

APORTACIONES A LA ICONOGRAFÍA MUSICAL DE LA PINTURA RENACENTISTA VALENCIANA

VICENTE GALBIS LÓPEZ

Universitat de València

COMO aparece indicado en el título, este trabajo sólo pretende ser una aportación a un tema bastante amplio y que apenas está estudiado: la iconografía musical en la pintura renacentista valenciana. El hecho de que sea una primera exploración dentro de este vasto campo hace que se hayan seguido una serie de premisas y de generalizaciones que enunciaremos a continuación.

El trabajo se centra en el análisis iconográfico-musical de varias composiciones de la pintura valenciana del siglo XVI. A la hora de seleccionar las obras no se han escogido las más representativas, sino que se han elegido según unos criterios más generalizadores y menos individuales.

El primer criterio ha sido el interés en que aparecieran temas importantes de la iconografía musical religiosa —los ángeles músicos, el rey David, Santa Cecilia— ya que, al tratarse de temas recurrentes, servirían de iniciación para posteriores trabajos. Otro criterio que se ha seguido es que las obras abarcaran una cierta evolución cronológica dentro del siglo XVI para que no se limitaran a unos pocos años. Por último, se otorga una importancia especial a Joan de Joanes, una de las figuras más representativas del renacimiento pictórico valenciano.

El comentario de cada pieza comienza con los datos de catalogación básicos: título, atribución, cronología y ubicación. En el estudio de las obras no se ha entrado a cuestionar atribuciones o a profundizar en análisis artísticos, sino que el esfuerzo se ha orientado a los aspectos más directamente iconográfico-musicales: morfología, estudios comparativos, temas de iconografía musical, etc. El método que se ha utilizado en cada obra ha sido comenzar por un apartado de información general, lo que ha supuesto una labor de compilación de los trabajos existentes y, seguidamente, se pasa a la organología, aspecto que, junto a la búsqueda y selección de material, ha supuesto la verdadera tarea de in-

vestigación de este trabajo. Por último, sería interesante continuar con este tipo de investigación, ya que el campo de la iconografía musical valenciana está casi sin explorar.¹

En primer lugar, se va a comentar *La Virgen y el Niño rodeados de ángeles*, obra atribuida a Francisco de Osona y realizada en torno a 1500-1505. Asimismo, se ubica actualmente en el Museu d'Art de Catalunya en Barcelona aunque procede originariamente del Monasterio de San Jerónimo de Cotalba.

El autor nos presenta una Virgen con el Niño entronizada y rodeada por seis ángeles, dos de los cuales aparecen en la parte inferior tañendo instrumentos de cuerda. A primera vista, destaca el clasicismo del trono de la Virgen y la disposición compositiva de la obra en su conjunto.

Algunos estudiosos como Post,² han relacionado esta obra con la tabla central del retablo mayor de la Catedral de Ibiza; cuya escena central también nos presenta una virgen entronizada. Este investigador estadounidense afirma que el mayor clasicismo que encontramos en el trono y en los ángeles hace pensar que la tabla de Cotalba es superior en calidad a la de Ibiza. Mientras que en la tabla de Osona aparece un acabado bastante cuidado, la de la Seo ibicenca muestra una terminación menos perfecta.

Otra discusión sobre esta obra señala que la posición y la tipología del Niño es muy similar a la que observamos en la *Virgen del Caballero de Montesa* del Museo del Prado, lo que llevaría a concluir que Osona es el autor de ambas piezas. Company³ rechaza esta hipótesis al indicar que la paleta de Osona presenta unos colores más desvaídos que los de la tabla del Prado. La mayoría de la crítica actual propone a Pablo de San Leocadio como autor de la *Virgen del Caballero de Montesa*.⁴

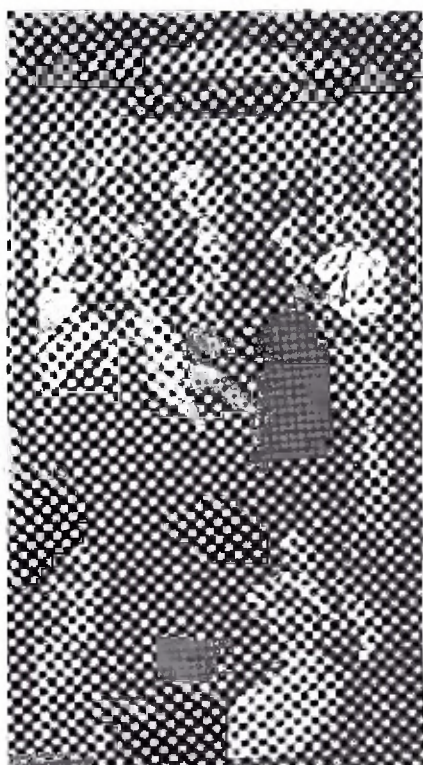
En la obra de Osona se observa una característica que se va a repetir constantemente en la pintura del si-

¹ El autor agradece la colaboración de Cristina Bordas, especialista en organología e iconografía musical, en este trabajo. Sus inapreciables consejos y sugerencias son la base de muchas de las aportaciones de este artículo.

² Ch. Post, *A History of Spanish Painting*, Vol. VI, Cambridge, Mass., 1935, p. 219.

³ X. Company, *Pintura del Renaixement al ducat de Gandia*, Valencia, 1985, p. 175.

⁴ X. Company, "El mundo concreto de Rodrigo y Francisco de Osona", *El Mundo de los Osona. ca. 1460 - ca. 1540*, Valencia, 1995, p. 81.



1. Francisco de Osona (y Rodrigo?): *La Virgen y el Niño rodeados de ángeles*.

glo XVI y, por tanto, en las obras que se analizan en este trabajo: los personajes que están tañendo instrumentos son representaciones de ángeles. Puesto que es un tema que va a ser recurrente, será interesante conocer de forma resumida la evolución de la iconografía de los ángeles músicos que desarrolla el especialista francés A. P. de Mirimonde.⁵

En el Antiguo Testamento, las descripciones de los ángeles no fomentaban transcripciones plásticas por dos motivos opuestos. Primero, en las visiones de los profetas, estos seres sobrenaturales toman un aspecto fantástico. Ezequiel (Is, 5-21) escribe que los que vio eran de forma humana, teniendo cada uno cuatro caras —hombre, león, toro y águila—, cuatro alas y pies. En segundo lugar, otros textos mencionan la intervención de los ángeles como auxiliares de la cólera divina, mensajeros de Yahvé o protectores de los hombres de bien, pero sin precisar su apariencia.

Por otra parte, de manera escalonada y durante los primeros siglos del cristianismo, los ángeles iban a tomar una nueva forma gracias a los motivos de los sarcófagos, usados tanto por los paganos como por los seguidores de la nueva religión. En las catacumbas, estilizadas “victorias” llevaban hacia la sacra estancia el cuerpo de los mártires y pequeños “genios” alzaban el vuelo sosteniendo el busto del difunto o el medallón sobre el que estaba inscrito su nombre. Estas imágenes, familiares desde antes del cristianismo, perdieron su

significación anterior para convertirse en cristianas y representar a los enviados del Señor.

Aún nos cita Mirimonde otro precedente: los griegos habían sabido crear seres quiméricos y, sin embargo, armoniosos; que combinaban las morfologías del hombre y de los animales. En el mediterráneo oriental, el pájaro fue durante mucho tiempo el símbolo del alma: al añadir alas al cuerpo humano se sugería un ser inmaterial, irreal y, a la vez, bello. De esta manera, la civilización grecolatina legó al mundo cristiano un motivo excelente, que se plegaba a los cometidos decorativos más diversos y que se prestaba, por su espiritualidad, a transmitir los sentimientos del alma.

A lo largo del tiempo, los ángeles evolucionaron mucho: ya sean masculinos como los “genios” o femeninos como las “victorias”, oscilaron entre estos dos aspectos antes de volver al tipo masculino al que Fra Angélico debía otorgar su belleza ideal. La relativa cohesión de la Europa cristiana facilitó primero la difusión del ángel francés; después esa unión se fragmentó y cada país fue dando a sus ángeles unas características diferenciales. Estos seres aparecían en las diversas transcripciones pictóricas de la Biblia, aunque en los textos del Antiguo Testamento no se les mencionase; ahora bien, su presencia se multiplicaría en la evocación de escenas de la vida de Cristo, de la Virgen y de los Santos.

Simultáneamente, en Europa Occidental, la música tomó un gran impulso. Como arte liberal que era, ocupaba un lugar en las portadas de las catedrales y tenía una función religiosa importante. Sin embargo, era extraño que los ángeles apareciesen como intérpretes perfectos. En este sentido, los artistas —pintores y escultores— se informaron de los progresos de la polifonía y de la fabricación de los instrumentos; por lo que todas estas representaciones plásticas suministran interesantes datos a la historia de la música y a la organología.

A la hora de consignar los textos que inspiraron a los artistas y en los que aparecen ángeles músicos, Mirimonde no duda en señalar a *La Leyenda Dorada*. El éxito de esta obra fue muy grande y prolongado, y su influencia sobre la iconografía musical muy profunda. Su autor, el dominico genovés fray Santiago de la Vorágine vivió en una época —siglo XIII— en la que Italia y, en general, Europa desarrolló un interesante progreso musical.

Así, en el capítulo CXXXI, “La Natividad de la Bienaventurada Virgen María”, se narra cómo un santo hombre que vivía en la contemplación se dio cuenta que, todos los años en la misma fecha —8 de septiembre— escuchaba una maravillosa música de ángeles. Al suplicar al cielo que se le revelara qué fiesta se celebraba en la cúpula celestial ese día, se le contestó que era el aniversario de la Virgen María. Tras esto fue enviado para hacer partícipes a los cristianos de la noticia y así se unieran a la celebración.⁶ Igualmente, en el capítulo CXL, “San Mateo, Apóstol”, se cuenta cómo San Mateo consiguió convertir a Etiopía: él describía a sus oyentes el Paraíso, donde “...no existían ni zarzas ni espinas y donde los ángeles tocaban el órgano día y noche”.⁷

⁵ A. P. de Mirimonde, *L'Iconographie Musicale sous les Rois Bourbons*, París, 1975, pp. 106-109.

⁶ S. de la Vorágine, *La Leyenda Dorada*, Madrid, reed. 1982, p. 570.

⁷ S. de la Vorágine, op. cit., p. 603.

En las primeras representaciones plásticas, los ángeles eran cantores, posteriormente, se convierten en instrumentistas y su aparición se multiplica del siglo XIII al XV, particularmente en Italia y Flandes. Sobre todo en los antiguos Países Bajos, el primer Renacimiento en música tuvo un gran impulso debido a la gran actividad cultural de los Duques de Borgoña. En este ámbito geográfico, se consideraba que la música figuraba en primera línea en las delicias del Paraíso y los ángeles eran los perfectos intérpretes de esta música eterna.

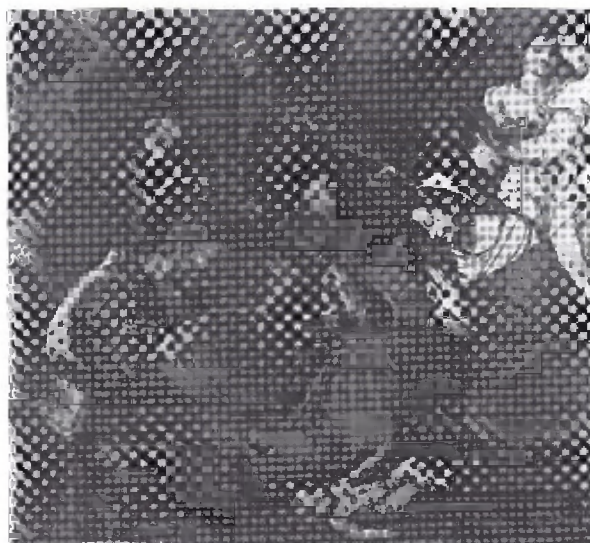
En el siglo XVI, con la Contrarreforma y las críticas de los protestantes —a excepción de Lutero—, la música se convirtió en algo sospechoso; sobre todo bajo su forma instrumental. Para seguir con las nuevas reglas impuestas por el Concilio de Trento, los ángeles volvieron a ser exclusivamente cantantes. Posteriormente, el rigor se atenuó y los músicos celestes volvieron a tocar sus instrumentos de forma virtuosística. De todos modos, como indica Mirimonde, en los siglos XVII y XVIII se encontrarán menos ángeles músicos instrumentistas que en el siglo XV. Además, existen diferencias en cada país: los ángeles músicos son menos numerosos en Francia que en Italia o en España.

Pasando a la organología de la obra de Francisco de Osona, destaca el ángel músico de la parte inferior izquierda puesto que está tañendo un instrumento de cuerda frotada que podríamos identificar con una viola. Las razones que justifican esto serían: la presencia de oídos en "c", las escotaduras bastante marcadas, la inclinación del clavijero hacia atrás, etc. Un rasgo que llama la atención es la exagerada estrechez del instrumento, que se continúa en un alargamiento excesivo del mástil. Este estrechamiento general hace que el orificio circular de la caja de resonancia aparezca en un lugar más alto de lo que normalmente suele estar.

Por lo que se refiere al instrumento que está tañendo el ángel de la parte inferior derecha, se trata de un instrumento de cuerda punteada que podríamos identificar como un laúd. Las características que presenta como básicas de esta tipología serían: la caja de resonancia con una morfología piriforme, el típico fondo combado o la inclinación en ángulo recto del clavijero.

Como particularidades de esta representación, hay que reseñar la longitud del mástil. Tranchefort⁸ denomina a este tipo de instrumentos como laúdes de mástil largo, puesto que presentan el mango más largo que la caja de resonancia. Otro aspecto interesante es que en el mango no está marcada la presencia de trastes. La postura de ejecución es bastante correcta, ya que la mano derecha está punteando directamente las cuerdas, mientras que la izquierda se ocupa de acortar las vibraciones. Quizá tendríamos que referirnos a la inclinación exagerada que realiza el intérprete hacia abajo con el mástil.

La segunda pieza que se analiza es la *Adoración de los pastores*, sección del retablo mayor de la Catedral de Segorbe. Se ha atribuido a Vicente Macip y está datada entre 1500 y 1530. Albi elogia esta composición indicando que es quizá la más perfecta del conjunto del retablo. Señala que la italianización del pintor está en



2. Vicente Macip: *La adoración de los pastores*.

pleno perfeccionamiento y eso se nota en la "...finura expresiva y en la elegancia de inspiración florentina".⁹

También es elogiada la maestría con la que Macip trata la decoración arquitectónica renacentista y las soluciones que da a los problemas de perspectiva. Por estas razones se ha indicado que es muy probable que sea una obra salida en su totalidad de manos del artista.

Además de la influencia italiana, Albi también observa la presencia de la pintura valenciana anterior. En concreto, constata como precedente una tabla que trata el mismo asunto, obra del Maestro de Cabanyes, que se encontraba en el Museo Diocesano de Valencia. Se ha variado la orientación de las figuras: las que en la tabla del Maestro de Cabanyes miraban hacia la izquierda, miran hacia la derecha en la de Segorbe; si se exceptúa este dato, las dos composiciones son paralelas. Iconográficamente, la escena narrada en la obra está basada en el Antiguo Testamento (Lc, II, 8-17).

Si nos fijamos en la organología, el instrumento que lleva el segundo pastor pertenece a la familia de viento y presenta una bolsa de aire, un pequeño tubo para el soplo y un tubo sonoro; por lo que se puede identificar como una gaita. La aparición de este instrumento portado por un pastor está clarificada por François-René Tranchefort: "...desde la Edad Media la gaita se hizo de uso común entre los juglares y trovadores, y después entre los pastores, figurando en todos los festejos populares —numerosos textos literarios hacen alusión a este instrumento, desde Adam de la Halle a Rabelais...".¹⁰ Posteriormente, en los siglos XV y XVI, la gaita tuvo prestigio en las Cortes y en las ciudades libres; pero nunca perdió su carácter popular. Pese a todo, la antigüedad de la gaita se remonta a la época romana, en tiempos de Nerón.

Analizando el instrumento representado, nos encontramos con la bolsa y el tubo pequeño por el que se so-

⁸ F. R. Tranchefort, *Los instrumentos musicales en el mundo*, Madrid, 1985, p. 113.

⁹ J. Albi, *Joan de Joanes y su círculo artístico*, Tomo I, Valencia, 1979, p. 52.

¹⁰ F. R. Tranchefort, op. cit., p. 252.

pla para el inflado. Este tubo tiene una pequeña válvula que lo cierra en el momento en que el brazo presiona la bolsa, y así impide que el aire vuelva a la boca. El aire que contiene la bolsa alimenta los tubos sonoros y, como no depende directamente del soplo, hace posible que se pueda tocar sin interrupción.

En la época en que se realizó esta tabla, la bolsa se hacía con una piel entera de carnero, de macho cabrío o de chivo. En esta representación observamos una particularidad: la bolsa es sostenida por el pastor bajo el brazo derecho, y en la postura de ejecución correcta debería sostenerla bajo el brazo izquierdo. Ahora bien, hay que tener en cuenta que el pastor no está interpretando música. El tubo sonoro que el pastor cubre con la mano derecha es el tubo melódico o "caramillo". Aunque en la tabla sólo se aprecien dos agujeros, solía llevar siete orificios anteriores y uno posterior para el pulgar. La sección, aunque aquí no se observa con claridad, solía ser cónica.

Por otra parte, el tubo sonoro más largo que, además, aparece en su totalidad es denominado bordón. Empezó a surgir como parte de la gaita a finales del siglo XIII y se construye de forma diferente a la del tubo melódico: no tiene orificios, pero sí una lengüeta simple de caña y su sección es cilíndrica. En este caso, el bordón se divide en dos partes separadas por una cubierta con forma de cilindro. Asimismo, es de destacar su amplio pabellón sonoro.

En tercer lugar se ofrece el comentario de *La Trinidad con querubines y ángeles*, obra atribuida a Joan de Joanes. La pieza se conserva en el Monasterio de Santa Clara en Gandía y su creación está fechada entre 1545 y 1555.

Esta composición pictórica aparece dividida en dos secciones perfectamente diferenciadas: en la parte superior, el centro de la escena es ocupado por el Padre Eterno con el Niño en sus manos, rodeado de querubines; un poco más abajo encontramos al Espíritu Santo en su representación característica de paloma. La parte inferior está claramente dividida por un friso arquitectónico que enmarca la composición en cinco espacios entre columnas. En cada uno de estos intercolumnios se observa un ángel de pie que toca un instrumento. Estos elementos arquitectónicos se inspiran, de forma general, en el orden jónico.

Company indica que la obra presenta diferencias técnicas bien notables entre los elementos arquitectónicos y el resto de las figuras. Esto se debe a que mientras que las figuras están realizadas con gran maestría, los pilares y el friso que dividen la escena muestran un peor acabado. Por otro lado, afirma que se pueden encontrar deficiencias en el dibujo y en las proporciones de los capiteles y en los basamentos de los pilares.¹¹

Por el contrario, las figuras están ejecutadas con una gran maestría en el dibujo, tanto en la realización del canon humano, como en el tratamiento cromático de la anatomía y los pliegues de las vestimentas. Pese a todo, se podría ver un cierto apresuramiento en el acabado que no invalida la gran calidad de la composición. Pasando a observar los típicos rasgos joanescos, las figuras representadas son unos ejemplos claros. El rostro

del Padre Eterno, las figuras de querubines y de los ángeles músicos nos demuestran la habilidad de Joanes en el contraposto y en la plasmación pictórica de unos aspectos anatómicos —por ejemplo, la delicadeza con que se representan las manos de los ángeles músicos—.

Desde el punto de vista iconográfico, resalta la originalidad del tema representado dentro del corpus general de la obra joanesca. Nos encontramos ante un conjunto perfectamente programado que integra pintura y escultura, ya que en el extremo inferior de este conjunto se incluyen dos figuras exentas —en madera dorada y policromada— que representan al Ángel y a la Virgen de *La Anunciación*. Esto último confirma, según Company,¹² la unidad del programa que se representa: "La Encarnación de Jesucristo como signo de la redención y salvación eterna del mundo". Esto se corrobora con el contenido de los textos que aparecen representados en las filacterías, ya que se produce una continua alusión a la Misericordia del Dios Padre que envía a su hijo para redimir el mundo. En este sentido, podemos observar en la parte superior frases significativas como: *Datus es vobis* —se os ha entregado—, *Procede et rege* —avanza y reina—, *Propter nimiam charitatem* —por tanto amor envió a su hijo— o *Qui increditur ad salvandas gentes* —viene para salvar al mundo—.

Por el contrario, en la parte inferior, los ángeles músicos cantan las alabanzas a Jerusalén y a Sión, en tanto que símbolos de la "ciudad" de la salvación eterna (Is, 49, 14 y ss.). De hecho, la mayor parte de los textos que encontramos se inspiran en la literatura profética y en los cánticos; en los que las palabras Sión y Jerusalén aparecen casi como sinónimos. En esta dirección, ambas palabras nos remiten a la montaña y hogar de Dios como meta de peregrinaje (Is, 60, 14). Además, al pueblo de Dios se le nombra "hijo de Sión" (2R 19, 21), tal como queda reflejado en el texto que acompaña al ángel que toca la viola: *Iocundare filia Syon* —alégrate, hija/pueblo de Sión—; texto que se repite al otro extremo de esa parte inferior: *Iubila Filia Ierusalem* —alégrate hija/pueblo de Jerusalén—.

En suma, la temática de este conjunto nos habla de la Encarnación como salvación eterna del mundo. Es decir, tanto el Padre Eterno como el Niño o los querubines y ángeles, nos recuerdan que Dios ha pensado en la salvación eterna de su pueblo, puesto que Yahvé no lo olvida en su humillación (Is, 49, 14 y ss.). Por lo que se refiere a la incorporación de una "Anunciación" en escultura a los pies de la Capilla; también forma parte de esta misma temática de salvación. Es mediante la encarnación de Jesús por lo que se puede hablar de redención y salvación del mundo. De todos modos, a nivel formal estas figuras escultóricas del Ángel y de la Virgen no tienen la calidad artística de la pintura de Joanes.

En el aspecto organológico el arpa que está tañendo el segundo ángel músico destaca por su esbeltez y por su columna casi recta. Su construcción está realizada de manera que se tiende a unificar las tres partes del arpa antes que a separarlas. Al conseguirse esto, nos parece que está construida de una sola pieza. La posición de ejecución refleja con bastante exactitud la manera de tañer el arpa.

¹¹ X. Company, *Pintura del Renaixement al ducat de Gandia*, Valencia, 1985, p. 207.

¹² X. Company, op. cit., p. 208.

Los dos instrumentos de viento que tocan dos ángeles músicos tienen características similares. En una primera mirada, nos podrían parecer trompetas rectas, con la típica forma alargada con la que suelen aparecer portadas por los ángeles en las iconografías referidas al Juicio Final. Ahora bien, el hecho de que no tengan una embocadura de forma cónica y que tengan orificios para obtener los sonidos nos hace rechazar esta hipótesis.

Elementos como la forma de su pabellón sonoro abierto —parecido al de las trompetas pero de menor diámetro—, la presencia de agujeros y la existencia de doble lengüeta en la embocadura permiten identificar a ambos instrumentos como chirimías. Incluso se puede apreciar la presencia de un cilindro denominado “pirouette”, que es una especie de arandela más ancha que el diámetro del instrumento y que sujeta la embocadura en los instrumentos de lengüeta. Las chirimías son las antecedentes del actual oboe y su tipología las hace muy similares a algunos instrumentos de la música popular como las dulzainas.

El instrumento de cuerda frotada que está tocando el quinto ángel se trata de una viola. Algunas de sus características básicas son observables en el personaje pintado por Joanes: el uso de escotaduras profundas, los hombros en declive, la presencia de oídos tornavoces en forma de “c”, el mango ancho y, en suma, las seis cuerdas. Sólo existe una cuestión que parece haberse saltado Joanes: no se aprecian los trastes de tripa, característica que todos los tratadistas atribuían a la viola.

Pese a que el instrumento que aparece en la composición es relativamente pequeño, dentro del grupo de las violas se dio una gran diferencia de tamaños. En este sentido, también hay que señalar que su morfología exterior sufrió diferentes transformaciones a lo largo de los siglos XV y XVI: modificaciones en el contorno, variación en la colocación de los oídos, etc. Además, cada fabricante tenía sus variantes propias e incluso algunos artistas aportaron sus experimentos teóricos: el mismo Leonardo da Vinci dibujó un instrumento parecido a un violín.¹³

En cuanto a la ejecución, se puede decir que la figura joanesca tañe de forma correcta el instrumento: en posición vertical y sobre las piernas, sostiene el arco —más corto que los actuales— con la palma hacia arriba y con el pulgar encima, a la vez que mantiene el arco a cuatro dedos del puente. Como curiosidad, Sachs¹⁴ indica que en la época renacentista se marcaban los acentos empujando el arco hacia delante, comenzando por la punta; no como se realizaba en el violín: tirándolo de vuelta. Este sonido delicado y fino que se conseguía con esta peculiar manera de pasar el arco es el rasgo más característico de la música de viola.

El último instrumento que falta por analizar es el de cuerda punteada que está tañendo el tercer ángel músico. Observamos un instrumento bastante similar a la guitarra actual, aunque hay que resaltar varias diferencias: la caja de resonancia es más estrecha, con la cintura manos marcada y colocada más arriba. Además, la



3. Joan de Joanes: *La Trinidad con querudines y ángeles* (vista general).

cabeza tiene un contorno cuadrangular, ya que las cuerdas están anudadas en el saliente transversal que sirve de cordal. Un detalle que no se corresponde con la realidad es el estrechamiento del mástil conforme se va acercando al cordal. Por lo que se refiere a la decoración, señalamos que no presenta ninguna ornamentación en la caja de resonancia ni alrededor del oído —aspecto que suele aparecer en las vihuelas—, mientras que sí se observa decoración de tipo geométrico en el mástil —aspecto común en las guitarras—.

Ahora bien, en el apartado de la identificación, no se puede afirmar que sea una guitarra —instrumento que, por supuesto, ya existía en la época—, puesto que se puede tratar de una vihuela —instrumento de uso casi exclusivo en España y que se utilizaba, sobre todo, en la sociedad cortesana—. Antes de decantarnos por uno de los instrumentos hay que tener en cuenta que, como indica Munrow,¹⁵ los diseños morfológicos de ambos instrumentos son básicamente los mismos. Por otra parte, ambos instrumentos se tocan punteando las cuerdas con los dedos, tal como aparece en la figura joanesca. Sin embargo, hay un factor que nos lleva a denominar vihuela a este instrumento: en la obra de Joanes

¹³ D. Munrow, *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*, London, 1976, pp. 86-89.

¹⁴ C. Sachs, *Historia Universal de los instrumentos musicales*, Buenos Aires, 1947, p. 332.

¹⁵ D. Munrow, op. cit., p. 84.



4. Joan de Joanes: *La Trinidad con querubines y ángeles (ángel con arpa)*.

5. Joan de Joanes: *La Trinidad con querubines y ángeles (ángel con chirimía)*.

aparecen seis órdenes dobles, característica típica de la vihuela, mientras que las guitarras presentaban cuatro órdenes dobles. Prácticamente es el único elemento importante que permite distinguir estos dos instrumentos. A partir de finales del siglo XVI las guitarras tendrán cinco órdenes dobles, configurándose lo que se conocerá internacionalmente como "guitarra española", mientras que las vihuelas irán desapareciendo progresivamente a partir de esa fecha.

Hay otra argumentación que refuerza la identificación como vihuela de este instrumento. En la época en la que Joanes realiza esta composición, este instrumento tenía una gran difusión entre los ambientes cultos valencianos. Esto se debía, sobre todo, a la presencia de Luis de Milán, músico perteneciente a la corte de los Duques de Calabria. En este ámbito creó innumerables piezas para vihuela y realizó incluso un tratado didáctico sobre este instrumento: *Libro de música de vihuela de mano intituulado El Maestro* (1536). En esta obra, Milán incluye diversas indicaciones sobre interpretación, velocidad de las piezas, etc., y añade obras específicas para vihuela —fantasías, pavanas— y para voz solista y vihuela. Por cierto, si nos fijamos en el título del tratado observamos que al instrumento se le denomina "vihuela de mano". Esto se debe a que las denominadas en la actualidad "violonchelas" en italiano, se llamaban en castellano vihuelas de arco —con trastes, cinco o seis cuerdas, oídos en forma de "c"—.

En cuarto lugar pasamos a comentar la tabla titulada *Las Vírgenes*, que forma parte del Retablo del Gremio de Pelaires y que se ubica en el presbiterio de la iglesia de San Nicolás en Valencia. La obra se ha atribuido a Joan de Joanes y se ha datado en torno a 1555.

Albí¹⁶ destaca en esta tabla una novedad respecto a las otras: la necesidad de romper el anquilosamiento hace que las figuras flexionen sus cuerpos de forma ar-

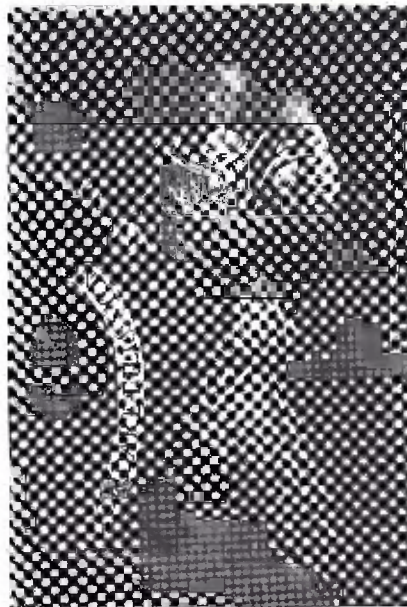
moniosa, con lo que se pierde el sentido constructivo vertical. Sin embargo, en el aspecto morfológico llama la atención la repetición de tipos: se aprecia el mismo rostro en todas las figuras, salvo alguna variante. De esta manera, podemos observar que Santa Cecilia y la santa que aparece tras Santa Catalina son dos copias idénticas; Santa Bárbara y la otra Virgen que hay tras ella son exactamente iguales, etc. Albí explica esta pobreza expresiva en la reiteración de tipos argumentando la participación en la tabla del taller de Joanes. De este modo, el artista pudo pintar a Santa Bárbara y algún colaborador a la santa que hay detrás, etc.

Esta parquedad expresiva se contrapone a la sensación de movilidad que el autor quiso dar a las figuras; puesto que la repetición de rasgos detiene todo intento de movimiento del conjunto. Cada figura aparece con sus atributos iconográficos: Santa Bárbara con la torre —donde fue encerrada por su padre—, Santa Catalina —con una de las cuatro ruedas de su martirio—, etc.

En esta tabla encontramos a la santa más importante de la iconografía musical, Cecilia, que aparece portando su atributo iconográfico: el órgano. Precisamente, por su relación con este instrumento, esta figura se convirtió en la patrona de los músicos, de los organistas y de los "luthiers". De todas formas, este papel sólo se le otorga a finales del siglo XV. De hecho, en la narración que encontramos en *La Leyenda Dorada*¹⁷ sobre la vida de esta santa no consta ninguna referencia a la música: Cecilia es una joven patricia romana que había abrazado la religión cristiana. Obligada por sus padres a casarse con Valerio, ella lo convirtió la noche de su boda en un ideal de castidad gracias a la intervención milagrosa de un ángel. Valerio y su hermano se hicieron bautizar y fueron condenados a muerte; y Cecilia, al negarse a realizar sacrificios a los dioses, sufrió martirio —en el que se produjeron apariciones celestiales— y murió.

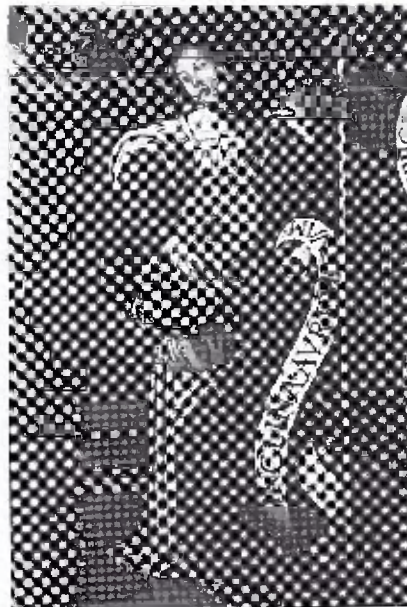
¹⁶ J. Albí, op. cit., tomo II, pp. 42-43.

¹⁷ S. de la Vorágine, op. cit., pp. 753-764.



6. Joan de Joanes: *La Trinidad con querubines y ángeles (ángel con viola)*.

7. Joan de Joanes: *La Trinidad con querubines y ángeles (ángel con vihuela)*.



Según Mirimonde,¹⁸ el origen de su patronazgo musical resulta de una interpretación tardía de una frase de su "Passio" relativa a su boda: *Cantantibus organis Caecilia in corde suo soli Domino decantabat dicens: Fiat cor et corpus meum immaculatum*; lo que traducido quiere decir: "mientras que los instrumentos de música tocaban, era Dios el único que Cecilia invocaba en su corazón para pedirle la gracia de conservar su corazón y su cuerpo sin tacha". Una omisión en el texto —la supresión de las palabras *in corde*, como ocurrió en una antifona de las vísperas del 22 de noviembre— trajo consigo la afirmación de que Cecilia cantaba al son de los instrumentos y del órgano. En 1559, se produjo un aumento en la devoción por esta santa al encontrarse su cuerpo intacto tras la exhumación.

El papel musical tardío otorgado a Cecilia se puede explicar mediante la evolución histórica: hasta el final de la Edad Media, el concepto "Música" en abstracto tenía un rango privilegiado dentro de los edificios religiosos; pero, poco a poco, esta concepción abstracta fue perdiendo fuerza y los ataques hacia la acción corruptora de la música se hicieron cada vez más vivos. Otras representaciones figurativas no eran suficientemente fuertes: David pertenecía al Antiguo Testamento y su vida no había sido siempre edificante, y Euterpe sólo despertaba entusiasmos entre algunos humanistas.

Por todo ello, se hacía necesaria la innovación. Santa Cecilia, gracias a su célebre castidad, era una patrona ideal para refutar los ataques realizados en contra de un arte acusado de sensual y proclive a la lujuria. Además, en el siglo XVI Santa Cecilia se plegó a las decisiones de la Iglesia: la música instrumental, sospechosa desde inicios del XVI, fue relegada en favor de la música vocal "a capella" tras el Concilio de Trento. Esto se refleja en bastantes representaciones de la santa como, por

ejemplo, en el cuadro de Rafael que se encuentra en la Pinacoteca de Bolonia.

Posteriormente, cuando este rigor figurativo se relajó, Santa Cecilia y los ángeles volvieron a mostrar su talento de instrumentistas. Ahora bien, esta representación planteaba el problema de decidir cuál era el instrumento que convenía a la Santa. El que se utilizó más a menudo —como sucede en esta obra de Joanes— fue el órgano, elegido por su presencia en el mismo texto de la "Passio". Otros instrumentos representados con esta Virgen fueron el clavecín, el arpa —que tenía un carácter sagrado desde David—, el bajo de viola, el clavicordio, etc.

En el caso de la Santa Cecilia de Joanes, la identificación del tipo de órgano que aparece se hace difícil puesto que sólo se aprecian las dos hileras de tubos sonoros y se intuye el teclado. Pero, por el pequeño tamaño del instrumento y la posición de las manos, se puede deducir que se trata del órgano portátil o portativo. Según Curt Sachs,¹⁹ este tipo de órgano tiene su origen en la Edad Media y se denominaba así porque se transportaba por el ejecutante —a veces se llevaba en bandolera—. El teclado sale hacia afuera y se alcanza con la mano derecha, mientras que la mano izquierda accionaba los fuelles triangulares en la parte posterior del instrumento.

En quinto lugar, pasamos a la tabla denominada *Moisés* que forma pareja con otra en la que aparece Moisés y se conserva en la finca "Son Verí" de Mallorca, siendo propiedad de Tomás Verí. La autoría de la obra se le adjudica a Joan de Joanes y fue realizada en 1560 aproximadamente.

En principio, Albi²⁰ no duda en atribuir la tabla a Joanes, ya que la tipología del sereno varón de largas barbas fue repetida por este pintor a lo largo de toda su producción. Para corroborar esto aporta una serie de

¹⁸ A. P. de Mirimonde, op. cit., p. 117.

¹⁹ C. Sachs, op. cit., p. 273.

²⁰ J. Albi, op. cit., tomo II, p. 181.

8. Joan de Joanes: *Las Vírgenes*

modelos idénticos: el Padre Eterno de la *Trinidad de Onda*; el Dios Padre que crea el mundo, la mujer y los animales en uno de los retablos del Gremio de Pelaires; el sumo sacerdote Aarón del Museo del Prado; el San Jerónimo del tríptico de Játiva, etc. Incluso si se observan las dos tablas, las fisonomías de Moisés y David están muy próximas entre sí. Sólo cabría diferenciar una mayor agitación en Moisés, reflejada en su barba y cabello que aparecen más movidos.

Para la iconografía musical, David es la personalidad básica del Antiguo Testamento; por tanto, los textos que lo mencionan tienen gran importancia. Los libros de Samuel no facilitan mucha información. Pese a ello, señalan el precoz talento del pequeño pastor que tocaba tan bien el arpa que llegó a calmar las crisis delirantes de Saúl (1S, XVI, 23). Por otra parte, los éxitos militares de David despertaban el entusiasmo de las mujeres, que le recibían con cantos y danzas rituales animados por instrumentos (1S, XVII, 6). En suma, el cántico *Yahvé es mi roca, mi fortaleza y mi libertador* (2S, XII, 2 a 51) también se le atribuye a él.

El rey David estuvo en el trono desde alrededor del año 1000 a. de C. hasta el 972. Las *Crónicas*, redactadas tras la ocupación de Babilonia —es decir, más de cinco siglos después—, nos narran de nuevo su historia. Estos relatos eliminan los episodios poco edificantes de la vida del rey, pero abundan en nuevas precisiones que provienen de tradiciones legendarias. Desde el principio, se destaca que David se convirtió en el creador de la liturgia musical de los hebreos: “Y he aquí lo que David designó para la organización del canto en la casa de Yahvé desde el momento en que el Arca tuvo un altar...”; después el cronista hace referencia a tres grupos de músicos que tenían como guías a *Heyman*,

cantor célebre; Asaph, salmista destacable, y a Eytan (1Cro, VI, 16 a 32).

Una vez establecido un lugar para el arca, los cantores se situarán cerca de los levitas “con instrumentos de música: arpas, cítaras, címbalos ruidosos, para elevar la voz en la alegría”. Los tres músicos-cantores principales (*Heyman, Asaph y Eytan*) *manejaban címbalos de bronce ruidosos*, otros siete músicos llevaban *arpas y otros siete cítaras a la octava para dirigir* (1Cro, XV, 16 a 21). Probablemente, esta concepción del conjunto musical estuvo influenciada por la estancia del rey arpista en Babilonia. Después de la ceremonia, David dejó cerca del arca a los levitas para officiar, así como a los músicos con *trompetas, címbalos ruidosos y los instrumentos de la música de Dios* (1Cro, XVI, 7 a 42).

Seguidamente, David y los jefes militares nombraron para el culto a los hijos de Asaph y de Heyman *que profetizaban con acompañamiento de cítaras, arpas y címbalos* (1Cro, XXV, 1). Estas reglas de organización musical subsistirían a lo largo de la historia de los hebreos: para la proclamación del Templo de Salomón, además de los címbalos, arpas y cítaras, ciento veinte sacerdotes tocaban las trompetas, mientras que los cantores glorificaban a Yahvé (2Cro, V, 12 y 13). Todos estos reyes también apreciaban la música profana, aunque las Sagradas Escrituras no la mencionan. David y, sobre todo, Salomón organizaron su coro según el modelo oriental, con instrumentistas y cantores masculinos y femeninos.

Creador de la liturgia musical a partir de las *Crónicas*, David es considerado como la personificación de la música sacra. El arpa se convirtió en su atributo iconográfico-musical, y con ella aparece incluso en algunos hechos que se narran en los libros de Samuel, donde la presencia de este instrumento de culto no parecía imponerse.

Mirimonde²¹ indica el problema organológico que plantea el arpa a los diversos artistas encargados de representar al rey músico. Para resolver este asunto se han dado tres soluciones diferentes: primero, basándose en la categoría y el talento del intérprete, algunos pintores han colocado entre sus manos las arpas más ricas y perfeccionadas de su tiempo. Otra posibilidad fue confiar a David diversas arpas con formas extrañas, que se debían a la imaginación de los artistas o que pertenecían a escenografías teatrales —por tanto, irreales— destinadas a asombrar al público. Por último, algunos artistas se inspiraban en la antigüedad y colocaban en manos del rey músico arpas medievales, buscando con ello una evocación de los tiempos pasados.

Por otra parte, debido a sus virtudes de valentía, magnanimidad y a sus victorias; a David se le consideró en la Edad Media como uno de los nueve principales guerreros, siendo uno de los tres hebreos —los otros dos eran Josué y Judas Macabeo—. Por ello, no debe extrañar que el arpa sea el instrumento de música que con más frecuencia se representa en los blasones y en la heráldica.

Como conclusión a todo este apartado dedicado a la iconografía de David, podemos decir que, desde la Edad Media y tomando como base los textos de las *Crónicas*, a David se le tiene por el “padre” de la músi-

²¹ A. P. de Mirimonde, op. cit., p. 100.

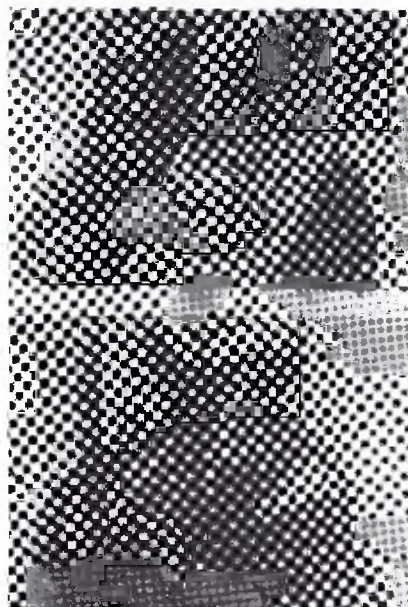
ca sagrada y casi de la música en general. De lo anterior podemos tener un ejemplo si observamos las iluminaciones de los manuscritos medievales. A partir del Renacimiento, el movimiento iconográfico se amplía gracias, sobre todo, a las ediciones de los salmos. Cuando el culto a Santa Cecilia se instaure, los artistas representarán juntos al rey y dicha Virgen en cuadros, grabados y en las cajas de los órganos.

Volviendo a nuestro caso concreto, hay que decir que el arpa representada destaca por su esbeltez y elegancia. Pese a que los ángulos superior e inferior del instrumento están cortados, es de resaltar su pequeño tamaño respecto al tañedor. En cuanto a la postura de ejecución, la posición de las manos es bastante realista: utilizando la mano derecha para puntear la parte superior de las cuerdas y la izquierda para puntear la parte inferior. La aparición del rey David con arpa en la iconografía española se produce a partir del siglo XII y no en toda la península. Por ejemplo, en Aragón, David tañe otros instrumentos, aunque siempre son de cuerda. En muchas ocasiones se le representa en la acción de afinarlos, probablemente como símbolo de la armonía entre el hombre y Dios y también, a veces, como representación de la armonía creada por el buen rey que gobierna a su pueblo poniendo siempre a punto sus instrumentos de soberanía: justicia, poder, etc.

Como se aprecia en la obra comentada, el arpa no perdió su valor en España como sucedió en el resto de Europa a partir del siglo XVI. Hay que decir que tampoco desapareció en Italia, pero en la península ibérica hay un factor novedoso: al empezar a construirse arpas cromáticas desde una fecha temprana —mediados del XVI— fue uno de los instrumentos más utilizados hasta la mitad del siglo XVIII aproximadamente. Este uso se centró en la realización de los bajos continuos del barroco y, en general, para los acompañamientos. Ahora bien, también tomó el papel de solista y, por ello, aparecen en España los mejores tratados de arpa de los siglos XVII y XVIII: los de Ruiz de Ribayaz y Fernández de Huete.

En este punto del trabajo será interesante realizar una consideración que se puede confirmar en las obras de Joan de Joanes comentadas hasta el momento. Existe una diferencia clara entre los instrumentos de los ángeles músicos y los que se aprecian en las representaciones de Santa Cecilia y David. Mientras que los que llevan los ángeles están realizados con bastante detalle, los de los personajes citados son casi una sugerencia, parcialmente pintados, sin apenas detalles. En las explicaciones introductorias se ha explicado que, tanto Cecilia como David, se identifican con unos instrumentos; por consiguiente, esto puede explicar que Joanes no necesite definir tanto los instrumentos al ser inmediatamente reconocidos. Profundizando un poco más, podríamos decir que su función no era tanto de la “sonar” sino de la identificar a dichos personajes. Por el contrario, los ángeles sí que “hacen música” y, por tanto, sus instrumentos son más reales y están mucho más detallados.

La siguiente obra a comentar es *La Virgen y el Niño entre San Juan Bautista y Santiago*, atribuida a Joan de Joanes en torno a 1565 y conservada en la colección Lassala de Valencia.



9. Joan de Joanes: *Moisés y David*.

Parece ser que Joanes trajo de Italia el modelo y el gusto por las *Sacra Conversazioni*, ya que podemos encontrarlas en dos de sus obras: la que nos ocupa y la *Virgen de la Leche entre el Bautista y San Jerónimo*, de la iglesia parroquial de San Andrés.

Albi²² señala que en esta obra se aprecia claramente la influencia de Rafael. Este modelo es aceptado por el pintor valenciano con todas sus consecuencias, sin añadir un tono personal; aunque no lo toma como una imposición, sino como un perfeccionamiento de su estilo pictórico. En esta dirección, se podría comparar esta Virgen con alguna de Rafael; en concreto, presenta bastantes similitudes con la *Madonna Conestabile* del Ermitage, con el mismo motivo del libro abierto que sostienen, a la vez, la Virgen y el Niño. Por tanto, Joanes se inspira en el primer Rafael pero, prosigue Albi, toma sólo lo más externo; quizá le falta el soplo de vida que animaba las obras rafaelescas.

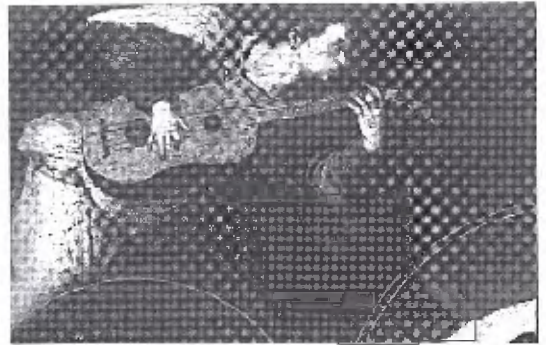
Pese a lo anterior, todas las figuras presentan características joanescas. La Virgen aparece con unos rasgos ya prototípicos: ojos entornados, frente amplia, barbilla apuntada, etc.; quizá el único defecto que se le podría achacar sería que el deseo de Joanes por acercarse a lo bello, ha hecho que pierda expresión. Por el contrario, y quizá sin pretenderlo, el pintor ha otorgado al Niño —en su deseo de darle belleza— una graciosa espiritualidad que lo coloca en una postura más natural que la de la madre.

En cuanto a Santiago, resalta la similitud con otros tipos realizados por Joanes. Así, esta figura es bastante similar a la que pintó en uno de los paneles del retablo del lado del Evangelio de la Iglesia de San Nicolás. El papel que juega en la composición hace que incline ligeramente la cabeza. Sus atributos iconográficos son los comunes de este santo: las conchas, el sombrero de

²² J. Albi, op. cit., tomo II, p. 204.



10. Joan de Joanes: *La Virgen y el Niño entre San Juan Bautista y Santiago* (vista general).



11. Joan de Joanes: *La Virgen y el Niño entre San Juan Bautista y Santiago* (ángel con vihuela).



12. Joan de Joanes: *La Virgen y el Niño entre San Juan Bautista y Santiago* (ángel con chirimía).

alas, etc. La figura de San Juan Bautista aparece como la más expresiva y bella, mostrando una elaboración más lenta y cuidadosa. Su antecedente es el San Sebastián del mencionado retablo de San Nicolás. Como atributo iconográfico más importante aparece el Cordero de Dios, en clara referencia a la cita bíblica (Jn, I, 29). Los dos ángeles músicos son claramente joanescos por sus vestiduras y su pesadez poco sobrenatural.

En el caso del instrumento que encontramos en la parte superior izquierda se puede volver a plantear la duda entre la guitarra y la vihuela. Como se afirmó anteriormente, el diseño morfológico de los dos instrumentos era básicamente el mismo y fueron contemporáneos durante el siglo XVI. Sin embargo, ciertos aspectos nos hacen deducir que podría tratarse de una vihuela de mano. En primer lugar, nos encontramos con un número de órdenes mayor que el que tenía la guitarra y, por otra parte, observamos trastes, un elemento propio de la vihuela. El mástil está decorado, pero esto era algo común a vihuela y guitarra. En este momento hay que recordar la extensión y fama que tuvo este instrumento en la época que va de 1536 a 1576. Su uso casi exclusivo en España y la gran proliferación de tratados y composiciones debieron influir en Joanes.

Para acabar con la tipología, reseñamos el detalle que más llama la atención de esta vihuela: encontramos

dos orificios en la caja de resonancia. El agujero más pequeño se encuentra más arriba en la caja pero no coincide con el lugar en el que suele estar la boca. A éste se le añade otro que está a la derecha del puente y presenta un tamaño mayor. En su trazado recuerda el rosetón de algunos laúdes, lo que puede suponer una mezcla de tipologías. En cuanto al modo de ejecución, la representación es bastante correcta.

El instrumento que está tocando el ángel músico del ángulo superior derecho es un instrumento de viento, alargado, con un pabellón sonoro bastante similar al de las trompetas actuales, diversos orificios y la presencia de una arandela cilíndrica cerca de la embocadura. Todo ello, hace que lo identifiquemos como una chirimía. Se puede comparar su morfología con las que hemos visto anteriormente en *La Trinidad con querubines y ángeles* del mismo autor.

La pieza que se comenta a continuación es *Virgen con ángeles* y se atribuye a un autor perteneciente a lo que se ha denominado como "círculo joanesco". Realizada en la segunda mitad del siglo XVI, se puede localizar en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

A la hora de explicar qué es lo abarcado con la expresión "círculo joanesco", Albi²³ indica que el área de influencia de la pintura de Joanes sobrepasó los límites de su propio taller. El radio de acción de esta huella fue

²³ *Ibid.*, p. 428.

corto geográficamente –no pasó de los límites regionales–, pero fue muy amplio en cuanto a intensidad. Toda una serie de tipologías, modelos y gustos se impusieron en la pintura valenciana hasta bien entrado el siglo XVI. Muchos artistas, al tomar a Joanes como inspiración, se ceñían tanto a sus fórmulas que sus obras acababan confundándose con las de su inspirador. Por todo ello, resulta muy difícil delimitar la personalidad de cualquiera de los pintores anónimos del siglo XVI que siguen el arte joanesco. Como afirma Albi, el mimetismo y la mediocridad hacen que las posibilidades de concretar sean escasas y arriesgadas. La obra que se va a analizar aparece adscrita en el catálogo del Museo de Valencia al “arte de los Joanes”. Ahora bien, debe más su inspiración a Joan de Joanes que a “los Joanes” en general. Aunque se adivinan diversos repintes, su autor apunta ciertos rasgos de independencia, pero siempre sometido a la influencia del segundo de los Macip.

Si comenzamos el comentario organológico por el ángel músico que está en la parte superior izquierda, podemos afirmar que el instrumento de cuerda punteada que está tañendo es un laúd. Diversas características básicas de este instrumento se reflejan aquí: la caja de resonancia es piriforme mientras que la caja armónica es ovalada y el clavijero aparece doblado. Asimismo, el mástil –que no presenta decoración– se divide en trastes. Por su extensión se puede clasificar como laúd de mástil corto. La forma de tañer que se refleja en el cuadro es la correcta: con la mano derecha se puntean las cuerdas con los dedos y en la mano derecha el pulgar sostiene el mástil y los otros dedos se colocan sobre las cuerdas para reducir las vibraciones.

El instrumento de cuerda frotada que está tocando el ángel músico de la parte superior derecha del cuadro plantea un problema de identificación, puesto que, a primera vista, su forma puede hacer pensar que se trata de un violín, de una viola o de una lira da braccio. En principio, podemos descartar que sea este último instrumento, puesto que la lira da braccio no tiene unas escotaduras tan pronunciadas en la caja como las que muestra esta representación pictórica. Por otro lado, existen dos aspectos que parecen negar que sea un violín: en primer lugar, este instrumento tiene los oídos en forma de “f” y aquí los vemos con forma de “c”. En segundo lugar, el tamaño de la caja de resonancia es excesivamente grande como para que se trate de un violín. Además, existen una serie de factores –trastes, clavijero inclinado hacia atrás– que confirman la hipótesis de la viola.



13. Círculo joanesco: *Virgen con ángeles*.

A la hora de analizar la postura de interpretación del ángel músico observamos dos aspectos interesantes. Primero, destaca la forma de pasar el arco ya que la manera que muestra el artista constituiría otra diferencia que añadir con el violín; pero lo curioso es que tampoco se ajusta a la forma de coger el arco de la viola. Normalmente, la mano del violista permanece con la muñeca y la palma levantadas hacia arriba pero, en el cuadro, el ángel pone por delante todo el antebrazo y el puño a la hora de manejar el arco. Como segundo aspecto destaca la posición del instrumento respecto al cuerpo del músico. Debido a razones de tipo compositivo, el ángel permanece casi en horizontal, lo que hace que parezca que la viola también esté más horizontal que vertical. Lo anterior nos recuerda más a una postura de ejecución con una vihuela de mano o con un laúd que con una viola. En la interpretación correcta la viola permanece en posición vertical, y si es viola da gamba se colocará entre las piernas del intérprete.

De todos modos, como señala David Munrow,²⁴ la apariencia externa de la viola varió enormemente durante todo el siglo XVI, hasta que se llegó a una tipología común a principios del XVII. Su popularidad en Renacimiento fue bastante grande ya que el conjunto –consort, en inglés– de violas se convirtió en la combinación instrumental perfecta para realizar la polifonía renacentista. Su calidad sonora, flexible y a la vez sostenida, hacía que las violas reflejasen perfectamente cada detalle de la textura polifónica a cinco o seis voces.

²⁴ D. Munrow, op. cit., p. 86.