesar de ser el último en incluirse, guarda una estrecha relación con el período barroco sevillano puesto que, entre las polémicas y disputas religiosas de la época, la ciudad de Sevilla fue protagonista de una de las más afamadas luchas de la historia de la Iglesia que, años más tarde, acabó convirtiéndose en Dogma.

Así, septiembre de 1613 fue la fecha clave para comenzar una contienda local que enfrentó a dominicos y franciscanos tras la homilía con la que a un

predicador [dominico] se le refutó por “hablar en un sermón menos aficionadamente de lo que se debiera acerca del Misterio [de la Inmaculada Concepción], de que resultó escandalizarse a los oyentes, y así se comenzó a discurrir con algún alboroto el caso”.

---

<sup>42</sup> José DOMÍNGUEZ BÚRDALO y Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ: «El Dogma de la Inmaculada Concepción como arma de confrontación territorial en la Sevilla del siglo XVII», *RILCE: Revista de filología hispánica*, vol. 26, n.º 2, 2010, pp. 306-307.

<sup>43</sup> Tenemos que recordar que gran parte de los colegios y universidades españoles, así como del resto del continente, estaban regentadas por órdenes religiosas que instruían según sus propias doctrinas de pensamiento.

<sup>44</sup> DOMÍNGUEZ BÚRDALO y SÁNCHEZ JIMÉNEZ: «El Dogma de la Inmaculada Concepción...», *op. cit.*, p. 308.

<sup>45</sup> El blasón está circundado por una cinta con los cinco títulos que alberga la ciudad: Muy Heroica, Muy Noble, Muy Leal, Invicta y Mariana.

Juan Antonio Godoy Gómez

Dicho sermón fue rápidamente replicado por diversos frailes franciscanos, dando lugar en 1615 a una lucha entre ambas órdenes, cuyo punto de divergencia se había situado en la disputa sobre la Inmaculada Concepción de María desde el momento de su nacimiento.

Así, rápidamente, el trinomio formado por Bernardo de Toro (s.f.), Mateo Vázquez de Lecca (1542-1591) y Miguel Cid (1550-1615) dio lugar a unas afamadas coplillas que se dispersaron como la pólvora por las calles de la ciudad y que los niños más pícaros entonaban frente a los dominicos –que hasta en algunas ocasiones salían apedreados–, quienes mantenían su idea contraria a la Inmaculada Concepción.

Finalmente la balanza se puso de lado de los franciscanos quienes, el 22 de octubre de 1617 y tras la dispensa de Felipe III (1578-1621) para trasladarse a Roma con el objeto de solicitar una solución a la lucha, recibieron la noticia de que Paulo V (1552-1621) había firmado «un Breve favorable al Sagrado Misterio [de la Inmaculada Concepción] “en que mandó que nadie osase en sermones, lecciones, conclusiones, ni otras publicas [sic.] disputas, afirmar ni defender la opinión contraria [...]”<sup>46</sup>».

Esta lucha ideológica contó con un movimiento cultural de bastante peso que promovió, a su vez, el desarrollo de las artes dentro de la propia ciudad. Los versos de Miguel Cid, la imaginería de Juan Martínez Montañés (1568-1649), la pintura de Murillo o la partitura de Francisco Correa de Arauxo (1584-1654) son un claro ejemplo de la defensa cultural del dogma sevillano en forma de arte.

Sin lugar a duda, la profunda fe que profesó Castillo –tanta que durante catorce años hizo carrera religiosa– le hace conocedor de esta lucha de su ciudad natal, en la cual, entre tantas coplas compuestas para la defensa del misterio inmaculista, destacó sobre todas la letra de Miguel Cid con melodía de Bernardo del Toro que contaba con los siguientes versos:

---

<sup>46</sup> DOMÍNGUEZ BÚRDALO y SÁNCHEZ JIMÉNEZ: «El Dogma de la Inmaculada Concepción...», *op. cit.*, pp. 309-312.

Juan Antonio Godoy Gómez

Todo el mundo en general,  
 a voces, Reina escogida,  
 diga que sois concebida  
 sin pecado original.

Tan afamada se hizo la copla que, años más tarde, contó con la armonización de Correa de Arauxo, quien, además, decidió elaborar unas glosas –diferencias– sobre la melodía que el propio organista de la Iglesia Colegial del Divino Salvador bautizó como *Canto llano a la Inmaculada Concepción*<sup>47</sup>.

La cabeza temática de la melodía original del canto es la siguiente:



**Ilustración 6.** Cabeza del tema del *Canto llano a la Inmaculada Concepción* (1626) de Francisco Correa de Arauxo (1584-1654). Transcripción propia.

En este homenaje a Murillo, autor del que habla José Miguel Gámez Salas como el «pintor por antonomasia de la Inmaculada Concepción realizando las más afortunadas interpretaciones iconográficas de esta»<sup>48</sup>, es la segunda voz de este motivo temático tan relacionado con el Dogma de la Inmaculada el material que utiliza Castillo para construir una obra cíclica donde en todos los movimientos se hace escuchar dicho motivo. Este se encuentra variado melódicamente a partir de la inclusión de cromatismos, así como con una ampliación hacia la nota que hace de dominante de un simulado centro tonal. A este

<sup>47</sup> ALPRESA RENGEL: «“Cuatro cuadros de Murillo”...», *op. cit.*, (Consultado el 27 de abril del 2021).

<sup>48</sup> José Miguel GÁMEZ SALAS: «La simbología inmaculista y su culmen iconográfico a través de Murillo (IV Centenario nacimiento de *Murillo 1617-1682*)», *Revista Historias del Orbis Terrarum*, n.º extra 16, 2018, p. 104.

Juan Antonio Godoy Gómez

tema lo llamaremos «tema de la IC (Inmaculada Concepción)» cada vez que haga su aparición en la partitura.



**Ilustración 7.** Tema de la Inmaculada Concepción extraído del movimiento *Anunciación* de *Cuatro cuadros de Murillo* (1982) de Manuel Castillo (1930-2005). Violín 1º y 2º, compases 1-3, p. 1. Transcripción propia.

Además de homenajear el movimiento immaculista de Murillo en la partitura con la inclusión de este tema, el ya citado Ayarra

incide en la idea de que la inclusión de estas citas por parte de Castillo en su obra se debe al hecho de que el mismo año de composición de la pieza el organista publica la biografía sobre la figura de Correa de Arauxo en la que afirma que el lugar de nacimiento de este compositor es en Sevilla, información que hasta la fecha no se había corroborado. Este hecho despierta el interés de Castillo, el cual decide incluir dichas citas a modo de relación natal entre Correa y Murillo<sup>49</sup>.

## 2.4. Análisis de los movimientos

Como hemos indicado, la obra *Cuatro cuadros de Murillo* es una pieza para orquesta de cuerda distribuida en cuatro movimientos con títulos homónimos a los

<sup>49</sup> GODOY GÓMEZ: «Paradigmas de creación interdisciplinar...», *op. cit.*, p. 11, extraído de José Enrique AYARRA JARNE: «La música para órgano de Manuel Castillo», *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, n.º 2, 2006, p. 63.

Juan Antonio Godoy Gómez

cuadros detallados anteriormente: *Anunciación*, *Niño Jesús*, *Virgen con el Niño* (*Diferencias*) y *Adoración de los Pastores*.

Sobre esta dice el propio compositor, según las palabras del ya citado Otero Nieto, que:

la expresión, sensibilidad y colorido de la pintura de Murillo ha inspirado estas cuatro páginas para orquesta de cuerda. [...] [Se] ha buscado la unidad a través de dos caminos. Una temática común cercana a la Navidad, reflejada en el título de cada uno de los cuadros, y la utilización de un mismo motivo musical, generador de los cuatro movimientos. Se trata del himno a la Inmaculada, recogido y armonizado por el gran músico sevillano del siglo XVII Francisco Correa de Arauxo<sup>50</sup>.

A continuación, trataremos cada uno de los movimientos de manera individual de los que destacaremos sus aspectos más característicos relacionados con la estructura analítica SAMeRC (Sonido, Armonía, Melodía, Ritmo y Crecimiento) que propone Jean LaRue.

#### **2.4.1. *Anunciación***

El primero de los números tiene una extensión de sesenta y dos compases y una duración, aproximada, de tres minutos y cuarenta segundos llenos de música de un marcado carácter místico que alude a la religiosidad de la pieza.

La plantilla orquestal a cinco partes que posee la obra se ve ampliada en este movimiento en numerosas ocasiones indicando varios *divissi* en las líneas del violín 1º y 2º, así como en la de la viola. A su vez, la plantilla también ve reducido su número de instrumentistas ya que en determinados momentos el autor indica la ejecución de pasajes –en concreto con el tema de la Inmaculada Concepción, compases 22-41 y 51-55– únicamente con cuarteto de cuerda –violín 1º y 2º, viola y violonchelo a solo–.

---

<sup>50</sup> OTERO NIETO: «Exito [sic.] de “Cuatro cuadros de Murillo”...», *op. cit.*, p. 45.

Juan Antonio Godoy Gómez

El registro sonoro del número es bastante amplio y oscila entre el  $fa_1$  del contrabajo y el  $sib_4$  del violín 1º, por lo que escuchamos un intervalo de tres octavas más una cuarta. Este hecho permite la escucha de cada uno de los instrumentos en sus registros más óptimos, con lo cual los timbres aparecen perfectamente ensamblados generando un clima cómodo y dulce de escucha. Asimismo, el registro dinámico se mueve entre unos matices muy suaves que se encuentran, continuamente, entre el pianísimo y el piano.

Dice Alprensa Rengel que en la composición «cohabitan tendencias conservadoras e innovadoras<sup>51</sup>», hecho que se hace patente en el discurrir armónico del movimiento en el que, aspectos modales, tonales y atonales se dan la mano a lo largo de los más de sesenta compases de la partitura. Dichos pasajes se encuentran armonizados con estratificaciones de segunda y cuarta en los puntos más contrapuntísticos del movimiento, mientras que las consonancias de quinta se dan la mano en los puntos homorrítmicos que aparecen en el número.

Melódicamente, el número está construido con un desarrollo del tema de la Inmaculada Concepción tanto de manera cromática como veíamos anteriormente, como de forma diatónica manteniendo la melodía original de Arauxo. Con lo cual, obtenemos un perfil melódico bastante estrecho construido a partir de grados conjuntos que dibujan direcciones melódicas en forma de arco de medio punto.

Existe un segundo material temático con el que se contrapuntea el tema de la Inmaculada Concepción que es expuesto en solitario y que consta de un único motivo como vemos a continuación. Dicho motivo lo hemos denominado como «contrapunto al tema de la Inmaculada Concepción»:



**Ilustración 8.** Contrapunto al tema de la Inmaculada Concepción extraído del movimiento *Anunciación* de *Cuatro cuadros de Murillo* (1982) de Manuel Castillo (1930-2005).

Viola y violonchelo, c. 5, p. 1. Transcripción propia.

<sup>51</sup> ALPrensa RENGEL: «“Cuatro cuadros de Murillo”...», *op. cit.*, (Consultado el 27 de abril del 2021).

Juan Antonio Godoy Gómez

Con respecto al ritmo, el autor propone una indicación metronómica de corchea a 92 bpm, ya que en la partitura juega con la subdivisión binaria y ternaria del compás ternario  $-3/4$  y  $3/8-$ , siendo siempre el pulso de corchea constante.

Estructuralmente, el movimiento se compone de tres episodios que darían una estructura ternaria tal que A-B-A' donde dentro de cada una de estas secciones encontraríamos otras tantas partes. Así, la sección A discurre entre los compases 1 a 21, siendo del 1 a 8 la exposición temática a modo de línea melódica sola del material que se desarrollará contrapuntísticamente entre los compases 9 a 21. La sección B ocupa los compases 22 a 41 e incluye la exposición, más o menos original, del *Canto llano a la Inmaculada Concepción* de Correa escrita para cuarteto de cuerda; mientras que la recapitulación de A' se ve modificada incluyendo el desarrollo del material inicial entre los compases 42 a 50.

Tras la exposición completa de la estructura ternaria encontramos una transición que ocupa entre los compases 51 a 57, incluyendo a continuación una coda reexpositiva con el contrapunto al tema de la Inmaculada Concepción en el violín 1º y el violonchelo.

#### 2.4.2. Niño Jesús.

El segundo movimiento de la obra posee una extensión de treinta y siete compases y una duración, aproximada de dos minutos y treinta segundos. En relación al anterior ofrece la mitad de la extensión, aunque la duración solo se reduce en un minuto aproximadamente. Hecho que demuestra la velocidad mucho más lenta que ofrece esta segunda parte. Ahora, el lirismo introducido en el primer movimiento es roto por el carácter unificador de la melodía acompañada a partir de un bajo ostinato rítmico-armónico.

El número de partes vuelve a verse visto ampliado como pasaba anteriormente apareciendo el violín 1º y 2º en *divissi*, prácticamente, durante todo el movimiento. Del mismo, el registro sonoro se ve mantenido con respecto al movimiento anterior y ahora oscila entre el  $\text{sib}_1$  del contrabajo y el  $\text{re}_5$  del violín 1º, por lo que escuchamos un intervalo de tres octavas más una tercera.



Juan Antonio Godoy Gómez

Asimismo, de manera contraria al número anterior, las voces aparecen en una disposición más cerrada que, junto a la textura homorrítmica, da sensación de bloques compactos que inciden en ciertas partes de los compases. Sin embargo, el registro dinámico se mueve entre unos matices similares al anterior que se encuentran, continuamente, entre el *pianísimo* y el *piano*. Solo se indica un matiz *mezzoforte* en el violín 1º cuando aparece un juego contrapuntístico entre la primera y segunda voz de la misma parte –compases 6-9– donde el solista interpreta el tema de la Inmaculada Concepción transportado.

En este número, las sonoridades en bloque se vuelven más suaves aunque el autor continúa haciendo uso de los acordes por segunda para armonizar los distintos motivos melódicos que se desarrollan en la partitura. Asimismo, podríamos determinar un centro tonal mucho más definido dado por el sonido fa. Consideramos esta opción debido al importante influjo que tanto esta nota como las notas pedal sobre los sonidos do y sib aportan a la partitura. Además, hacemos hincapié sobre esta idea al comprobar como el movimiento acaba con un acorde de tónica en la tonalidad de fa mayor, el cual es abordado a partir de una cadencia plagal desde el cuarto grado del menor.

Melódicamente, el número está construido con un desarrollo del tema de la Inmaculada Concepción expandido y tratado cromáticamente, el cual es interpretado por el violín 1º a modo de melodía acompañada. Resulta destacable el pasaje en contrapunto complementario desarrollado en la parte del violín 1º en *divissi* –compases 21-28– que aporta riqueza a la textura básica original.

Con respecto al ritmo, el autor propone una indicación metronómica de negra a 54 bpm, combinando la prosodia de los compases de 4/4 y 2/4 a lo largo del movimiento. El ritmo básico del mismo es de corchea, así como son destacables las figuraciones de negra a modo de ostinato rítmico introducidas por el violonchelo y el contrabajo a lo largo de todo el movimiento.

Estructuralmente, el movimiento presenta una organización similar al anterior aunque en menores dimensiones, por lo que hablaríamos de tres episodios que ofrecen estructura ternaria tal que A-B-A'. En este caso, la sección A se ve introducida por un solo del violín 1º haciendo escuchar un fragmento original del *Canto llano* de Correa

Juan Antonio Godoy Gómez

Arauxo y asentando, a su vez, el centro tonal de la pieza –compases 1-4–. Tras esta, la sección A discurre entre los compases 5 a 16 ofreciendo un desarrollo melódico del tema de la Inmaculada Concepción tratado cromáticamente. La sección B se alcanza a partir de una transición a modo de progresión –compases 17-20– hasta que el juego contrapuntístico entre el *divissi* del violín 1º nos hace entender que estamos ante una nueva y breve sección –compases 21-25–.

Llegamos a la recapitulación de A, que hemos denominado A', a partir de una elaborada variación melódica con adición de notas extrañas en la melodía del violín 1º –compases 26-37– mientras que el resto de partes se mantienen prácticamente iguales que en la exposición inicial.

#### 2.4.3. *Virgen con el Niño* (Diferencias)

Se dice en el *Diccionario Enciclopédico de la Música* que una «diferencia» es un «tipo de ornamentación en que la melodía se divide en figuraciones rápidas» y que, a su vez, como segunda acepción, es el «nombre dado a las variaciones en el siglo XVI», las cuales «generalmente son más largas y más elaboradas que las glosas<sup>52</sup>.» Entendemos, de esta manera, que el autor para componer el tercero de los movimientos de la obra utiliza la forma tema con variaciones que conocemos en la actualidad con el tema extraído de los sonidos de la melodía original del *Canto llano a la Inmaculada Concepción* de Correa de Arauxo y un total de nueve diferencias sobre el mismo.

El tercero de los movimientos de *Cuatro cuadros de Murillo* es el más extenso de todos con un total de 212 compases que se prolongan a lo largo de cinco minutos y treinta segundos aproximadamente. El tema –compases 1 a 20– discurre entre el violín 1º y 2º armonizado cromáticamente sin una relación tonal establecida, salvo en los cierres con cadencia fría que tienen las dos semifrases en las que se articula el mismo –compases 7-8 y 18-19–. El registro del pasaje se mueve entre el fa2 del contrabajo y el la3 del violín 1º, por lo que observamos una reducción de octavas bastante considerable con respecto a los movimientos anteriores. Con respecto a la dinámica, mantiene la idea de

---

<sup>52</sup> Alison LATTAM (ed.): *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 466.

Juan Antonio Godoy Gómez

música suave indicando para todo el tema un matiz piano. Está escrito en un compás de 3/8 con una indicación metronómica de corchea a 92 bpm que se mantiene durante los veinte compases en los que se desarrolla el propio tema.

La primera diferencia –compases 21<sup>a</sup> 40– la ejecutan únicamente el violín 1<sup>o</sup> y 2<sup>o</sup> a modo de melodía contrapunteada con una clara dirección hacia el sonido sol como centro armónico de la variación. El ámbito de la diferencia oscila entre el la<sub>3</sub> del violín 2<sup>o</sup> y do<sub>5</sub> del violín 1<sup>o</sup>. Destaca la melodía principal en el violín 1<sup>o</sup> construida a partir de una variación melódica por adición de notas extrañas; mientras que el violín 2<sup>o</sup> interpreta una segunda línea melódica que armoniza a la principal a partir de bloques de segunda. Mantiene el compás inicial del movimiento, mientras que la intensidad la ha variado para proponer un matiz dinámico en mezzoforte.

En la segunda diferencia –compases 41 a 51– encontramos, de nuevo, a toda la plantilla orquestal ejecutando un pasaje que contrasta totalmente con toda la música escuchada hasta el momento. Este hecho se debe a que nos encontramos ante una textura lineal a tres partes donde todas las voces interpretan un pasaje puramente contrapuntístico en un matiz fuerte en el que el tema principal vuelve a aparecer en el violín 1<sup>o</sup> y 2<sup>o</sup> por ampliación y variado melódicamente con algunas notas extrañas cromáticas. El ámbito de la diferencia sigue un formato similar al del tema con un registro que oscila entre el solb<sub>1</sub> del contrabajo y el lab<sub>3</sub> del violín 1<sup>o</sup>. Se produce, a su vez, una variación libre en cuanto al uso del compás ya que el pulso original se ha modificado convirtiendo la variación en un pasaje de pulso cuaternario con subdivisión binaria –4/4–.

La tercera diferencia – compases 52-60 – continúa con el carácter rudo en cuanto a matiz de la anterior, pero ofrece una textura mucho más clara que esta. El tema, desprovisto de todo artificio, cuyos sonidos aparecen casi como lo plasmara Correa de Arauxo, se encuentra, ahora, en el violín 2<sup>o</sup> y viola –compases 53-60–; mientras que dicho tema aparece envuelto en una textura de acompañamiento contrapuntístico entre el violín 1<sup>o</sup>, violonchelo y contrabajo que interpretan una segunda melodía construida a modo de canon a la negra. La subdivisión binaria introducida en la segunda diferencia se mantiene en esta aunque el numerador de los compases varía entre dos, tres y cuatro, por lo que habrá, también, modificaciones en la prosodia del pasaje. Este hecho genera una mayor riqueza rítmica.

Juan Antonio Godoy Gómez

La cuarta diferencia –compases 61-80– retoma el perfil dulce y lineal que caracteriza a la obra volviendo al matiz piano. Para ello, suprime la aparición del contrabajo en todo el pasaje y el resto de partes ejecutan una melodía acompañada por acordes en bloque dispuestos de una manera, más o menos, abierta –intervalos armónicos de quinta y sexta generalmente– que apuntalan el discurrir melódico del violín 1°. Esta voz interpreta el tema ligeramente variado melódicamente y en una octava superior a la original. El ámbito de la pieza discurre entre el  $mi_2$  del violonchelo y el  $la_4$  del violín 1°. Armónicamente, vuelve a ser el sonido sol el centro del pasaje, el cual aparece tratado a partir de acordes por segunda en numerosas ocasiones. En cuanto al ritmo, se retoma, también, el pulso original apareciendo un compás de 3/8.

De manera contrastante con el resto de diferencias aparecidas hasta el momento encontramos la quinta variación –compases 81-123– que da forma al movimiento, escrita de nuevo para la plantilla completa y utilizando, ahora, la técnica del pizzicato en todo el pasaje. El tema, que aparece reducido a los tres sonidos iniciales del mismo, discurre entre la orquesta a modo de canon a la negra. Dicho canon se desarrolla en un ámbito que oscila entre el  $fa\#_1$  del contrabajo y el  $do_5$  del violín 1°. Ahora aparece la música escrita en un compás de 2/8.

La sexta de las diferencias –compases 124 a 142– ofrece una exposición del tema desprovisto de cualquier ornamentación y ampliado rítmicamente a pulso de negra con puntillo ocupando, así, cada uno de los sonidos del mismo uno de cada compás por los que discurre la diferencia. Dicho tema aparece en el violín 2° mientras que el resto de partes, salvo el violín 1°, armonizan su discurso de manera homorrítmica. El violín 1° aporta un contrapunto –a modo de una «tercera especie»– sobre el canto del tema principal. El conjunto discurre sobre un ámbito similar a los anteriores que oscila entre el  $reb_2$  del contrabajo y el  $do_5$  del violín 1°; igualmente, el matiz dinámico queda de una manera similar a los anteriores pasajes con una indicación de intensidad en piano. El compás de la diferencia vuelve a ser el original del movimiento: 3/8.

De nuevo Castillo juega con los timbres del conjunto reduciendo el número de partes. En esta ocasión, para la séptima diferencia –compases 143 a 162– suprime el papel del contrabajo, así como el violonchelo aparece en ciertos puntos para ofrecer unos juegos de contraste tímbrico. El tema principal vuelve a ser introducido por el violín 1° a partir

Juan Antonio Godoy Gómez

de una variación rítmica del mismo y el cual es armonizado por acordes en bloque dados por el violín 2º y la viola, quienes despliegan intervalos armónicos cerrados generalmente. El matiz en piano y el ritmo en compás 3/8 aparecen de manera constante desde la diferencia anterior.

La penúltima de las diferencias –compases 163 a 176– vuelve a ofrecer una plantilla reducida sin contrabajo en la que el conjunto completo únicamente coincide en los últimos cuatro compases –compases 173 a 176– de la misma. Mientras, aparecen unas partes y otras alternativamente generando un pasaje construido a modo de música de cámara. El tema aparece reducido a los seis sonidos iniciales y se desarrolla como un *perpetuum mobile* entre el violín 2º y la viola, el resto de partes apoyan contrapuntísticamente el desarrollo de la idea fija hasta que en los cuatro compases finales ya citados violín 1º y 2º abordan los sonidos del tema de manera homorrítmica a partir de una armonía por segundas que permite identificar, claramente, el dibujo original. El ámbito de la obra posee un registro mucho más amplio que el anterior que va desde el do<sub>1</sub> del violonchelo hasta el dos del violín 1º; así mismo, el matiz dinámico se torna fuerte en todo el pasaje. Se mantiene el compás inicial.

Finalmente, la novena diferencia –compases 177 a 212– ofrece un despliegue homorrítmico de la textura orquestal con una variación construida en un ritmo constante de negra donde el tema, ampliado variado rítmicamente con esta figura, se desarrolla a modo de canon a la blanca entre el violín 1º y 2º y la viola, violonchelo y contrabajo. La armonía viene dada por la superposición de todas las partes –construidas con quintas seguidas y paralelas– que genera, indistintamente, bloques de segunda, tercera y cuarta; aunque el pasaje sí ofrece una clara dirección tonal hacia el acorde de re mayor con el que finaliza el movimiento. De la misma manera que pasaba en las diferentes anteriores, el ámbito se torna similar entre el re<sub>2</sub> del contrabajo y el la<sub>4</sub> del violín 1º, por lo que podríamos concluir que el movimiento, en general, posee un ámbito de cinco octavas. Los acordes placados son interpretados con un matiz fuerte y el ritmo de la diferencia vuelve a ser de subdivisión binaria con una mezcla de compases entre 2/4 y 4/4.

#### 2.4.4. Adoración de los Pastores

Juan Antonio Godoy Gómez

El cuarto de los movimientos de la obra supone una explosión temática y técnica que demuestra la enorme capacidad musical que posee el maestro Castillo. *Adoración de los Pastores* se extiende a lo largo de ciento ochenta compases que generan unos tres minutos y treinta segundos, aproximadamente, de música colorista y festiva. Sensaciones que se pueden sentir a través de la visualización del cuadro al que glosa el movimiento.

Castillo utiliza la orquesta al completo durante todo el movimiento con numerosas dobles y triples cuerdas –violonchelo y viola, respectivamente– sin *divisi* y con continuos usos del pizzicato. El ámbito de este número es similar al del resto de partes, destacando el uso de sonidos por encima del  $do_5$  que hasta ahora no se había dado; así, el registro de esta parte se mueve entre el  $do_2$  del contrabajo y el  $re_5$  del violín 1º. El juego de matices dinámicos con respecto al resto de movimientos es mucho mayor en este, proponiendo un ámbito que va desde el piano hasta el forte con numerosos pasajes de intensidad transicional. Cabe destacar que, como ya hiciera en el primero de los movimientos –*Anunciación*– Castillo hace uso del cuarteto de cuerda solista –compases 112 a 131– para jugar con planos orquestales diferentes.

Armónicamente el autor mantiene la idea ecléctica de jugar con todas las posibilidades que ofrece la superposición de sonidos aunque, claramente, el movimiento –y con él la obra– finaliza con bloques tríada del acorde de  $do$  mayor, así como el sonido sol –dominante de  $do$  en el sistema tonal– aparece como pedal –compases 154 a 169– enfatizando a  $do$  durante la última sección del movimiento. Igualmente, la percusión de este sonido se produce en otros tantos puntos de la obra a modo de pedal –compases 24-38 y 77-83– como sostén del resto de sonidos del pasaje. De este modo, entendemos que  $do$  podría entenderse como una nota gravitacional de bastante importancia en este número.

Melódicamente, al igual que los anteriores, el número está construido con un desarrollo del tema de la Inmaculada Concepción expandido y tratado cromáticamente. Asimismo, Castillo introduce un nuevo tema que hemos denominado como el «tema de la Adoración», el cual es tratado a modo de fugado entre los treinta y siete compases iniciales. Dicho tema aparece en el violín 1º como sujeto y en el violín 2º como respuesta plagal construidos en estrecho diferenciados por un compás –compases 1 a 6–. Posteriormente, es la viola quien lo introduce como sujeto –compases 8 a 12–, sobre el

Juan Antonio Godoy Gómez

cual el violín 1º –compases 9 a 14– vuelve a interpretar este dibujo melódico transportado a la nota fa. Continúa el fugado con la exposición del sujeto original en violonchelo y contrabajo –compases 17-21–, que aparece seguido de un episodio con una pedal sobre la ya mencionada nota do. Esta sección finaliza con una nueva exposición del sujeto sobre la nota re en el violín 1º –compases 33 a 37– y de la respuesta plagal en la viola –compases 34-37– a modo de estrecho a la blanca. El sujeto con el que trabajo Castillo en el tema de la Adoración es el siguiente:



**Ilustración 9.** Ilustración n.º 9: Tema de la Adoración extraído del movimiento *Adoración* de *Cuatro cuadros de Murillo* (1982) de Manuel Castillo (1930-2005). Violín 1º, compases 1-5, p. 35. Transcripción propia.

Con respecto al ritmo, el autor propone una indicación metronómica de negra a 126 bpm, por lo que en velocidad este número contrasta, bastante, con el resto de movimientos. Sin embargo, conforme avanza el movimiento, se produce un cambio agógico –compases 102 a 131– que retrasa el pulso de negra a 92 bpm, haciendo más lenta, nuevamente, la velocidad de ejecución.

Estructuralmente, el movimiento presenta una organización dividida en cinco episodios con algunas fragmentaciones internas que ofrecen una estructura tal que A-B-C-B'-Coda. La sección A –compases 1-38– presenta el fugado explicado en párrafos anteriores. La sección B ofrece un material contrastante con el anterior variado a partir del tema de la IC que se desarrolla melódica y armónicamente a lo largo de todo el pasaje –compases 39-101–. La tercera sección, C –compases 102-131– aparece fragmentada en dos partes: la primera –subsección c, compases 102-111– ofrece una exposición del *Canto llano a la Inmaculada Concepción* interpretada por el cuarteto a solo; mientras que la



Juan Antonio Godoy Gómez

segunda –subsección c’, compases 121-131– presenta un desarrollo de dicho tema con la orquesta en *tutti*. La sección B se recapitula en forma de B’ –compases 132-153– mucho más corta que en su primera intervención, aun manteniendo el material de la misma. Finalmente, la Coda –compases 154-180– ofrece un reposo reiterativo sobre los sonidos sol y do –a modo de dominante-tónica– sobre quienes el violín 1º reproduce el tema de la IC inicial variado rítmicamente con una ampliación a la negra. Bajo este, violín 2º y viola ofrecen una textura contrapuntística que completa el pasaje.

Juan Antonio Godoy Gómez

### 3. Conclusiones

Tras haber analizado y contextualizado la obra que nos ocupa, podemos determinar que Manuel Castillo es un gran especialista en el uso y técnica de la variación melódica tal y como demuestra en los cerca de quinientos compases que ofrece *Cuatro cuadros de Murillo*. Es esta la práctica más utilizada en la obra, la cual surge a raíz de los seis sonidos diferentes que ofrece el denominado tema de la Inmaculada Concepción que se varía en reiteradas ocasiones a través de un sinfín de posibilidades melódicas y rítmicas.

A su vez, podemos comprobar estudiando la partitura cómo las sentencias de autores como Tomás Marco, Alberto Rangel o Luis de Pablo, entre otros, sobre el eclecticismo de la música de Castillo se hace presente en esta obra donde, tal y como hemos visto, lo tonal, modal y atonal se dan la mano a lo largo de toda la obra. La pieza denota la «expresión, sensibilidad y colorido» de la que el propio compositor hace gala en el diario *ABC*, edición de Sevilla, como hemos remarcado en el cuerpo de este trabajo.

Con respecto a la ejecución de la partitura, técnicamente no presenta numerosas dificultades de interpretación para los músicos, así como no necesita de una plantilla extremadamente numerosa. Pero sí debemos recalcar la enorme dificultad expresiva y colorista que engendra la obra donde los numerosos planos orquestales y texturales se desarrollan continuamente uno tras otro. Consideramos, así, que este hecho precisa de un buen conductor capaz de hilar todos y cada uno de los pasajes que aparecen llenos de musicalidad y fraseos infinitos.

En cuanto al uso de la técnica compositiva general de la partitura, Castillo muestra un dominio total de las formas, en especial, como decíamos anteriormente, de las que conllevan algún tipo de variación interna. Asimismo, el uso de las diferencias a modo de variación tal y como se hacía en el Barroco demuestra la conciencia del compositor en cuanto al historicismo que engloba todo el contexto compositivo.

Con respecto al uso de un lenguaje musicopictórico tal y como lo hemos explicado, entendemos que es escasa la relación que Castillo establece con las pinturas de Murillo; siendo más destacable la aparición de la música de Correa de Arauxo que la propia correlación, meramente nominal, que existe con los cuadros.

Juan Antonio Godoy Gómez

### **Bibliografía y otras referencias**

«Ciclo de conferencias con motivo del III Centenario de la muerte de Murillo», *ABC*, edición de Sevilla, 6 de octubre de 1982.

«Conciertos con motivo del III Centenario de la muerte de Murillo», *ABC*, edición de Sevilla, 9 de noviembre de 1982.

«La Sinfónica interpreta a Castillo y a Halftter», *Diario de Sevilla*, 30 de septiembre de 2010, [https://www.diariodesevilla.es/vivireensevilla/Sinfonica-interpreta-Castillo-Halftter\\_0\\_410359568.html](https://www.diariodesevilla.es/vivireensevilla/Sinfonica-interpreta-Castillo-Halftter_0_410359568.html) (Consultado el 27 de abril 2021).

«Los actos del III Centenario de la muerte de Murillo ocuparan [sic.] todo el año», *ABC*, edición de Sevilla, 29 de enero de 1982.

ALPRESA RENGEL, Alberto: «“Cuatro cuadros de Murillo” de Manuel Castillo», *Melómano digital*, 19 de abril del 2015, <https://www.melomanodigital.com/cuatro-cuadros-de-murillo-de-manuel-castillo/> (Consultado el 27 de abril del 2021).

DOMÍNGUEZ BÚRDALO, José y SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio: «El Dogma de la Inmaculada Concepción como arma de confrontación territorial en la Sevilla del siglo XVII», *RILCE: Revista de filología hispánica*, vol. 26, n.º 2, 2010.

GÁMEZ SALAS, José Miguel: «La simbología inmaculista y su culmen iconográfico a través de Murillo (IV Centenario nacimiento de *Murillo 1617-1682*)», *Revista Historias del Orbis Terrarum*, n.º extra 16, 2018.

GODOY GÓMEZ, Juan Antonio: «Paradigmas de creación interdisciplinar entre música y pintura en el panorama musical contemporáneo sevillano: *Sonidos para una exposición* de la Fundación Amalio», *Espacio Sonoro*, n.º 52, Septiembre-Diciembre, 2020, [http://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2020/09/03.-Juan-A.-Godoy\\_52\\_2020.pdf](http://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2020/09/03.-Juan-A.-Godoy_52_2020.pdf)

\_\_\_\_\_: *Nuevos paradigmas de composición contemporánea: acercamiento al patrimonio musical español en la composición interdisciplinar entre música y pintura durante la segunda mitad del siglo XX y el siglo XXI*. Granada: Universidad

Juan Antonio Godoy Gómez

de Granada, Universidad Internacional de Andalucía y Universidad de Oviedo, 2020.

LATHAM, Alison (ed.): *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

M. TUCKER, George y CHALMERS, Kenneth: «Música programática», en Alison Latham (ed.). *Diccionario Enciclopédico de la Música*, México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

ORDÓÑEZ ESLAVA, Pedro: *Sevilla y la Música Contemporánea. Estudio de una historia viva*. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2014.

ORIHUELA MAESO, Mercedes: «La Virgen con el Niño», *Museo del Prado*, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-con-el-nio/cff7a26d-7451-43e9-b209-c8c2e0c51b24?searchMeta=virgen%20con%20el%20nino/> (Consultado el 28 de abril de 2021).

OTERO NIETO, Ignacio: «Exito [sic.] de “Cuatro cuadros de Murillo”, de Manuel Castillo», *ABC*, edición de Sevilla, 18 de noviembre de 1982.

PÉREZ, Juan Luis: «Manuel Castillo: balance provisional de una obra», *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, n.º 2, 2006.

PORTÚS PÉREZ, Javier: «Adoración de los pastores», *Museo del Prado*, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/adoracion-de-los-pastores/612bacfa-afd6-4325-b17d-df6febb13b7c/> (Consultado el 28 de abril de 2021).

\_\_\_\_\_: Javier: «El Buen Pastor», *Museo del Prado*, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-buen-pastor/28013a12-7a77-4a4f-9b26-85422f4d7afe?searchMeta=el%20buen%20pastor/> (Consultado el 27 de abril de 2021).

Juan Antonio Godoy Gómez

\_\_\_\_\_: Javier: «La Anunciación», *Museo del Prado*,  
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-anunciacion/971fbc95-3a0d-4559-8859-270e54bc153c/> (Consultado el 27 de abril de 2021).

PRIETO ALONSO, Claudio: «La música orquestal del Maestro Castillo: aproximaciones al sinfonismo del compositor sevillano», *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, n.º 2, 2006.

SOURIAU, Etienne: *La correspondencia de las artes: elementos de estética comparada*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

TENA, Pedro (de): «El Murillo de la discordia: la conmemoración de su muerte promovió una colisión política dos siglos más tarde», *Libertad Digital*, 17 de enero de 2018, <https://www.libertaddigital.com/cultura/arte/2018-01-17/pedro-de-tena-el-murillo-de-la-discordiasu-conmemoracion-promovio-una-colision-politica-dos-siglos-mas-tarde-84160/> (Consultado el 27 de abril de 2021).

Juan Antonio Godoy Gómez



### JUAN ANTONIO GODOY GÓMEZ

Nace en 1992 en Arjona (Jaén). Es titulado en Clarinete por el Conservatorio Profesional de Música “Ramón Garay” de Jaén, titulado Superior de Música en Composición por el Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla con Premio Extraordinario Fin de Carrera, Máster en Artes del Espectáculo Vivo por la Universidad de Sevilla con matrícula de honor en el Trabajo Final de Máster, Masterando en Patrimonio Musical por la Universidad Internacional de Andalucía y Doctorando en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla.

Desde octubre de 2014 es el director titular del Coro y Orquesta de la Asociación de Antiguos Alumnos de la Escuela Técnica Superior de Ingeniería de la Universidad de Sevilla. Es el fundador del proyecto *Sonidos para una exposición*, una propuesta picto-musical para la Fundación Amalio de Sevilla, seleccionada por el ICAS de Sevilla como proyecto artístico emergente; así como del proyecto *Pasión Sinfónica Sevillana*, una puesta en valor del patrimonio musical sacro de culto interno sevillano del siglo XX patrocinado por la Fundación Cajasol de Sevilla.

Su música ha sido programada en numerosos puntos de España y del extranjero. Como ponente ha participado en varias conferencias sobre música procesional y arte; asimismo ha disertado numerosas conferencias y clases magistrales sobre estética de la música y nuevas corrientes de composición, así como ha sido comunicante en diferentes congresos de carácter internacional.

juanangg92@hotmail.com