



LA FLAUTA TRAVESERA EN EL ARTE

Joyas de la Iconografía de la Flauta Travesera en España (primera parte)

Por Manuel Olmo Vadillo

Seguro que en cualquier pequeña capilla, o en algún gran caserío o palacete, en cualquiera de nuestras comunidades, puede uno encontrar la representación de un músico tañendo la flauta y aunque quizá el autor sea un desconocido, aunque la obra no tenga especial relevancia para el mundo del arte, no debe ser desdeñada por el músico que en muchos casos, y dependiendo del periodo histórico, no tiene otra referencia gráfica más allá de la que nos muestran las artes plásticas y, en el mejor de los casos, algún tratado musical. No es el caso de las obras de arte que se han seleccionado para este artículo que por el contrario son de gran importancia, se encuentran ubicadas en espacios de máximo prestigio, y forman parte de nuestro particular patrimonio iconográfico, abarcando, en esta primera entrega, obras de los siglos XIII al XVII.

Como no podría ser de otra manera, y teniendo en cuenta que en este breve recorrido se seguirá un orden cronológico, la primera de las imágenes a la que se va a

hacer referencia es a la ya bien conocida iluminación de la *Cantiga CCXXX* de las *Cantigas de Alfonso X el Sabio* (1221-1284) (Fig.1). Dada la escasez de documentación gráfica de nuestro instrumento hasta bien entrado el



siglo XV, esta miniatura se convierte en una de las más importantes de toda la iconografía flautística. Las *Cantigas* son una fuente inagotable de estudio que trae a maltraer a músicos, musicólogos e historiadores de todo el mundo y son varios los frentes abiertos de debate alrededor de tan distinguido códice. En torno al ámbito de la flauta, Antonio Torralba, flautista del grupo de música antigua Cinco Siglos (en la página del grupo hay un buen número de interesantes artículos) plantea una duda más que razonable alrededor del término *axabebe* con el que se ha venido denominando habitualmente a las flautas traveseras medievales y renacentistas en España, incluidas, como

no, las de las *Cantigas*. Basándose en las descripciones y definiciones de esta palabra, confusas y en ocasiones contradictorias, y en el origen árabe del instrumento, la propuesta del citado músico apunta a que la *axabebe* podría no ser una travesera y sí una flauta oblicua. De ser así, las flautas de la *Cantiga CCXXX* debieran ser denominadas sencillamente flautas traveseras. Los instrumentos que aparecen representados en esta miniatura son de gran tamaño pudiéndose corresponder con la tesitura de tenor; el de la derecha, que es de color más claro, permite apreciar como sencillos ornamentos delimitan la zona de la embocadura y del cuerpo, así como rematan los extremos.

El siguiente icono nos lleva hasta las Islas B a l e a r e s . Mallorca goza de un enclave privilegiado en el mediterráneo que le ha permitido jugar un relevante papel en las transacciones mercantiles a través de su puerto, y ha recibido de forma muy directa el influjo de otros pueblos y culturas a lo largo de toda su historia, lo que ha revertido muy positivamente en su



sociedad y sus manifestaciones artísticas. La pintura gótica mallorquina es muy rica tanto en calidad como en variedad. En Pollença, en su Museo Municipal, se haya la tabla *Virgen con el Niño* (Fig.2) del pintor Francesc Comes (activo entre 1390 y 1415). En esta obra, en la que se aprecia una clara influencia de la pintura italiana de la época, hay un interesante grupo de seis ángeles rodeando la imagen central y uno de ellos toca la flauta travesera. El instrumento está en una posición muy oblicua y la cabeza del músico se gira levemente hacia su



izquierda, es decir, en sentido inverso al que debería inclinarse para poder tocar una flauta tan caída, y es que, viendo el ángulo que forman la boca y la embocadura, parece imposible hacer sonar el instrumento de



manera apropiada (Fig.2 bis). La obra está datada hacia 1390 y, por estas fechas, la incorporación de traveseras en obras de arte es aún muy escasa, motivo por el que adquiere, para el flautista, especial relevancia.

El Museo del Prado acoge en su interior una abundante iconografía musical y la flauta forma parte de esa nutrida muestra. Las dos obras de la pinacoteca que incluye el presente texto tienen en común la procedencia de los autores, ya que en ambos casos se trata de pintores flamencos, y el hecho de que las flautas están algo escondidas.

La primera de éstas la encontramos en la célebre tabla de Hieronymus Bosch, *El Bosco* (1453-1516), el Tríptico de *El jardín de las delicias*. Es sin duda una de las piezas más sobresalientes del museo y también una de las más estudiadas. Desde el punto de vista puramente plástico el mundo fantástico de El Bosco se antoja, aún en el siglo XXI donde abundan las corrientes más variadas, las tendencias más radicales y las vanguardias más transgresoras, extremadamente osado; desde una perspectiva conceptual se comprueba que todas esas figuras esperpénticas y grotescas se corresponden con un simbolismo propio de la sociedad flamenca del siglo XV y el propio mundo simbólico creado por el pintor. En el postigo derecho del tríptico se encuentra el llamado *Infierno Musical* (Fig.3) donde se puede observar como algunos instrumentos musicales hacen las veces de instrumentos de tortura y así, entre otros,

el mango de un laúd sirve de columna al que está atado un impío y suspendido de las cuerdas de un arpa vemos a un crucificado. Justo al lado de una gran zanfoña hay un condenado que lleva a sus espaldas una gran chirimía y, si nos fijamos en detalle, surge, ante la más absoluta perplejidad, irremediadamente la pregunta ¿qué diablos hace ese individuo con una flauta insertada en su trasero?. Desde luego, dado lo insólito de la imagen y la imposibilidad de hablar de un instrumento que no se puede ver en su totalidad, los aspectos organológicos pasan aquí a un segun-



do plano y, aunque algunos textos hablan de flauta militar, pífano o flauta a secas, lo cierto es que ante tan estrambótica escena, la verdadera cuestión es saber qué induce al genial pintor a realizar ese tipo de propuestas. En la pintura de El Bosco nada es gratuito y muy al contrario todo tiene un significado, aunque éste en ocasiones se halle oculto, lo que ha generado múltiples lecturas (en el caso del *Infierno Musical* son muchos los que advierten una evidente correlación entre el castigado en la columna, el crucificado y el que lleva a cuestras la chirimía, con los episo-

dios paralelos de la pasión de Cristo). El hecho de que El Bosco, como su padre, perteneciese a una hermandad, la Cofradía de Nuestra Señora, de devoto culto a la Virgen y muy crítica con el paganismo y el oscurantismo, y por otro lado, que su obra tuviera el beneplácito de personajes de la nobleza y del clero (su obra será objeto de deseo de alguien tan católico e influyente como Felipe II), apoyan la tesis, más aceptada y lógica, de que su intención es la de plasmar, denunciar y ridiculizar de forma incisiva los excesos de aquellos que basan su vida en el pecado, en lo carnal, en lo mundano y lo terrenal.

Una minoría lo relaciona con la secta de los adamitas (seguidores de Adán) cuya consigna es la negación del pecado (si venimos de Adán creado a imagen y semejanza de dios y éste es un ser puro, el hombre no puede ser impuro) y que promulgaban el amor libre y el rechazo al matrimonio convencional; para los pocos defensores de esta hipótesis, *El jardín de las delicias* no sería más que una exaltación de dichos preceptos.

De lo que no cabe duda es de que el músico actual ve con asombro, una vez más, como la música se codea con los juegos de azar (más abajo, junto al hombre con cabeza de conejo), lo esperpéntico y lo pecaminoso.

En la Alhambra de Granada, en el Palacio de Carlos V, hay un hermoso bajorrelieve de mármol (Fig.4) que se analiza a continuación. El diseño, la construcción y el proyecto iconográfico de este emblemático edificio, símbolo del renacimiento andaluz, corrió a cargo de uno de los más ilustres artistas toledanos, Pedro Machuca, al que sucedió, en la terminación de los trabajos, su hijo Luis. En la Puerta de Poniente, que es en realidad un gran arco del triunfo, tra-



bajaron algunos arquitectos y escultores extranjeros, como el milanés Niccoló da Corte, el flamenco Antonio de Leval y otros españoles como Juan de Orea (hacia 1525-1580), manos las de éste último, responsables del bajorrelieve que aquí se expone. Los pedestales del arco, realizados entre los años 1548 y 1549, presentan imágenes alegóricas a la batalla de Mühlberg que se libró el 24 de abril de 1547 en la que las tropas de Carlos I de España y V de Alemania derrotaron heroicamente a las del príncipe elector de Sajonia, Johann Friedrich (todo apunta a que en primera instancia los pedestales estaban destinados a subrayar el éxito de Carlos I en la batalla de Pavía que tuvo lugar en 1525 y que fue el mismo rey el que ordenó el cambio en favor de su última victoria). En el vértice inferior derecho de uno de los pedestales, del derecho concretamente, se ve un pífano, un tambor y un par de baquetas en medio de la cruenta contienda y, se ha de suponer que, el flautista, es el que yace junto a al instrumento. Aunque algunas veces las obras de arte ofrecen cierta dificultad para identificar los instrumentos musicales, en esta ocasión se aprecia con total claridad que la flauta es de seis agujeros agrupados de tres en tres (es decir, con una distancia algo mayor del tercer al

cuarto agujero) por lo que no cabe duda alguna de que se trata de una travesera (Fig. 4 bis). El dúo formado por pífano y tambor (también pifanos y tambores) fue uno de los más representativos de los conjuntos musicales de la milicia europea que la infantería suiza comenzó a utilizar a media-



dos del siglo XV y que en pocos años adoptaron el resto de ejércitos del viejo continente y, si bien cayó en desuso a partir del siglo XIX, tuvo su continuidad al otro lado del atlántico, en los Estados Unidos, donde en la actualidad hay un gran número de asociaciones y agrupaciones que preservan la tradición de tan peculiar formación musical.

Atribuido al pintor malagueño Alonso Vázquez (hacia 1560-1607) es la tabla titulada *Virgen del Valle o del Pozo Santo* (Fig.5) que se encuentra en la Catedral de Sevilla. Este autor, que en 1603 viajó hacia el nuevo mundo instalándose en Méjico donde murió cuatro años más tarde, gozó de gran reputación en la Escuela Sevillana y realizó numerosos encargos para parroquias y capillas andaluzas y pertenece a la denominada Generación de 1560 en la que se entremezclan autores de una enraizada tradición clásica con artistas que evolucionan hacia unas propuestas ya cercanas al

incipiente barroco, encontrándose Alonso Vázquez en el primero de los grupos mencionados. En esta representación mariana se observa que todo el peso artístico está apoyado en una composición oval formada por dos óvalos casi concéntricos que forman la virgen y el grupo de ángeles que la rodea. El dúo instrumental está formado por un ángel músico que tañe el laúd y otro que toca una pequeña y delgada flauta travesera en una pose bastante adecuada desde el punto de vista musical, y serena y plácida, acentuada por los ojos cerrados, desde una perspectiva plástica (Fig.5 bis). En este pintor, de fina técnica y buen oficio, se hace más que palpable la influencia de los grandes pintores del renacimiento italiano.





delimitada por la figura femenina (Venus junto a un pequeño amorcillo) la conforman instrumentos de caza y, reforzando el contexto, un rifle, entendido también como artificio capaz de producir un potente sonido. La zona de la izquierda la integran instrumentos del ámbito de la música orquestal y de cámara y flanqueado por instrumentos de cuerda se encuentra un precioso estuche de flautas con varios ejemplares en su interior (Fig.6 bis). Están parcialmente ocultas por otros instrumentos lo que dificulta

su identificación aunque el grosor de las paredes de los tubos es mínimo (al contrario que en el caso de las flautas de pico cuyo espesor de las paredes de los tubos es mayor) lo que hace intuir que casi con seguridad se trata de traveseras renacentistas y, en el caso de la que está más adelantada se aprecia el contorno cilíndrico del instrumento y se ve un agujero bastante grande por lo que, la parte visible, bien podría ser la embocadura. A través de varios elementos introducidos en los cuadros de esta serie, Jan Brueghel quiere dedicar la obra a sus mecenas Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia, esposa de éste e hija de Felipe II. En el caso de la obra que nos ocupa, *El sentido del oído*, El pintor incluye en ella, además de relojes pertenecientes a la colección del matrimonio, las partituras de

un madrigal que a su vez Peter Philips había escrito y dedicado a la noble pareja. En general, la serie es una muestra más del gusto de los pintores flamencos del barroco por la naturaleza muerta y el coleccionismo.

El siguiente óleo a tratar, que al igual que el de *El Bosco* se encuentra en el Museo del Prado, es una obra fundamental para la música por la enorme colección de instrumentos musicales que aparecen en ella, por la fiel reproducción de los mismos y porque a través de las partituras que hay en el suelo y en los atriles, se establece una relación histórica entre Jan Brueghel, el archiduque Alberto de Austria y el músico de la corte de éste último, Peter Philips. El cuadro se titula *El sentido del oído* (Fig.6), es del pintor Jan Brueghel de Velours (1568-1625) y forma parte de una serie dedicada a los sentidos en la que colaboró de forma activa el genial artista Peter Paul Rubens (1577-1640) – las figuras mitológicas son de este autor por lo que podemos encontrar estas tablas atribuidas a ambos-. La zona de la derecha,

Ilustraciones:

Fig.1: *Cantigas de Santa María*. Miniatura de la Cantiga CCXXXIX. ALFONSO X. Biblioteca del monasterio de El Escorial, Madrid.

Fig.2 y Fig.2 bis: *Virgen con el Niño*. Óleo sobre tabla. FRANCESC COMES. Hacia 1390. Museo Municipal de Pollença, Mallorca.

Fig.3: *El jardín de las delicias (El infierno, detalle)*. Óleo sobre tabla, 220 x 97 cm. EL BOSCO. Hacia 1503-1504. Museo del Prado, Madrid.

Fig.4 y Fig. 4 bis: *Batalla de Mühlberg*. Bajorrelieve, mármol. 85 x 198 cm. JUAN DE OREA. Hacia 1548-1549. Pedestal de la Puerta de Poniente del Palacio de Carlos V, Alhambra de Granada.

Fig.5 y Fig.5 bis: *Virgen del Valle o del Pozo Santo*. Óleo sobre tabla, 213 x 123, 5 cm. ALONSO VÁZQUEZ, atribuido. Hacia 1597. Catedral de Sevilla.

Fig.6 y Fig.6 bis: *El sentido del oído*. Óleo sobre tabla, 65 x 107 cm. JAN BRUEGHEL DE VELOURS. 1618. Museo del Prado, Madrid.

