

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA
DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART
Programa de Doctorat 230: Art, paisatge i cultura visual



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

TESIS DOCTORAL

EL LAÚD EN LA PINTURA ESPAÑOLA DEL BARROCO

Presentada por:

M^a Soledad Palmer González

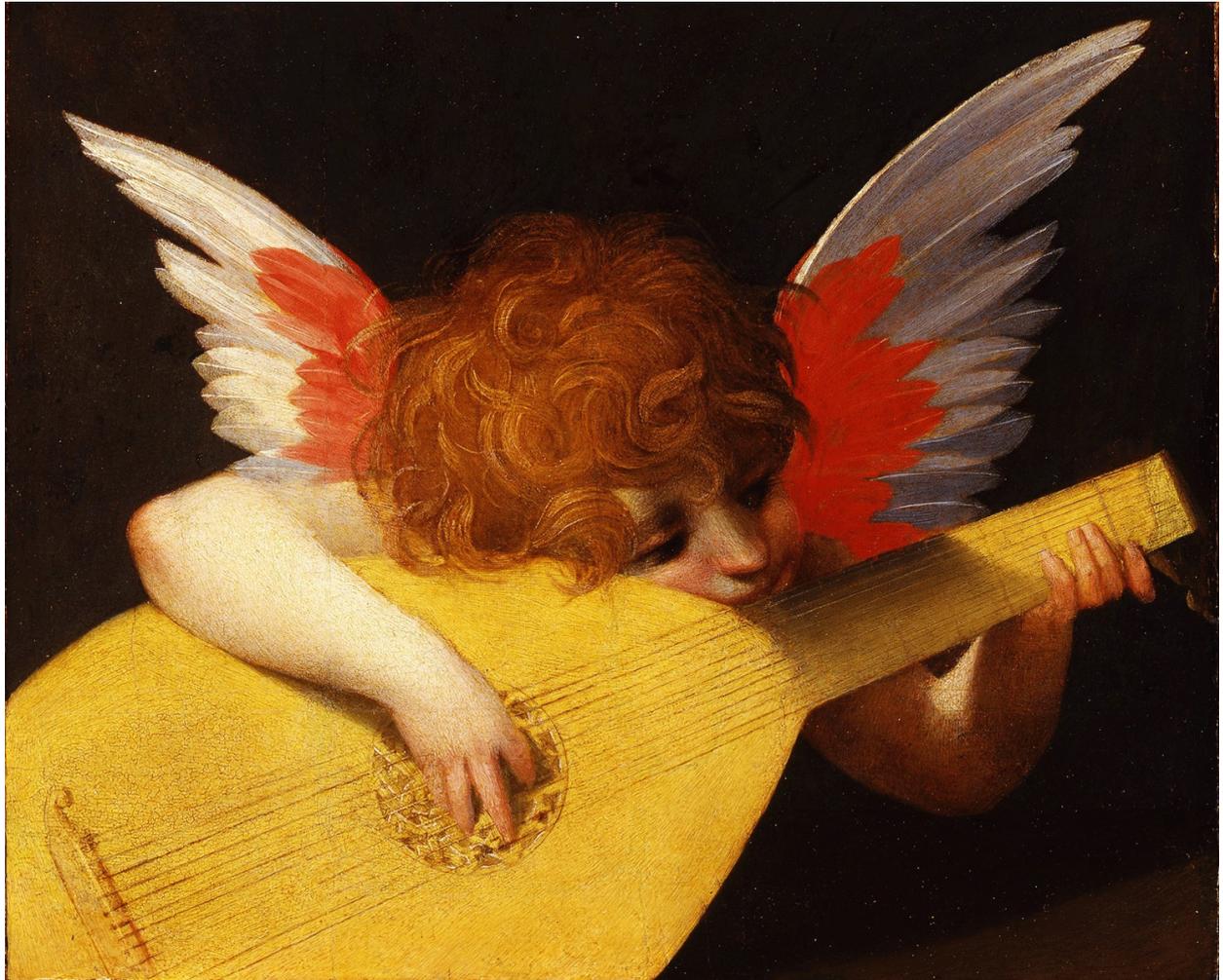
Dirigida por:

Prof. D. Felipe Jerez Moliner

Prof. D. Francisco Bueno Camejo

VALENCIA, 2015

EL LAÚD EN LA PINTURA ESPAÑOLA DEL BARROCO



Marisol Palmer González



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement - NoComercial - SenseObraDerivada 3.0, Espanya de Creative Commons**.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial - SinObraDerivada 3.0, España de Creative Commons**.

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0, Spain License**.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
◆ Justificación y objetivos.	9
◆ Metodología.	11
◆ Materiales y recursos	13
◆ Estructura del trabajo	14
◆ Agradecimientos	15
PRIMERA PARTE	17
1. El contexto histórico. El siglo XVII en Europa y España.	19
1.1 Panorama general europeo. Breve introducción al contexto histórico, artístico y musical.	19
1.2 La Europa del siglo XVII: unas perspectivas inciertas.	21
1.3 La situación española: economía, política, sociedad y cultura.	32
SEGUNDA PARTE	39
2. El laúd: historia, tipologías, organología, técnicas de tañido.	41
2.1 Historia.	41
2.2 Tipologías	49
2.3 Organología	60
2.4 Técnicas de tañer el laúd.	64
3. El laúd en la pintura barroca: fuentes, temáticas pictóricas y simbología.	
3.1 Fuentes	73
3.1.1 La fuente filológica religiosa en el estudio de la iconografía de la pintura española del siglo XVII.	

3.1.2 Las bibliotecas e inventarios de artistas como canteras de la inspiración.

3.1.3 El uso de la estampa a través de los tratadistas.

3.1.4 La estampa en función del comitente.

3.1.5 La estampa como medio de concreción iconográfica: el concilio de Trento y sus repercusiones.

3.2 Temáticas pictóricas y simbología 88

TERCERA PARTE 101

4. Las principales escuelas de pintura barroca española. 103

4.1 El siglo de oro. Los grandes maestros de la pintura barroca española.

4.2 La escuela madrileña: contexto, autores y obras 107

4.3 La escuela sevillana: contexto, autores y obras 118

4.4 La escuela valenciana: contexto, autores y obras. 148

CONCLUSIONES 167

BIBLIOGRAFÍA Y RECURSOS WEB 179

FICHAS DE OBRAS 203

INTRODUCCIÓN

◆ JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS

Esta tesis doctoral tiene como objeto de estudio el laúd y su representación en la pintura barroca española, haciendo especial hincapié en las obras de los artistas de las tres escuelas más destacadas dentro del panorama nacional: la escuela madrileña, sevillana y valenciana. La idea surge por el interés y auge del laúd en la sociedad tanto renacentista como barroca, a nivel nacional y europeo, así como por su profusión en las representaciones pictóricas de estos períodos artísticos. A parte, el tema era atractivo ya que durante muchos años ejercí de músico *amateur* en la orquesta laudística "Daniel Fortea", de Nules (Castellón), y por tanto he crecido oyendo y viendo este instrumento en mi entorno más íntimo y cercano. Ambos motivos me llevaron a iniciar esta investigación sobre el laúd que ha resultado, a nivel personal, muy satisfactoria y, a nivel profesional, un pequeño paso para dar a conocer la importancia de este instrumento en la sociedad y en el arte europeo, pero, sobre todo, dilucidar su papel en el ámbito español barroco.

El título de la tesis, *El laúd en la pintura española del Barroco*, incluye el objeto de nuestro estudio -el laúd-, así como su contexto espacial -en España- y también temporal -en la época barroca-. Esta acotación espacio-temporal es debida a la repercusión que tuvieron las escuelas de pintura española durante este período, así como sus autores, de los que trataremos únicamente aquellos que representan el laúd en sus pinturas. Además, la falta de documentación e información existente sobre el tema hace surgir una imperante necesidad de conocer el papel que jugó este instrumento para los pintores españoles del Barroco, así como su funcionalidad y simbolismo dentro de una obra pictórica, para de este modo trazar unas líneas básicas de investigación y sentar unas bases en torno a la representación del laúd en la pintura barroca española.

Como bien sabemos, tratar de poner una fecha de inicio y fin para designar las creaciones pictóricas de este período es tarea bien difícil, por lo que hemos decidido analizar las obras de los autores que se enmarcan dentro

de los reinados de los tres últimos Austrias menores, que abarcan del 1598 al 1700, y que son: Felipe III, Felipe IV y Carlos II. Esta progresión temporal nos ha permitido observar un auge y una decadencia en cuanto a la representación del laúd en las pinturas de la época, pudiendo así formular unas hipótesis sobre estos hechos.

Así pues, los **objetivos** que se buscan con la realización de esta tesis doctoral se pueden agrupar de la siguiente manera:

- ◆ Profundizar en el estudio del laúd, investigando sus orígenes e historia, y siguiendo su evolución morfológica, que nos ayudará a determinar las diferentes tipologías de este instrumento.
- ◆ Conocer las causas de su auge y posterior decadencia en la sociedad y en las representaciones pictóricas barrocas, tanto en España como a nivel europeo.
- ◆ Reconocer su simbología y entender el contexto histórico, social y cultural que enmarca dichas representaciones artísticas.
- ◆ Analizar y comparar los instrumentos pintados por los artistas barrocos de las distintas escuelas españolas, para llegar a conocer el grado de fidelidad en sus representaciones.
- ◆ Localizar cronológica y espacialmente las distintas obras de artistas europeos en las que también se representa el laúd o sus derivados.

Para ello debemos partir de un mejor conocimiento sobre la historia y la evolución del laúd, conocer el porqué de su importancia y su decadencia, analizar su morfología y conocer las diversas variantes que de él derivan. Para posteriormente analizar y comparar los instrumentos pintados por una serie de artistas del siglo XVII en sus obras y así llegar a conocer el grado de fidelidad en sus representaciones, tanto a nivel organológico del instrumento como en el modo de tañerlo o simplemente sujetarlo. Además, se concluirá con una serie de fichas de obras de artistas europeos, tanto coetáneos como anteriores y posteriores al momento aquí estudiado, para demostrar qué tipo de laúd representaban y en qué ámbito espacio-temporal lo hacían. Las obras

estudiadas dentro de la pintura española, todas ellas realizadas sobre lienzo o tabla, son de artistas como Francisco Ribalta, Jerónimo Jacinto de Espinosa, Francisco Pacheco, Vicente Carducho, Valdés Leal, Juan de Roelas, Ignacio de Ríos y Zurbarán, entre otros, todos ellos activos en el ámbito nacional durante esta centuria.

Con todo ello, pretendemos dar una visión completa sobre la importancia de este instrumento en la sociedad y por consiguiente en las representaciones pictóricas, así como qué características formales e interpretación simbólica le otorga cada artista.

◆ **METODOLOGÍA**

En cuanto a metodología, se ha utilizado el método analítico-comparativo, así mediante la recopilación de información sobre el contexto histórico, social y cultural del siglo XVII a nivel internacional y nacional, se ha podido hacer un balance sobre la importancia y representación del laúd en la pintura del momento, su simbología, su veracidad, las técnicas de ejecución, etc., pero sin entrar en asuntos como el repertorio, afinación e interpretación, temas que requieren por sí solos un estudio exhaustivo y profundo. Tomando como fuente las obras de arte de la pintura barroca española, hemos analizado sus instrumentos y les hemos intentado otorgar una clasificación o designación partiendo de las distinciones que hacían Praetorius y Mersenne en sus tratados de música del siglo XVII, aun viendo que algunas de estas nomenclaturas han sido objeto de confusión a lo largo de la historia, por ejemplo en el caso de los términos tiorba y chitarrone.

La consulta y recopilación de información empezó ya en el año 2011, preparando lo que sería en trabajo de investigación dentro del programa de Doctorado de la Universidad de Valencia, y que llevaría como título "*El laúd en la pintura valenciana del siglo XVII*". Al limitar el tema al ámbito regional, la

búsqueda de información empezó en las bibliotecas, archivos y museos de la ciudad de Valencia. Posteriormente, cuando ya presenté dicho trabajo, en el año 2012 fui beneficiaria de una beca Erasmus Prácticas y marché a Florencia por un periodo de tiempo. Durante esta estancia en la cuna del Renacimiento, y en vistas de que la futura tesis doctoral iría por el mismo camino que el trabajo de investigación pero ampliando el ámbito territorial, aproveché y visité la Biblioteca Berenson (Villa I Tatti, The Harvard University Center for Renaissance Studies) de Florencia. Allí pude encontrar gran variedad de documentación respecto al laúd, no sólo a nivel musical sino que amplié el número de obras en las que aparecía representado el laúd, y que supuso un paso adelante para realizar las fichas de obras con las que termina esta tesis, dando así constancia de la abundancia de representaciones de este instrumento en el arte barroco europeo.

Con posterioridad, y tras mi regreso a España, me centré en la búsqueda y recopilación de información perteneciente a las dos escuelas de pintura españolas que me quedaban por indagar, que eran la sevillana y la madrileña. Marché primero a Sevilla, donde entre sus archivos, bibliotecas y museos, encontré gran cantidad de documentación necesaria para abordar el tema. Del mismo modo, en el viaje a Madrid pude investigar lo relativo y perteneciente a esta escuela y sus artistas, acudiendo a la Biblioteca Nacional y a la Sociedad Española de Musicología, para acabar de completar el aspecto musical de esta tesis.

Además de los viajes con fines teóricos, realicé otros con el objetivo de ver y observar, aprender del natural, y eso lo pude hacer visitando, por ejemplo, el Museo de Instrumentos Musicales en Bruselas (Bélgica), en el cual hay un amplio y variado repertorio de laudes, desde el clásico renacentista hasta las tiorbas y chitarrones barrocos.

Finalmente, tras la fase de consulta y recopilación de la información procedente de fuentes documentales, inicié la fase de sistematización de los datos. Para ello fue muy importante la utilización de un diario, en el que anotar todo lo ya consultado, lo destacable de cada publicación, el elenco de obras y de artistas que nos iban a servir de ejemplo de las diversas escuelas de pintura

española, así como una lógica y coherente organización de la información útil a través de documentos word.

No hay que olvidar las facilidades prestadas por la búsqueda vía *on line* tanto de imágenes como de publicaciones, en bases de datos y repertorios de imágenes. La red ha sido fundamental para hallar algunas obras y poder consultar ciertas revistas especializadas en música e iconografía, e incluso acceder a publicaciones en otras lenguas.

◆ MATERIALES Y RECURSOS

Con respecto a los materiales y recursos empleados, cabe señalar que del laúd, y de los instrumentos musicales en general, existen numerosas publicaciones explicando su origen, su morfología, cómo se tocaban e incluso cómo se leían o interpretaban las partituras o tablaturas, en el caso del instrumento que nos atañe. De igual modo, la música y el arte barroco han sido objeto de incalculables estudios, investigaciones y publicaciones, pero son bien escasos los ejemplos que tratan ambos temas conjuntamente, es decir, la representación de la música, y por consiguiente de instrumentos musicales, en el arte de la pintura. En este campo cabe destacar que han sido de especial ayuda y punto de partida las obras "*La música en las artes plásticas*" (1999), "*La música en la pintura española del siglo XVII*" (2005), "*La imagen de la música en el San Pío V*" (1992) y "*Arte y Música en el Museo del Prado*" (1997). Estas publicaciones ya establecen un vínculo entre ambas artes, la pintura y la música, analizando y estudiando los aspectos musicales que aparecen dentro de un cuadro así como su simbolismo y su verosimilitud. Por otra parte, entre las publicaciones de gran ayuda para el estudio organológico del instrumento figuran "*Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos*" (1982), la "*Storia del liuto*" (1931) y "*Los instrumentos de púa en España: bandurria, cítola y laúdes españoles*" (1993).

Si la bibliografía existente sobre la representación de la música en la pintura ya es escasa, ni que decir que del tema concreto del laúd no encontramos ninguna publicación previa a esta tesis doctoral. Por tanto, estamos trazando un punto de partida para el estudio de este campo, cuyas futuras investigaciones podrían abordarlo ampliando el marco espacio-temporal o, incluso, trasladarlo a otros instrumentos musicales.

Por lo que se refiere a las obras analizadas, hemos escogido aquellas que representan el laúd, así que es de notar que muchos grandes artistas españoles de este período quedan fuera de nuestro estudio. Entre las obras de la escuela madrileña destacan la *"Visión de San Antonio de Padua"* de Vicente Carducho, *"La Virgen de Belén"* de Maíno, la *"Aparición de la Virgen del Rosario a los cartujos"* de Sánchez Cotán, *"El triunfo de San Hermenegildo"* de Herrera el Mozo y *"El tránsito de la Magdalena"* de José Antolínez. En cuanto a la escuela sevillana, analizaremos obras como *"Cristo servido por los ángeles en el desierto"* de Pacheco, *"La Virgen del Pozo Santo"* de Alonso Vázquez, *"La Virgen de los Remedios"* de Pedro Villegas, *"Las tentaciones de San Jerónimo de Valdés Leal"*, además de una serie de obras de Roelas y otras tantas de Zurbarán y Murillo. Por último, de la escuela valenciana, señalar las obras de Francisco Ribalta, *"San Francisco confortado por un ángel músico"*, los *"Desposorios místicos de Santa Gertrudis"* y *"La Virgen de Porta-Coeli"*, de Juan Sariñena la *"Virgen de la Esperanza con ángeles músicos"*, de Cristóbal Llorens *"Cristo y Dios Padre"* y de Jerónimo Jacinto de Espinosa *"La última comunión de la Magdalena"*, entre otros autores anónimos que dejaron en sus obras testimonio iconográfico del laúd.

◆ ESTRUCTURA DEL TRABAJO

En cuanto a la estructura, hemos organizado la tesis en tres partes, además de la introducción, las conclusiones, la bibliografía y las fichas de obras. En la primera parte, se analiza el contexto histórico a nivel nacional y europeo, tomando en consideración aspectos tales como la política, la

economía, la sociedad y, como no, el arte y la cultura. En la segunda parte, encontramos toda la información relativa al laúd, desde su historia y evolución, pasando por la organología y las formas de tañido, hasta llegar a un estudio más detallado sobre las fuentes de las que procede su iconografía, así como las temáticas pictóricas en las que se representa y su simbolismo. En la tercera parte desarrollamos las diferentes escuelas pictóricas españolas, enmarcándolas en su contexto histórico-artístico y analizando los autores y las obras objeto de nuestro estudio. A continuación, exponemos las conclusiones así como la bibliografía consultada y las fichas de obras pictóricas que a nivel europeo incluyen el laúd.

◆ **AGRADECIMIENTOS.**

Para concluir esta introducción, quisiera manifestar mi **agradecimiento** a todas las personas que me han acompañado en el camino que ha supuesto llevar a término esta tesis. En especial a mi familia que ha soportado mis vacilaciones, dudas y nervios tanto desde la distancia como en los momentos de cercanías. A mis directores que me han guiado en la elaboración de este trabajo, D. Felipe Jerez Moliner y D. Francisco C. Bueno Camejo, por su ayuda constante, buenos consejos y excelente praxis. Por último, destacar la amabilidad y cortesía de todos aquellos profesionales de los archivos, bibliotecas y museos que hemos visitado y que nos han facilitado la tarea de consultar y recabar la documentación necesaria.

PRIMERA PARTE

1. EL CONTEXTO HISTÓRICO. EL SIGLO XVII EN EUROPA Y ESPAÑA.

1.1 Panorama general europeo. Breve introducción al contexto histórico, artístico y musical.

El siglo XVII en Europa está marcado por una profunda crisis general¹, a la que España tampoco fue ajena. Desde el punto de vista religioso, la nueva centuria ha heredado todos los problemas de la Reforma Protestante², que divide a la Europa cristiana en dos grandes bandos irreconciliables. Frente a esta situación se articula una "lucha contra la crisis" con el intervencionismo estatal como solución para regular la vida económica del país y la monarquía absoluta para resolver la crisis del estado. A estos problemas se añaden la acentuación de la división entre las clases sociales, el debilitamiento de la nobleza en favor de la burguesía y las frecuentes guerras entre naciones, guerras civiles y revueltas entre las diferentes clases sociales, además acentuadas por asuntos religiosos.

Esta centuria es también, como consecuencia de la crisis, el siglo de la decadencia española³ (desde la muerte de Felipe II, 1598, a la de Carlos II en 1700); y por lo tanto su hegemonía será progresivamente sustituida por la francesa. A pesar de todo, las ciencias y las artes lograrán un próspero desarrollo que permitirá el surgimiento de grandes progresos e ingenios. El arte de esta centuria, denominado Barroco, es el arte brillante y ostentoso que siguió al de la Contrarreforma. Con él se exalta el poder de los grandes monarcas a través del llamado arte cortesano que practicarán Velázquez y Rubens entre otros; el poder de las repúblicas y de los estados protestantes, el llamado arte burgués que practicarán Rembrandt, Vermeer, Hals, etc; y el poder de la Iglesia Católica, en Italia son los Papas los que impulsan el Barroco, en una dirección ostentosa y triunfalista. El artista realiza sus obras para impresionar al público, reflejando los valores que señala el poder

1 MUNCK, T. (1994), *La Europa del siglo XVII. 1598-1700. Estados, conflictos y orden social de Europa*, Madrid, Akal.

2 SUÁREZ VILLEGAS, J.C. (2010), *Reforma protestante y libertades en Europa*, Madrid, Editorial Dykinson.

3 DOMINGUEZ ORTIZ, A. (1973), *Crisis y decadencia de la España de los Austrias*, Barcelona, Ed. Ariel.

establecido.⁴

Frente al amor por el orden, la medida, la proporción y la exactitud del arte Renacentista, el Barroco supone el gusto por la libertad creadora y la búsqueda por la expresión y el movimiento: predominan las líneas curvas; abundan los adornos y contrastes muy marcados en la iluminación; colores y formas acentúan el carácter dramático de las obras... En arquitectura, el barroco desplaza las líneas; en escultura y pintura todo lo torna agitación, casi desorden y, en música, supone un cambio extraordinario ante esta estética dinámica y plagada de contrastes.

Según Roger Bragard y Ferdinand de Hen⁵ el período que comprende desde finales del siglo XVI hasta 1750, ha sido calificado por los historiadores de la música diversamente, atendiendo a sus distintos puntos de vista según su procedencia geográfica. Así, para unos, este período será denominado "período barroco", para otros "época del bajo continuo", aunque para otros será la "época del estilo concertante". Los partidarios de denominarlo "período barroco" son, la mayor parte, musicólogos alemanes que justifican la elección de este apelativo por el hecho de que, si la música ha evolucionado paralelamente a las otras artes, es lógico hablar de música barroca al mismo tiempo que se habla de arte barroco. Por otra parte, la música del siglo XVII y de la primera mitad del siglo XVIII se caracteriza por unas peculiaridades comunes que la diferencian del resto de las épocas, según recoge López Calo⁶. Frente al estilo polifónico clásico renacentista, nace en este período un nuevo tipo de composición, la monodia acompañada, y aparece además un nuevo tipo de escritura, en la cual sólo se anotan la melodía principal y el llamado bajo continuo. El órgano, el clave, el laúd, la tiorba, el violón, el trombón, el fagot, etc. eran los instrumentos que frecuentemente desarrollaban esta melodía más grave.

Los compositores barrocos emplean, sobre todo en la música instrumental, contrastes de ritmo, tempo (lento-rápido), timbres diversos,

4 BENITO OLMOS, A.; FERNÁNDEZ TAPIA, T.; PASCUAL GÓMEZ, M. (1997), *Arte y Música en el Museo del Prado*, Madrid, Visor-Libros Editorial.

5 BRAGARD, R.; DE HEN F.J. (1967), *Les instruments de musique dans l'art et l'histoire*, Bruselas, editorial Albert de Visscher.

6 LÓPEZ CALO, J. (2004), *Historia de la música española. 3. Siglo XVII*, 2ª ed., 5 vols., Madrid, Alianza Editorial.

dinámica (piano-forte), etc., para producir una sensación de movimiento continuo y tratar de conmover al oyente. Es ahora cuando la música instrumental adquiere un gran progreso propiciado, en parte, por el desarrollo y perfección de todas las familias de instrumentos. Sin embargo, los polifonistas españoles, hasta finales del siglo XVI, escribían las mismas melodías para las voces que para los instrumentos, éstos aportaban simplemente mayor variedad sonora. El libro anteriormente citado, recoge los más importantes compendios de música instrumental de esta época que resumimos a continuación. En el Libro XXI de *El Melopeo y Maestro*, del ilustre teórico Pedro Cerone (Nápoles 1613), se clasifican los instrumentos musicales de la España del siglo XVII en tres clases: de golpe, de viento y de cuerda, dentro de la cual estaba el laúd. En 1618, Praetorius publicó *Syntagmatis Musici Michaelis Praetorii C. Tomus Secundus de Organographia*, en el que trata la teoría, los instrumentos y la práctica de ésta época. Y en 1636-37, Marin Mersenne publica el tratado de *Harmonie Universelle*, centrado en la construcción de instrumentos minuciosamente ilustrados. Estas obras han sido de especial importancia para clasificar las distintas tipologías de laúd que analizaremos en este trabajo.

1.2 La Europa del siglo XVII: unas perspectivas inciertas

Muchas personas con conocimientos históricos superficiales siguen propendiendo a asociar determinados siglos con una serie de acontecimientos o con algún proceso -por lo general, si no siempre, con connotación positiva- al que atribuyen una esencial importancia histórica. Asimismo, otros siglos quedan rezagados en esta competencia por obtener cierta consideración. Así, el siglo XVI se empareja instintivamente con la Reforma protestante⁷ y el XVIII con la Ilustración⁸, puesto que ambos fenómenos ocupan mucho espacio en casi todas las explicaciones sobre cómo adoptó el mundo moderno su propia idiosincrasia.⁹ Pero es incierto el lugar que ocupa la Europa del XVII dentro de

7 CASTELLOTE CUBELLS, S. (1997), *Reformas y contrarreformas en la Europa del siglo XVI*, Madrid, Ed. Akal.

8 BLACK, J. (1997), *La Europa del siglo XVIII, 1700-1789*. Madrid, Ed. Akal.

9 BERGIN, J. (2002), *El siglo XVII: Europa 1598-1715*, Barcelona, Ed. Crítica (traducción Antonio Desmonts).

la memoria histórica, sin duda debido a que le faltan características definitorias comparables a la Reforma o a la Ilustración. Pocas investigaciones sobre este siglo han logrado formular un título que compendie una perspectiva universalmente compartida sobre la esencia del siglo. Es interesante que esa falta de «identidad» global aplicable al conjunto de la Europa del siglo XVII coincida con el uso, en diferentes regiones del continente, de una serie de denominaciones para designar el siglo, entero o en parte. La “época de la grandeza” sueca se extiende sin ninguna duda sobre todo el siglo XVII y la “edad de oro” holandesa no le va en zaga. El “siglo de oro” español¹⁰, como su nombre sugiere, también significa un siglo de grandeza, no únicamente en el terreno político e internacional sino también en las esferas literaria, espiritual y artística, aunque en este caso comprende la segunda mitad del siglo XVI y acaba poco antes de 1640, el “año de la catástrofe” en la historia española¹¹. El *grand siècle* de Francia también es distinto: puede que no se reparta entre dos siglos, pero se ha asociado fundamentalmente, en buena parte gracias al énfasis de Voltaire sobre su creatividad y liderazgo cultural, con el periodo de gobierno personal de Luis XIV (1661-1715)¹², y en realidad no abarca la primera mitad del siglo. Y, para confundir aún más, espacios de tiempo mucho más breves, atestados de acontecimientos que, según se afirma, han modelado la historia posterior, han quedado grabados en la memoria histórica de determinados países e, implícitamente, vienen definiendo para ellos el siglo entero. Es el caso del “diluvio” polaco de la década de 1650, que acabó con la independencia política del país, y en menor medida de la “época de los disturbios” rusa (1584-1613), que terminó con el ascenso de la dinastía Románov y ciertas perspectivas de estabilidad política.

Una consecuencia de esto es que los historiadores del siglo han tenido que pensar más de lo habitual y acuñar sus propios términos interpretativos. El siglo XVII como la «época del absolutismo» tuvo considerable aceptación durante generaciones, pero la investigación posterior a la guerra ha permitido descubrir las auténticas limitaciones de la monarquía absoluta, incluso en los

10 FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M. (1984), *La sociedad española en el Siglo de Oro*, 2 vols., Madrid, Ed. Gredos.

11 HUME, M. (2009), *La Corte de Felipe IV: la decadencia de España*, Ed. Espuela de Plata.

12 BURKER, P. (1995), *La fabricación de Luis XIV*, Madrid, Editorial Nerea.

países donde no estuvo especialmente amenazada, al mismo tiempo que la expansión de los estudios históricos más allá del ámbito tradicional de la historia política ha enriquecido, pero también complicado, las concepciones tradicionales, incluso las relativas a la política. Si existe hoy alguna etiqueta generalmente reconocida para designar el siglo XVII, es la de ser una época -y, por lo tanto, no necesariamente comprende todo el siglo- de crisis. Quizá sea paradójico, a la luz de lo que se acaba de decir sobre el *grand siècle* francés, que fuera un historiador francés, Roland Mousnier, que escribía en la década de 1950 quien caracterizó a todo el siglo como un siglo de crisis en todas las esferas y a todo lo ancho y lo largo de Europa. Pero este análisis generalizador ha merecido poco apoyo, entonces y después, lo que no ha impedido a los historiadores proponer varias crisis posibles, o periodos de crisis¹³: junto con la supuesta crisis general europea de las décadas centrales del siglo, se han reconstruido otras más breves pero no menos generales tanto para la década de 1590 como para la de 1680. Pese a lo mucho que se ha extendido este uso, numerosos historiadores siguen siendo escépticos tanto sobre el valor explicativo del término "crisis", en especial cuando parece aplicable a todo, como en la idea de una crisis general que, a la vez que es de escala paneuropea, abarca las esferas social, económica, política, cultural y otros ámbitos de la vida. Lo que está claro es que la antigua visión del siglo como un siglo de grandeza, uno de los que aporta mayores logros y progresos hacia la modernidad, ha quedado tan maltrecha que no es posible recomponerla. Las reservas que pudieran mantener los historiadores sobre el siglo de crisis no han despejado la opinión más generalizada de que la Europa del siglo XVII estuvo acosada por los problemas demográficos y económicos, la turbulencia social y las grandes guerras en mayor medida que la de los siglos XVI y XVIII.

Es cierto que el siglo se inició bajo auspicios en el mejor de los casos mediocres, pues la última década del siglo XVI fue un periodo de inquietud y turbulencia en muchas zonas de Europa¹⁴. Tanto las guerras francesas de

13 PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (1968), La crisis de la pintura española en torno a 1600 En: *España en las crisis del arte europeo*, CSIC, Madrid, p. 167-177.

14 MACKENNEY, R. (1997), *La Europa del siglo XVI. Expansión y conflicto*, Madrid, Akal.

religión como la rebelión holandesa, conflictos que implicaban a varias potencias europeas, alcanzaron su máxima intensidad en este momento. La resolución del primer conflicto en 1598 permitió a la sociedad y a la monarquía francesas reconstruirse y recuperarse, pero la suspensión del segundo en 1607-1609 sólo fue provisional y se reanudó en 1621. La crisis política del gran ducado de Moscovia afectó en último término a gran parte de Europa oriental y atrajo la participación de Suecia y Polonia. Aun si Moscovia comenzó a recuperar estabilidad bajo la nueva dinastía Románov, se había desencadenado una lucha triangular por la hegemonía en la región, lucha que proseguiría en el siglo siguiente hasta que la Rusia de Pedro el Grande salió a la larga vencedora en la década de 1710. Entre 1593 y 1606 los Habsburgo austríacos y los turcos otomanos libraron una guerra prolongada e incierta en los Balcanes, pero el nuevo siglo pronto demostraría ser mucho más prolífico en lo referente a guerras largas. Tales conflictos nada tenían de novedad en la historia europea y, puesto que rara vez implicaban a más de unos pocos estados, por lo general se desenvolvían con estrépito y en relativo aislamiento de los demás conflictos de otras zonas de Europa. El nuevo siglo sería testigo de la gradual concatenación de estos conflictos en principio regionales hasta transformarse en guerras mayores y prácticamente europeas, desde la guerra de los Treinta Años¹⁵ hasta las de la época de Luis XIV.

La década de 1590 también conoció el regreso de la peste y de las altas tasas de mortalidad, incluso en aquellas áreas de Europa que habían tenido la buena fortuna de escapar a los efectos de la conflictividad política o militar¹⁶. Esta década impuso un fuerte peaje a la población española, del que no se recuperaría en decenios, con la peste y las malas cosechas devastando grandes zonas de Castilla. Algunas regiones de Italia, sobre todo meridionales, vivieron problemas similares, si bien menos agudos, de peste y alta mortalidad. La exacerbación de las guerras civiles francesas en este momento también causó graves daños a la economía rural, provocando grandes tasas de mortalidad,

15 PARKER, G. (1988), *La Guerra de los Treinta Años*, Barcelona, Ed. Crítica.

16 TENENTI, A. (2000), *La Edad Moderna. Siglos XVI-XVIII*, Barcelona, Ed. Crítica.

pero también desencadenando la sublevación de los campesinos desesperados en muchos lugares. El nuevo gobierno de Enrique IV se encontró teniendo que condonar los grandes atrasos por impuestos no abonados durante los últimos años de la década, cuando las comunidades endeudadas y sobrecargadas hacía penosamente frente a sus obligaciones fiscales. En la otra periferia, los conflictos de Rusia, más exactamente de Moscovia, tuvieron el efecto de dispersar a gran número de campesinos, desesperados por escapar hacia el sur de las extorsiones a las que estaban siendo sometidos.

Por otra parte, para acabar de confundir las expectativas, la joven República de Holanda, todavía involucrada en la masiva confrontación militar con España durante la década de 1590, entró en una expansión económica más rápida, irrumpiendo sus comerciantes en los nuevos mercados, en parte como consecuencia del bloqueo de los puertos de las provincias meridionales que controlaban los españoles¹⁷. Por consiguiente, éstos se resintieron en las décadas de 1580 y 1590, no sólo debido al gran éxodo de comerciantes y artesanos hacia el norte, aunque en los años finales del siglo había signos de recuperación económica, bien que en mucha menor escala. Aquí, como en todas partes, la paz, ya fuera en forma de treguas provisionales dentro de los conflictos en curso, ofrecía a la población la posibilidad de retomar su práctica habitual de sembrar y cosechar, fabricar y vender. Por lo menos las dos primeras décadas del nuevo siglo hacen pensar que podría haber acabado la miseria de los recientes conflictos y desastres, pero esto era así antes del estallido de la mayor guerra europea hasta la época y el comienzo de la no menos seria crisis comercial que impusieron un decurso distinto a buena parte del continente a partir de 1620.

De los muchos legados del siglo XVI, las cuestiones religiosas eran las más espinosas y explosivas¹⁸, la época en que las revueltas religiosas daban nacimiento a nuevas confesiones y nuevas iglesias estaba en buena medida

17 IGLESIAS RODRÍGUEZ, J.J. et al. (1995), *Manual de Historia Universal. Edad Moderna. Siglos XVI-XVII*, Madrid, Historia 16.

18 SUÁREZ VILLEGAS, J.C. (2010), *Reforma protestante y libertades en Europa*, Madrid, Editorial Dykinson.

acabada (salvo en Inglaterra, con las nuevas sectas que proliferaron durante la guerra civil), pero la transición a la ortodoxia confesional que tuvo lugar en el siglo XVII fue cualquier cosa menos tranquila. La mayoría de la población europea compartía la misma visión pesimista del mundo, la raíz agustiniana, que cimentaba la fe cristiana, la variante protestante tanto, si no más, como la católica. Si esto unía a las élites con la población general dentro de una misma composición mental de fondo, poco hizo por evitar las hostilidades confesionales, a menudo violentas a raíz del progresivo emponzamiento, debido a lo cual en todas partes las primeras autoridades modernas tuvieron grandes dificultades para dominarlas. En realidad, como había mostrado la experiencia del siglo XVI, su mejor baza era abrazar una ortodoxia religiosa e imponerla a sus súbditos con todos los medios de que dispusieran¹⁹. Pero la permanente inestabilidad del mapa confesional, sobre todo dentro del Imperio, alimentaba graves tensiones políticas, así como religiosas y sociales, hasta el extremo de desencadenar en 1618 el conflicto que conocemos por la guerra de los Treinta Años. Pero el impacto de estas evoluciones confesionales, todavía inacabadas, en distintas regiones de Europa septentrional y central, incluida Francia, continuaron dejándose sentir en forma de encarnizadas luchas hasta los tiempos de Luís XIV y Guillermo de Orange. Las afiliaciones confesionales de los estados europeos aún podían pesar mucho en su búsqueda de aliados, tanto para la guerra como para la paz, aunque la esfera de las relaciones internacionales podría pensarse menos susceptible a estas influencias que la política interior. Los soberanos tuvieron que actuar con suma precaución antes de recurrir a los argumentos derivados de la *raison d'Etat*²⁰ para justificar las alianzas interconfesionales, pues su buena fama podía salir muy malparada tanto dentro del país como en el extranjero. De modo que las expulsiones o los destierros de las minorías religiosas, desde los moriscos españoles en 1609²¹ hasta los hugonotes franceses después de 1685, siguieron produciéndose a todo lo largo del siglo, creando diásporas en varias zonas de

19 BERCÉ, Y.M.; MOLINIER, A.; PÉRONNET, M. (1991), *El siglo XVII: de la Contrarreforma a las luces*, Madrid, Akal.

20 MEINECKE, F. (1973), *L'idée de la raison d'Etat dans l'histoire des Temps modernes*, Ginebra, Libreria Droz.

21 LOMAS CORTÉS, M. (2011), *El proceso de expulsión de los moriscos de España (1609-1614)*, Valencia, Universidad de Valencia.

Europa e incluso en el Nuevo Mundo. Estas medidas eran el resultado lógico de lo que en la época se entendía por tolerancia y su ejercicio: aguantar una situación insoportable hasta dar con una solución duradera. En un continente donde las autoridades, tanto locales como centrales, estaban preocupadas por los efectos debilitantes de las desavenencias religiosas, el destierro o la expulsión de los disidentes seguía siendo una solución “pensable”, incluso atractiva, en concordancia con la muy generalizada exigencia de uniformidad religiosa.

Para la gran masa de la población, el viraje religioso en dirección a la ortodoxia confesional prosiguió de prisa en toda Europa. Sólo las autoridades de la República Holandesa parecían reacias a imponer positivamente a los habitantes una única fe y una única observancia religiosa, al tiempo que continuaban insistiendo en que únicamente se reconocía una iglesia (la calvinista)²². Pero en todos los demás lugares, los esfuerzos de las iglesias oficiales por disciplinar y adoctrinar (en el sentido original de educarlos en los fundamentos de la fe según la interpretación de su Iglesia) a sus miembros no habían pasado de calentar máquinas después de 1600. Las iglesias europeas, antiguas y nuevas, es posible que se hubieran adueñado entre todas de buena parte del continente y eran tan omnipresentes en el campo y en las ciudades como su predecesora medieval, pero cada vez estaba más claro que eso no les proporcionaba los medios para alcanzar sus nuevos objetivos: congregaciones que como mínimo conocieron los dogmas esenciales de la fe cristiana, en especial de aquellos que diferenciaban a cada Iglesia de las rivales, y que participaran habitualmente en algunos servicios religiosos. Ninguna de las iglesias estaba realmente preparada para las consecuencias de la competencia y la división confesionales, y los instrumentos de que disponían, empezando por el clero, eran en buena medida inadecuados²³. Educar, formar y disciplinar al bajo clero se consideraba en general el primer paso indispensable para el cambio de mayores dimensiones que perseguían las iglesias, pero también este

22 TREVOR-ROPER, H. (2009), *La crisis del siglo XVII. Religión, reforma y cambio social*, Buenos Aires, Katz Editores.

23 PACHECO, J.M.; TISNÉS, R.M. (1971), *Historia eclesiástica: La consolidación de la Iglesia. Siglo XVII*, Colombia, Ed. Lerner

paso resultó ser extremadamente lento, sobre todo en la Europa católica donde el bajo clero era sumamente numeroso y heterogéneo, tanto en estatus como en dedicación. La Europa protestante²⁴ sufrió con menor agudeza este problema concreto y la florescencia de nuevas universidades y academias fundadas durante y después de la Reforma colaboró a crear un clero aceptablemente educado. Pero la educación no garantizaba los resultados deseados, y los pastores protestantes tenían por costumbre quejarse de la indiferencia, la falta de devoción, el materialismo, etc., de sus congregaciones; el fracaso de la reforma espiritual no se reducía a Inglaterra en la época de Oliver Cromwell²⁵. Desde luego, la verdadera razón de este estado de cosas bien pudo deberse a que la mayor austeridad de las observancias religiosas y las más severas exigencias que recaían sobre las congregaciones en las esferas de la conducta moral y social dieron lugar a que la línea que dividía a los "buenos" de los "malos" cristianos se situara irrealmente alta para todo el mundo menos para la minoría comprometida. En cualquier caso, ahora se veía factible la idea de una breve y efectiva reforma de la Europa protestante y el proceso de protestantización prosiguió hasta bien entrado en siglo XVII.

La Europa católica afrontó el asunto de la reforma religiosa con un talante más conservador y en muchas zonas de Europa era relativamente poco lo que se había intentado, y no digamos ya conseguido, hacia 1600 e incluso 1660²⁶. Las anteriores generaciones de historiadores solían pensar que la Contrarreforma (o reforma católica) se había quedado sin gas alrededor de 1600 o, como máximo, de 1648, pero esta cronología estaba unida a una comprensión política del fenómeno, sobre todo del ascenso y supuesta decadencia del liderazgo papal. Una generación de investigadores ha expuesto las limitaciones de esa concepción, y el historiador francés Jean Delumeau²⁷ alegó que la marea alta de la reforma católica en Francia (y en buena parte de Europa) no se alcanzó hasta las décadas primeras y centrales del siglo XVIII, que para mucha gente significarían el punto álgido de la Ilustración. La mejora

24 ELLIOTT, J.H. (2005), *La Europa dividida: 1559-1598*, 5ª ed., Madrid, Siglo XXI Editores.

25 ESCAMILLA, J. (2012), *Inglaterra protestante y España católica. Dos naciones modeladas por la religión y el impacto en América*, Bloomington, WestBow Press.

26 PO-CHIA HSIA, R. (2010), *El mundo de la renovación católica, 1540-1770*, Madrid, Akal.

27 DELUMEAU, J. (1989), *El miedo en Occidente del siglo XIV al XVIII*, Madrid, Ed. Taurus.

del bajo clero fue lenta y a menudo de limitados horizontes, lo cual no impidió que las parroquias de la Europa católica fueran intensamente visitadas por los obispos y sus subordinados, quienes también fomentaron las misiones en que predicaban miembros de las órdenes religiosas más que sacerdotes seculares. Las nuevas confraternidades y agrupaciones de devotos arraigaron en casi todas partes. En muchos aspectos fueron la clave para que surgiera un nuevo tipo de cristiano «común», masculino o femenino, que según Louis Châtellier²⁸ constituiría un legado importante para el posterior catolicismo moderno. A lo largo del siglo fueron surgiendo algunas formas sorprendentes de vida religiosa, sobre todo para mujeres, que rompían con las rígidas prescripciones del concilio de Trento sobre la clausura y el aislamiento. Esto permitió a su vez que quienes formaban parte de las nuevas congregaciones e institutos llevaran vidas sencillas en estrecha proximidad a la sociedad laica, de cuyas necesidades pedagógicas y caritativas se ocupaban.

En todo esto parece estar claro que las reformas de mayor éxito no ocurrieron precisamente en las regiones de Europa donde las autoridades religiosas y seculares estaban esencialmente de acuerdo sobre los objetivos de la reforma, sino donde el poder secular era lo bastante fuerte para mantener tales empeños; en los demás sitios, la fragmentación del poder político, como sucedió en áreas del Imperio, obstaculizó estos esfuerzos durante más de un siglo después del concilio de Trento.

Las tentativas de cambio religioso necesitaban el apoyo de las extensas élites sociales y culturales, cuya mentalidad agustiniana también les permitía aceptar la necesidad de la reforma religiosa como medio para disciplinar la gran masa de la población díscola y desordenada. También aquí la escena la dejó montada el final del siglo XVI, cuando hubo grandes rebeliones campesinas en el sur de Francia y en Austria, a las que seguirían muchas más en las décadas iniciales, y sobre todo en las centrales, del siglo siguiente²⁹. La

28 CHATELLIER, L. (1987), *L'Europe des dévots*, París, Flammarion.

29 BERCÉ, Y.M.; MOLINIER, A.; PÉRONNET, M. (1991), *opus cit.*

duración y gravedad de éstas, en su inmensa mayoría, fueron pequeñas en dimensiones y como amenaza, aunque los contemporáneos estuvieran asustados por el carácter repentino y la destructividad de las revueltas campesinas y sus homónimas urbanas. Las autoridades del siglo XVII estuvieron en todo momento preocupadas por los «humores» del populacho y se escandalizaban especialmente cuando elementos de la nobleza y de los grupos de élite se situaban abiertamente con quienes reivindicaban sus agravios. Los comentaristas de la época advertían a las élites contra la locura de unirse de este modo a las clases inferiores, puesto que éstas, inconstantes e irracionales, estaban movidas por sus pasiones: algo que debían evitar a cualquier precio los elementos racionales de la élite social³⁰.

Los historiadores de los motines y revueltas han demostrado que tuvieron un *crescendo* en muchas partes de Europa a continuación de la recesión económica, los perjuicios de la guerra y la escalada de la extorsión fiscal entre las décadas de 1620 y 1660, factores que, precisamente porque incidieron más o menos al unísono, crearon inmensas tensiones en las comunidades rurales y urbanas³¹. Además, dado que las cargas que éstas soportaban eran de carácter más bien comunal que individual, reaccionaban colectivamente para defender el *statu quo* que, si bien no era perfecto, al menos aceptaban como normal y, por lo tanto, en algún sentido, justo. En estas circunstancias es natural que se dirigieran a sus superiores dentro de la sociedad, los hacendados locales e incluso el clero parroquial, en busca de ayuda y liderazgo, y en algunos casos lo recibían. Pero estas crisis pronto dejaron ver que la solidaridad social de la mayoría de las comunidades locales era frágil y limitada, y conforme avanzaba el siglo los miembros de las élites se fueron mostrando más y más renuentes a participar en recusaciones explícitas de las autoridades. Los efectos combinados de los cambios culturales y religiosos, más las presiones políticas de los gobiernos, fueron alejándolos de sus inferiores sociales. No menos importancia tuvo en muchas áreas de Europa

30 KAMEN, H. (1984), *La sociedad europea (1500-1700)*, Madrid, Alianza Editorial.

31 MUNCK, T. (1994), *opus cit.*

que sus intereses estuvieran de todos modos aproximándose a los de los estados del momento, gracias a su participación en el sistema tributario, a ocupar cargos oficiales, a recibir préstamos del estado, etc. Al producirse este viraje concreto allí donde lo hubo, las revueltas de las clases bajas supusieron una menor amenaza y eran contenibles de raíz por las autoridades locales, que seguían mostrándose tibias respecto a la intervención de las autoridades exteriores. Pero hasta entonces las revueltas de las clases bajas se combinaban con el descontento de las élites políticas y sociales, como sucedió en las grandes revueltas de las décadas centrales del siglo, hasta suponer una amenaza para la estabilidad política del gobierno del momento³².

Más que por los motines y las revueltas, el siglo XVII se recuerda por sus guerras aunque tal vez menos por las estrategias militares que por la desolación que causaron los conflictos, que probablemente fue mayor que en cualquier periodo militar hasta las guerras del siglo XX³³. Muchas de estas guerras fueron consecuencia de conflictos no resueltos procedentes del siglo anterior, como ya hemos señalado. La Europa del siglo XVII fue uno de los siglos menos pacíficos de la historia moderna, con sólo cuatro años de completa paz en todo el continente. La tendencia de los conflictos a extenderse geográficamente y atraer a otras potencias como aliadas de los principales protagonistas fue otra significativa innovación. El efecto neto consistió en ampliar la escala de las campañas militares y el tamaño de los ejércitos, desatando algo que en muchos casos los estados involucrados en la guerra no podían financiar ni controlar de forma eficaz, de tal modo que les resultaba imposible, llegar a su definitiva conclusión. No fueron muchas las zonas de Europa que escaparon a la guerra, y los estados involucrados estaban normalmente bien decididos a luchar en suelo enemigo, para que la guerra se autofinanciara siquiera en parte. Escandinavia, Italia central y meridional, así como la península Ibérica, fueron las zonas que mejor consiguieron mantener las operaciones bélicas a prudente distancia. Sólo después de 1704 tuvo

32 PARKER, G. (2013), *El siglo maldito. Clima, guerra y catástrofe en el siglo XVII*, Barcelona, Ed. Planeta.

33 PAYNE, S.G. (2011), *La Europa Revolucionaria. Las guerras civiles que marcaron el siglo XX*, Barcelona, Ed. Temas de hoy.

directamente España, hasta entonces la mayor potencia militar de Europa, una vivencia directa de la guerra dentro de sus fronteras (aunque Cataluña había sido parcialmente ocupada por las tropas francesas en la década de 1640).

Pero hubo algo más en el impacto de las guerras durante este siglo que lo hace sobresalir respecto al previo y al posterior. Por primera vez tuvo pleno reconocimiento el soldado como tipo «universal», un síntoma de la dispepsia de la época. Asimismo es evidente que las dimensiones geográficas de los conflictos, empezando por la guerra de los Treinta Años, aproximó los horrores de la guerra a la población de todo el continente, desde Borgoña, Lorena y los Países Bajos hasta Polonia y Rusia, sin olvidar el Imperio y el norte de Italia, el tradicional campo de batalla de Europa. De hecho, pese a que gran parte de los combates seguían estando a cargo de soldados mercenarios, aventureros y voluntarios, cuya disciplina era muy superior a la de los reclutas de las levas forzosas, la brutalidad de la guerra puede que fuese bastante más contenida de lo que nosotros creemos y los ejemplos de masacres masivas de soldados y civiles probablemente no fueron cosa de todos los días.

1.3 La situación española: economía, política, sociedad y cultura.

Desde la década de 1950 los historiadores han visto el siglo XVII como un periodo de estancamiento económico, decadencia e incluso crisis general³⁴, que contrasta con el rápido crecimiento económico que caracterizó a los siglos anterior y siguiente. En origen esta decadencia se explicaba por la disminución de las importaciones de plata de la América española a partir de 1610, por lo que el crecimiento impulsado por el dinero dio paso a la deflación y la recesión. El principal problema que plantea esta explicación es que ahora parece ser que la caída de las importaciones de plata se limita a los años que van desde la década de 1630 a la de los 50. Entonces, desde 1960-70, los historiadores explicaban la crisis del siglo XVII como una consecuencia del crecimiento de la

34 DAVIES, R.T. (1957), *Spain in decline: 1621-1700*, Londres, MacMillan.

población en el siglo precedente. Esto acabó por sobrepasar las disponibilidades de alimentos lo cual condujo a la crisis de subsistencia, que a su vez desestabilizó el sistema económico en general. El gran problema que plantea la idea de una crisis general es que resulta imposible identificar un periodo en el que toda la economía europea padeciese al mismo tiempo una recesión. En España, la caída económica y de la población tuvo su peor momento entre 1590 y 1630³⁵, para después iniciar una frágil recuperación económica pasados los años 70.

En casi todos los países de Europa occidental la expansión de la población y de la agricultura que se había iniciado c. 1500 fue seguida a largo plazo de una serie de crisis agrícolas que incluyó espectaculares caídas de la producción y de los beneficios agrícolas. No obstante, estas crisis fueron muy distintas en cuanto a sus causas, su duración y su cronología³⁶. En el centro de España la crisis comenzó por las malas cosechas y las epidemias de peste de la década de 1590. Pero este no fue más que el principio de un enorme y prolongado hundimiento de la producción agraria en que los cereales cayeron entre el 30% y el 50%, según los sitios, durante periodos de cuarenta y más años³⁷. En España, el aumento de la demanda urbana y rural de pan durante el siglo XVII dio lugar a que se roturaran tierras marginales y a la generalizada conversión de los pastos en terreno cultivable para alimentar a seres humanos y mulas, que sustituyeron a los bueyes como animales de tiro y que se alimentan con avena, no con pastos naturales. El principal factor disuasorio para modificar el uso de la tierra fue el bajo precio del ganado y de otros productos, debido al extraordinario hundimiento de las economías urbanas, que redujo la demanda de carne, aceite y vino. Por tanto, la principal respuesta agrícola a la depresión fue en estas regiones la sustitución del trigo por cereales inferiores, como el centeno y la cebada, y más tarde el maíz, que requerían menos mano de obra e iban mejor en terrenos poco preparados.

35 DOMINGUEZ ORTIZ, A. (1973), *Crisis y decadencia de la España de los Austrias*, Barcelona, Ed. Ariel.

36 GARCÍA HOLGADO, B. (1975), *Europa, siglo XV-XVII: economía, sociedad, ideología*, Madrid, Editorial El Coloquio.

37 DOMINGUEZ ORTIZ, A. coord. (1989), *La crisis del siglo XVII: la población, la economía, la sociedad*, Madrid, Ed. Espasa-Calpe.

En cuanto a industria y comercio, los países que no protegieron estos sectores de la competencia extranjera es indiscutible que conocieron tasas más lentas de desarrollo comercial. La plata que importaba España de sus colonias americanas aumentó sustancialmente a partir de 1660, dentro del gran crecimiento de la economía atlántica durante este periodo, el cual financió a su vez el creciente volumen de las exportaciones de manufacturas a América. No obstante, prácticamente toda esta plata era reexportada por España hacia el norte de Europa, de donde procedía el grueso de las manufacturas que España exportaba a América³⁸. En consecuencia, si bien la demanda de la América española actuó como un importante estímulo para las manufacturas europeas a partir de 1650, no benefició a España sino a las industrias textiles rurales del norte de Francia, de Flandes y Renania. España hizo multitud de leyes para evitar que esto ocurriera, por ejemplo prohibiendo la exportación de metales preciosos; el problema radicaba en que las leyes no se cumplían. De hecho, España no hizo casi nada por proteger su industria, el comercio y la navegación.

A nivel social³⁹, un cambio es casi siempre lento y en el siglo XVII no es una excepción a este respecto. Debido a la inestabilidad política y económica, especialmente del periodo anterior a 1660, cabe la tentación de buscar una crisis de la aristocracia, la emergencia de una «segunda servidumbre» en la Europa central y oriental, o la aparición de una nueva sociedad capitalista en las zonas septentrionales y occidentales.

En la esfera política de este siglo cabe destacar a la figura del conde-duque de Olivares, valido de Felipe IV⁴⁰, que al ocupar este cargo había puesto en marcha una serie de medidas pensadas para mejorar la eficacia del gobierno y el bienestar de la comunidad. En este programa iba en primer lugar

38 SUÁREZ FERNÁNDEZ, L. dir. (1986), La crisis de la hegemonía española. Siglo XVII, En: J.L. Comellas, coor., *Historia General de España y América*, 2ª ed., tomo VIII, Madrid, Ediciones Rialp.

39 BENEYTO PÉREZ, J. (1961), *Historia social de España e Hispanoamérica*, Madrid, Cultura e Historia.

40 TOMÁS Y VALIENTE, F. (1963), *Los validos en la monarquía española del siglo XVII*, Madrid, Editorial Siglo XXI.

la reforma moral; reforma de la educación, de la conducta personal, del gasto excesivo. Significativo es el hecho de que el programa se quedara en nada al no existir la maquinaria que lo pusiera en práctica. La burocracia central era sumamente conservadora y no sentía ningún entusiasmo por los cambios. Además, no existía un reino de España sino únicamente tres reinos (Castilla, Aragón y Portugal), que estaban gobernados por el mismo Habsburgo⁴¹. Los reinos eran absolutamente soberanos, con sus propios órganos de gobierno, leyes y monedas. Olivares acertó a ver que esto impedía al rey sacar todo el potencial de sus reinos y concibió avanzar hacia la unión con el objetivo último de «una fe, una ley, un rey». Fracasó cuando primero Cataluña y después Portugal renunciaron a su fidelidad a los Habsburgo. Por tanto, había fracasado el intento de imponer desde arriba las reformas modernizadoras a las comunidades.

Por otra parte, la experiencia de la monarquía española presentaba un iluminador contraste respecto a la monarquía francesa de Luis XIV. La decadencia de España bajo las presiones de la guerra había sido real, marcada por la recesión económica y la caída del número de habitantes. Pero la muerte de Felipe IV y el fin de la costosa lucha con Portugal en 1668 alivió las tensiones y pueden apreciarse algunos signos de recuperación en varias zonas de la península. Sin embargo, la maquinaria parecía estar parada. España tomó parte en todas las guerras que hubo en Europa occidental durante este periodo, pero hizo el papel de víctima. Repetidas veces el régimen se demostró incapaz de organizar una defensa efectiva de sus territorios. La explicación radica en el declive de la dinastía reinante. El rey Carlos II⁴², era incapaz de infundir fuerza al gobierno. Los ministros capaces iniciaron reformas, pero la mayor parte fracasaron frente a los intereses creados y las intrigas cortesanas que el rey no acertaba a controlar. No obstante, su legitimidad estaba fuera de duda, era imposible sustituirlo y España iba a la deriva mientras las demás potencias especulaban sobre el reparto de la herencia española que seguiría a

41 HUME, M. (2009), *La Corte de Felipe IV: la decadencia de España*, Ed. Espuela de Plata.

42 AVILÉS FERNÁNDEZ, M.; VILLAS TINOCO, S.; CREMADES GRIÑÁN, M.C. (1988), *La crisis del siglo XVII bajo los últimos Austrias (1598-1700)*, Madrid, Editorial Gredos.

la muerte del rey. Los reinos españoles se estancaron, pero sin desintegrarse⁴³.

No sorprendió a nadie el estallido de la guerra de sucesión española tras la muerte de Carlos II⁴⁴, que después de las desavenencias varias entre el poder francés y el de los Habsburgo austríacos por la repartición de la herencia española, terminó con la proclamación de Felipe de Anjou como poseedor de la corona española, bajo en nombre de Felipe V, pero al precio de una serie de concesiones territoriales y comerciales necesarias para retribuir a los aliados. El deseo de evitar la división del imperio que había movido al agonizante Carlos II y a sus consejeros a redactar las disposiciones testamentarias había precipitado la guerra; es irónico que el resultado del conflicto que siguió fuera precisamente este reparto.

En el ámbito cultural y artístico, prevalecían los valores agustinianos aún más que en el siglo anterior. Fue un periodo de gran mecenazgo artístico. El interés por el arte y la arquitectura cortesanos, religiosos y domésticos ya no era primordialmente una exclusiva de los italianos, sino que se había extendido por todo el continente. Pero la mayor inversión en las artes no reflejaba una creciente confianza en la condición humana. Aunque el arte y la arquitectura del siglo XVII daban constantemente testimonio de la penetrante influencia de la era precristiana, el arte barroco⁴⁵ rara vez fue un himno renacentista a la belleza, la dignidad y las posibilidades de los seres humanos. Como en los siglos anteriores, el arte, la arquitectura y la música religiosos se utilizaban en los países católicos para poner de relieve el peculiar papel mediador de la Iglesia para reconciliar al hombre caído con Dios. Al igual que se edificaron grandiosas construcciones para las nuevas órdenes religiosas, la arquitectura del periodo también trasluce el papel predominante de los jesuitas y sus aliados en la conservación y expansión del cristianismo católico⁴⁶. Incluso en el plano parroquial dejó su sello este arte teológicamente correcto, pues se

43 KAMEN, H. (1981), *La España de Carlos II*, Barcelona, Ed. Crítica (traducción castellana de Josep M. Barnadas).

44 DOMINGUEZ ORTIZ, A. (1982), Testamento de Carlos II, En: *Testamentos de los Reyes de la Casa de Austria*, Madrid, Editora Nacional.

45 MÁLE, F. (1985), *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII*, Madrid, Ed. Encuentro.

46 BERGIN, J. (2002), *opus cit.*

encargaron millares de nuevos altares tan grandes y variados como sus más espectaculares antecesores renacentistas pero privilegiando un tema concreto: la Virgen y el Niño. Como convenía a una Iglesia contrarreformada que pretendía centrar la atención de los creyentes en la divinidad redentora de Cristo y la especial santidad de su madre, este dúo sacro fue el lugar común religioso del siglo. Aparecieron Vírgenes y Niños Jesús en todos los estilos y actitudes⁴⁷.

La arquitectura civil servía fundamentalmente para refrendar y celebrar la inviolabilidad y la grandeza de las autoridades designadas por Dios⁴⁸. Fue una época de viviendas particulares y palacios reales cada vez mayores, tendencia que culminó en el Versalles de Luis XIV⁴⁹. Mucho del arte secular servía a fines similares. En la pintura de género, los cuadros de paisajes y las naturalezas muertas, el arte secular menos grandioso se ocupaba de poner de relieve las bajezas de la naturaleza humana y la vanidad de sus deseos. Existía el consenso profundamente arraigado de que la humanidad corrupta era impotente frente a la naturaleza hostil. Sólo el poder redentor de Cristo ofrecía una salida.

Este es, a grandes rasgos, el panorama que presentaba tanto Europa como España durante lo que se ha llamado época barroca y que supone el contexto que enmarca nuestra tesis. Pese a la disparidad, por parte de los historiadores, para establecer unos límites cronológicos, nosotros nos centraremos, a nivel español, en los años que comprenden el reinado de Felipe III, Felipe IV y Carlos II, es decir, desde 1598 hasta 1700.

47 MORENO MENDOZA, A. (1997), *Mentalidad y pintura en la Sevilla del Siglo de Oro*, Madrid, Ed. Electa.

48 HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.; PITA ANDRADE, J.M. (1982), *La escultura y la arquitectura españolas del siglo XVII*, *Summa Artis*, vol. 26, Madrid, Espasa-Calpe.

49 GRIMBERG, C. (1970), *El siglo de Luis XIV: Versalles, espejo del mundo*, 2 vols., Barcelona, Ed. Círculo de Amigos de la Historia.

SEGUNDA PARTE

2. EL LAÚD: HISTORIA, TIPOLOGÍAS, ORGANOLOGÍA, TÉCNICAS DE TAÑIDO.

2.1 HISTORIA⁵⁰

Los estudiosos están prácticamente de acuerdo en el origen del nombre de este instrumento: lo hacen derivar del término árabe *'ud*, que significa «madera», y precedido por el artículo *al*. Partiendo de este término, en Europa se le ha denominado como *alaude* en portugués, *laúd* en español, *luth* en francés, *laute* en alemán, *lute* en inglés y *liuto*, *leuto* o *laùto* en italiano. No obstante, existieron otras hipótesis sobre el origen de su nombre como la del alemán Ochsenkhun⁵¹, que pensó en *laut* (sonido fuerte), y la de Vincenzo Galilei⁵², que trató de dar una explicación aludiendo a las sílabas *la* y *ut*, símbolos de las escalas mayor y menor. Aunque según Corominas⁵³, en castellano apareció una pronunciación vulgar diptongada, registrada por primera vez como *alaut* y *laud* en el “*Libro del buen amor*” (ca. 1330) del Arcipreste de Hita, si bien la mención castellana más antigua se documenta con anterioridad en *La Historia de la doncella Teodor*, episodio de “*Las mil y una noches*” (en la versión más difundida corresponde a las noches 269-280 y se titula *Historia de Tawaddud, la esclava*) traducido y adaptado del árabe ca. 1250.

El tema se hace más complejo al tratar de precisar los antecedentes del instrumento. Unos, buscando fuentes históricas, literarias e iconográficas, han aportado como base de sus propias tesis los jeroglíficos egipcios, otros han recurrido incluso a los asirio-babilónicos, a los indios y a los persas, entre los cuales estuvo en uso un instrumento de mango corto, muy semejante al laúd del Renacimiento. Este modelo de mango corto con el tiempo lo habrían

50 REY, J.J.; NAVARRO, A. (1993), *Los instrumentos de púa en España: bandurria, cítola y "laúdes españoles"*, Madrid, Alianza Editorial

51 OCHSENKHUN, S. (1558), *Tabulaturbuch auff die Lauten*, Heydelberg, Johann Rhol.

52 GALILEI, V. (1568), *Fronimo/dialogo di Vincenzo Galilei/nobile fiorentino/sopra l'arte del bene intavolare/et rettamente sonare la musica/Negli strumenti artificiali si di corde come di fiato, & in particolare nel Liuto.*

53 COROMINAS, J., (1954), *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Berna, Ed. Francke.

introducido en Occidente las grandes emigraciones árabes medievales y, a través de la mediación española, se habría difundido posteriormente por Europa hasta llegar a ser el instrumento que conocemos.

Según algunos expertos, el origen del laúd parece remontarse al II milenio anterior a nuestra era, dentro de las civilizaciones sumerias. Allí debió de nacer una especie de laúd de mango corto y caja recia. De Babilonia pasó a los territorios asirios del norte, Assur, Umn Dabagiya, Mosul y Nínive, donde pudo haberse perfeccionado dando lugar a laudes primordialmente desarrollados en China, en el siglo IV. Hacia el sur se abrió otro camino de expansión emprendido por un cordófono punteado con mango, donde se originó un modelo constituido por un mástil largo y un resonador pequeño. Esta variante de laúd arraigó especialmente en el Reino Nuevo egipcio (1567-1085 a.C.) y en las latitudes de Shiraz y norte de la India. Éstos eran los mismos que los empleados en la Antigua Grecia y en Roma, aunque su uso e importancia fueron restringidos⁵⁴.

En el siglo III a.C. encontramos su más famosa representación en una estatuilla de una tañedora que toca uno de esos laudes, encontrada en la antigua Tanagra, a orillas del Asopo, en Beocia. Hacia el siglo V, el laúd encontró un notable culto en Bizancio. Uno de estos instrumentos más destacados, de largo mástil y pequeño resonador, es el *tanbûr*, que se difundió por los territorios hindúes y por el ámbito preislámico. Su caja acústica se elaboraba, originariamente, con un caparazón de tortuga, mientras que una membrana constituía la tabla armónica. Posteriormente, el resonador pasó a fabricarse con madera, la espalda -formada por anillos- ganó en abombamiento, su tapa abandonó la tendencia esférica para adoptar un perfil almendrado, y se añadió una cuerda más. Hasta el siglo VIII su mástil no contó con divisiones o trastes y se tocaba con un plectro de concha o madera.

Paralelamente se creó un laúd de cuello corto que se definió durante la época de los Sasánidas (224-642) bajo el nombre persa de *barbat* o *barbut*, que significa *pecho de ánade*, pues el perfil de la caja recordaba a este animal.

54 REMNANT, M. (2002), *Historia de los instrumentos musicales*, Barcelona, Col. Ma non troppo. Ed. Robinbook (trad. Ramón Andrés).

Poseía una tapa armónica de piel y un formato relativamente pequeño, pero a finales del siglo VII, los árabes sustituyeron la membrana por una lámina de madera, a la vez que lo aumentaron de tamaño en su totalidad. El hecho de que pasase a construirse íntegramente de madera hizo cambiar su nombre, como se puntualizó en un principio, por el de *'ud*, es decir, *madera*.

Hacia el siglo IX, el clavijero del *'ud* propiamente dicho comenzó a angularse notablemente hacia atrás; se le incorporaron también clavijas laterales, mientras que las cuerdas eran dobles y se hacían sonar con un plectro. La tapa armónica estaba provista de una o varias clavijas; una serie de costillas, a veces de diferentes maderas alternadas, formaban la espalda⁵⁵.

Es posible que este laúd se desarrollara en *al-Andalus* mucho tiempo antes. Algunos estudiosos sostienen que fue introducido en España hacia el año 968, según un marfil que se conserva en el Museo del Louvre proveniente de Córdoba en el cual ya aparece representado. Pero este modelo sufrirá posteriormente transformaciones fundamentales de mano del alemán Laux Maler, establecido en Bolonia hacia la primera mitad del siglo XVI⁵⁶.

En algunos ejemplos iconográficos de los ss. IX-XII se ha creído intuir la presencia de laúdes: frescos de San Miguel de Lillo (*ca.* 850), Beato de San Miguel de Escalada (*ca.* 926), capitel «de los músicos» de la catedral de Jaca (*ca.* 1050). Aunque el esquematismo de las representaciones no permite mucha precisión, todo lo más que puede afirmarse es que se trata de laúdes en el sentido genérico, es decir, cordófonos compuestos, posibles derivados de instrumentos practicados en la península antes de las invasiones árabes, pero que tienen que ver muy poco con el instrumento que a partir del *'ud* conocerá un importante desarrollo posterior.

Durante la larga dominación árabe, naturalmente la música y los instrumentos fueron aceptados por los cristianos de la península, el primero de todos el laúd, principal y más noble instrumento clásico en todo el Islam, que a

55 SADIE, S. (1984), *The new grove dictionary of musical instruments*, Londres, Macmillan Publishers.

56 HERRERA, F. (2006), *Enciclopedia de la guitarra*, 3ª ed., 4 vols., Valencia, Editorial Piles.

través de España pasó a todos los demás países europeos, aunque hubo otras vías de penetración, como Sicilia y los contactos establecidos en las cruzadas. Esto demuestra, también, la introducción de la música árabe en Europa, ya que si el pueblo cristiano heredó y adoptó el laúd, es natural que se sirviese de la música que se usaba para ese instrumento. De hecho, los cristianos que querían aprender a tocar el laúd, recurrían a los maestros moriscos. Al Farabi, en su "*Libro de la música*" (1893), da una descripción completa del laúd de cuatro y cinco cuerdas.

Los primeros *'ud* se montaban sólo con cuatro cuerdas de hilo de seda. Eran las cuatro cuerdas que daban las cuatro notas *re, sol, do, fa*. Parece que en origen el *'ud* sólo tenía cuatro trastes sobre los cuales se apoyaban los dedos índice, medio, anular y meñique. A estas cuatro cuerdas, el simbolismo de los teóricos árabes daba el siguiente significado, comparándolas a la naturaleza y a los cuatro elementos:

- *Zir*, o la prima, es la más fina y se afina al tono más alto. Simboliza al fuego por su sonido agudo y lleno de calor.
- *Metsni Mothlick*, o segunda cuerda, es comparable al aire por su ligereza.
- *Motsellets*, o tercera, parecida al agua por su frialdad.
- *Bem*, o cuarta, su sonido pesado y grave recuerda a la tierra.⁵⁷

Será el propio Al Farabi quien dará después a conocer un sistema de división del mango del *'ud*, en siete trastes, según el método de los persas, el cual producía 28 entonaciones de intervalos menores, llamados intervalos melódicos. Al Farabi conocía el uso de cuerdas de tripa, que desde el siglo VIII en adelante, fueron siempre usadas en el laúd.

El instrumento pasó de España a Francia y a Italia difundiéndose en todas las clases sociales, uniéndose a la voz humana y a otros instrumentos. Fue considerado un instrumento perfecto y, en un cierto período, no se consideraba finalizada la educación musical sin su dominio absoluto. Aunque muchos autores han puesto en duda su vivencia en España, porque la vihuela

57 BERTINI, H.; LEDHUY, A. (1835), *Encyclopédie pittoresque de la musique*, Paris, Ed. Delloye.

y luego la guitarra eran los instrumentos preferidos, eso no significó un desinterés por parte española hacia el laúd.

Hasta el siglo XIV no comenzaron a proliferar los laudistas, muy estimados en las cortes hispánicas de la Edad Media. Sólo durante el Renacimiento decreció su uso en favor de la vihuela de mano y de la guitarra, mientras en Europa se imponía el resto de los cordófonos punteados. En la corte del rey castellano Juan II se distinguió como laudista Hans de Loge, mientras que en la de Navarra fueron de gran fama Jordana, Sancho y, sobre todo, Sancho de Echalecu, de quien se tiene noticia a partir de 1420.

Durante el siglo XIII el laúd se incorporó al instrumentario cristiano. Dos centurias más tarde comenzó a adquirir los rasgos del instrumento clásico europeo: abandonó su robustez y aumentó la longitud del mástil, almendrándose el perfil de su caja, con varilla-cordal y roseta y clavijero en ángulo recto. Para entonces comenzó a tocarse con los dedos, desapareciendo el uso del plectro, lo que dio lugar a una nueva técnica a raíz de la cual surgieron músicos capaces de tocar a tres o cuatro voces. También, con el paso del tiempo fue modificándose su posición a la hora de sujetarlos: el ángulo formado con respecto al tronco del músico se fue cerrando.

A finales de la Edad Media, la aparición de la polifonía favoreció el desarrollo de instrumentos por familias, hecho que se consolidará en el siglo XVII, y que tendrá como base de todo el laúd y el clavicémbalo. Durante este siglo la música se caracteriza por el deseo de una expresión subjetiva, lo cual hace que algunos instrumentos queden relegados y se potencien otros. El violín se puso a la cabeza y las violas da gamba consiguen más sonoridad y expresividad. El clavicémbalo, los laúdes y las arpas eran la base musical. Los instrumentos de viento también mejoran su calidad y expresión sonora. Éste es el siglo en el que aparecen los conjuntos y las orquestas de cámara.



Laúd clásico renacentista

Entrado el siglo XVI, en las cortes no solo había laudistas profesionales en nómina, sino que también tañían el laúd nobles y reyes: Enrique VIII de Inglaterra fue un excelente tañedor, que incluso dejó obras compuestas por él; Carlos V lo tocaba, y al venirse de Flandes a España, en su séquito trajo laudistas flamencos que se instalaron en la Corte Real, etc. Adolfo Salazar⁵⁸ ya confirmaba en su obra que "laudes, vihuelas de mano y simplemente guitarras, eran de uso normal en la vida española más o menos elegante de los siglos XVI y XVII". Tal vez por esto, las primeras composiciones instrumentales

58 SALAZAR QUIJADA, A. (1988), *Conceptos fundamentales en la historia de la música*, Madrid. Alianza Ed.

publicadas fueran para laúd. En efecto, la palabra "ricercare", que indica el primer género de composiciones con carácter prevalentemente instrumental, aparece por primera vez en la obra de Francesco Spinacino, publicada en Venecia en 1507.⁵⁹

Fue durante este siglo cuando la música europea inició un lenguaje musical específico para los instrumentos. El órgano, el laúd y los instrumentos de viento vieron multiplicarse ediciones de música compuesta expresamente para ellos. A lo largo de este siglo, algunos laudistas trasnochados, todavía tañían su instrumento con púa, del mismo modo que algunos pintores seguían pintando angelitos tocando laúdes con plectro.

Los grandes maestros se dedicaban a la prospección de un lenguaje y expresividad que nada tenía que ver con la antigua práctica. Ya a principios del siglo XVII habían aparecido las primeras indicaciones acerca de cómo emplear el laúd con la técnica del bajo continuo, hecho que fue posible gracias a la gran habilidad de los laudistas.

En el transcurso del siglo XVI, el laúd creció en una familia de instrumentos de diferentes tamaños, al igual que otros instrumentos de la época, como la viola da gamba. Los laudes renacentistas varían en longitud de cuerda de los 44 cm. hasta llegar a los 90 cm. Durante este período el tamaño de los instrumentos más utilizados para la actuación solista oscilaba entre 54 y 66 cm. Los laudes de otros tamaños fueron claramente utilizados para acompañar cantantes o instrumentistas, pero también se tocaban juntos en agrupaciones de dos, tres o cuatro instrumentos. Hacia finales del siglo, tres nuevas tendencias hicieron su aparición. La primera fue la adición de una o más cuerdas graves en los instrumentos. El uso regular de un séptimo orden de cuerdas hacia 1590 fue seguido rápidamente con el añadido de un octavo, un noveno y un décimo. La afinación de estas cuerdas adicionales no estaba estrictamente estandarizada, y parece que pueden haber sido reajustada con

59 SPINACINO, F. (1507), *Intabulatura de lauto*, Libro primo, Venecia, editor Ottaviano Petrucci.

frecuencia entre las piezas, de acuerdo con los requisitos de la música. El hecho de que las cuerdas añadidas no necesitaran trastes, y por lo tanto no requirieran pasar por encima del diapasón, llevó a la otra tendencia. Los constructores de laúd comenzaron agregando un segundo clavijero para las cuerdas graves en una extensión del cuello del instrumento. Esta modificación se inició en Italia, donde a un laúd se le dotó de esta extensión y recibió el nombre de *chitarrone* o *tiorba*. La tercera y última tendencia adoptada a principios del siglo XVII, sobre todo en Francia, fue hacia la experimentación con diferentes modelos de afinación para los seis órdenes de cuerdas que pasaban por los trastes.

El interés en el laúd y su música se extinguió con bastante rapidez después de 1700 en Francia, Inglaterra e Italia, pero en las zonas de habla alemana y algunas partes de Europa oriental, el laúd 13 órdenes de cuerdas fue cultivado por un número de talentosos tañedores y compositores hasta casi el final del siglo XVIII. Johann Sebastian Bach compuso algunas piezas para este instrumento, pero la mayoría de música escrita fue hecha por especialistas como Silvius Leopold Weiss, llamado *Il tedesco del liuto*, quien tañía el laúd como principal ocupación profesional. Pero probablemente la figura más destacada, a finales del siglo XIX, en el resurgimiento del interés por el laúd en Inglaterra fue Arnold Dolmetsch (1858-1940), mientras que en Alemania destacó Walter Gerwig (1899-1966). Ambos comenzaron coleccionando instrumentos antiguos y construyendo los suyos propios, incluso el primero fundó el Festival de música medieval, renacentista y barroca en Haslemere, cerca de Londres, en 1925. Fueron maestros de un gran número de talentosos estudiantes de música e instrumentistas en quienes despertaron un renovado interés por el laúd, el cual se extendió por toda Europa y en América del norte, aunque no fue hasta la década de 1950-60 cuando el creciente número de entusiastas por el laúd derivó en la fundación de la Sociedad Inglesa del Laúd (Lute Society in England) en 1956 y la Sociedad Americana del Laúd (Lute Society of America) en 1966.

Durante la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI, un relativamente pequeño pero creciente número de compositores han ido reproduciendo piezas originales y arreglos para laúd, ya sea como instrumento solista o como parte de un pequeño grupo o conjunto musical.

Tras este recorrido histórico sobre el origen y utilidad del laúd en las distintas épocas, pasamos ahora a tratar otros aspectos como las distintas tipologías de laudes que surgen en el siglo XVI y XVII, así como sus características morfológicas u organologías, además de la forma en la que se debía de tocar.

2.2 TIPOLOGÍAS

Para empezar sería conveniente dar una definición de laúd que nos permita apreciar sus características y distinguirlo de sus variantes. Obviamente no existe unanimidad a lo largo de la historia a la hora de definir este instrumento, pero aquí proporcionaremos algunas de las definiciones que más se acercan a lo que entendemos como laúd clásico, para después definir sus derivados o adaptaciones.

Para la Sociedad Americana del Laúd, éste es un instrumento musical de cuerda pulsada, con un cuerpo ovoide, cuya espalda está fabricada con delgadas tiras de madera, y cuya caja de resonancia se cierra por delante con una tabla, la cual atraviesan las cuerdas a través de un puente y que van por el largo cuello, a través del diapasón, hasta el clavijero donde se encuerdan y se tensan. Según M. Rita Brondi⁶⁰, el laúd es un instrumento de cuerda con un amplio cuerpo de madera en forma de pera del que sale un mástil, con trastes, que acaba en un clavijero inclinado hacia atrás. Mary Remnant⁶¹, va más allá del instrumento propiamente dicho y habla de la familia del laúd como aquella integrada por instrumentos constituidos por un mástil unido a una caja de resonancia, en el cual el intérprete presiona las cuerdas contra el mástil o las

60 BRONDI, M.R. (1926), *Il liuto e la chitarra*, Torino.

61 REMNANT, M. (2002), *opus cit.*

toca con los dedos por encima del mismo para obtener las notas requeridas. Normalmente, presentan una espalda abombada, si bien existen numerosos híbridos.

Para el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana⁶², el laúd es un cordófono pulsado, formado por una caja de contorno periforme y fondo ventrudo compuesto por costillas (también llamadas duelas), mástil con trastes a distancia de semitono y clavijero angulado con clavijas laterales. En la tapa suele llevar uno o varios rosetones. También especifica que en los escritos sobre organología se utiliza el término, sobre todo en plural, para designar genéricamente a los cordófonos compuestos, concepto que agrupa a todos los instrumentos que constan de clavijero, mástil y caja diferenciados, entre los que se clasifican, por ejemplo, la guitarra o el violín. Tal uso, quizá excesivamente amplio, es consecuencia de la adaptación al español de la terminología de C. Sachs y E. Hornbostel⁶³ y puede, con frecuencia, dar lugar a confusiones, por lo que debe ser tenido en cuenta.

Según otras fuentes, se trata de un cordófono punteado y provisto de resonador, con espalda abombada y mango, cuyas cuerdas están colocadas de forma paralela al plano que forman ambos. Difiere de la vihuela en que no tiene el vientre o cuerpo cuadrado, sino redondo y hecho de numerosas costillas delgadas, sutilmente pegadas unas con otras.

Todas estas definiciones nos describen un tipo de laúd de características muy generales, cuya definición bien podría valer para cualquiera de sus híbridos o familia instrumental. La verdadera distinción viene dada por otros estudiosos, los cuales empiezan diferenciando las variantes que se produjeron de este instrumento hacia finales del siglo XVI y durante el XVII.

Así pues, aunque el nombre del laúd parece que haya desaparecido en España desde finales del siglo XVII, y que acaso se le denominase bandola o mandola, sigue apareciendo reiteradamente en las ilustraciones del siglo XVIII.

62 2000, Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, Madrid, SGAE, 782-791.

63 HORNBOSTEL, E.; SACHS, C. (1914), *Zeitschrift für Musik*, Leipzig.

El laúd, una vez se comprobó que podía ser sustituido por otros instrumentos, fue desapareciendo progresivamente. La causa fue que no encontraba un lugar en el concierto de las nuevas formas instrumentales a partir de mediados del siglo XVII o, quizás mejor, que su sonoridad ya no satisfacía. Llegará en este momento la predilección por los **archilaudes**, que se harán presentes no ya en funciones de solista sino más bien en su función de bajos (servirán de acompañamiento, sobre todo en la ejecución del bajo continuo). Los compositores encontraron tan lograda la sonoridad de estos instrumentos que no dudaron en introducirlos incluso en la música sacra.

Pero el termino archilaúd ha sido usado normalmente, aunque inadecuadamente, para indicar un instrumento concreto. El desarrollo de la música instrumental y, principalmente, la necesidad, de la segunda mitad del siglo XVI, de ampliar el registro grave para apoyar la parte del bajo, propició el añadido de cuerdas fuera del mango al laúd ordinario generando instrumentos que se caracterizaron en las estructuras del **chitarrone**, de la **tiorba** y del **laúd tiorbado**. Todos estos instrumentos tomaron genéricamente el nombre de archilaúd. El error de asociar esta palabra a un instrumento concreto, surgió del célebre libro de Alessandro Piccinini⁶⁴.



64 PICCININI, A. (1623), *Intavolatura de liuto e di chitarrone*, Libro I, Bologna, editor Giovanni Paolo Moscatelli (edición facsimilar de Orlando Cristoforetti, Florencia, S.P.E.S., 1983)

El empleo del laúd para sostener la parte del bajo continuo supuso, con el paso del tiempo, la adición de otros bordones. Este hecho provocó una serie de problemas que los fabricantes trataron de resolver añadiendo un nuevo clavijero, o alargando el mango. Además, para robustecer la sonoridad, se ampliaron las dimensiones y se cambió la forma de la caja. Se llegó de esta manera a instrumentos nuevos que, en función de sus características dominantes, recibieron los nombres de laúd tiorbado, tiorba o chitarrone. Términos sobre los que no se ha dado todavía una explicación suficiente y precisa, por lo que no son siempre utilizados de manera unívoca.

Los archilaudes conservan los seis coros tradicionales del laúd, pero vienen enriquecidos por un nuevo clavijero, elevado sobre el primero, para la colocación de los bordones, en orden diatónico descendente y dispuestos para que suenen al aire. El instrumento, según opinión de Alessandro Piccinini, habría sido inventado por él mismo en 1623, cosa no probada, ya que en aquellos tiempos se realizaban muchos experimentos, y como ya hemos dicho este término no designaría a un sólo instrumento sino a varios, entre ellos lo que habría inventado Piccinini que sería lo que hoy identificamos con el laúd tiorbado.

En cuanto al **laúd tiorbado**, se trata igualmente de un laúd pero con alargamiento pronunciado del mango, en el que encuentra lugar un clavijero para los bordones. Si bien Curt Sachs⁶⁵ lo incluye entre los archilaúdes, Bragard y De Hen ven en él una reminiscencia del laúd típico renacentista, usado sobre todo en Francia, donde se distinguen en su construcción los hermanos Jacques y Denis Gaultier. Para Paganelli⁶⁶, es un instrumento típicamente italiano. Lo cierto es que es un instrumento híbrido, no frecuente, que combina las ventajas del archilaúd (graves reforzados) con el tamaño más pequeño del instrumento clásico. Piccinini prefiere la palabra *arciliuto* a laúd tiorbado porque éste implicaba una relación con la tiorba que él, el inventor del primero, negó. Mersenne (1652) estaba confundido entre tiorba y *arciliuto*, que quizá sólo indica que tampoco era común en París en ese momento.

65 SACHS, C. (1947), *Historia universal de los instrumentos musicales*, Buenos Aires, Ed. Centurión.

66 PAGANELLI, S. (1966), *Gli strumenti musicali nell'Arte*, Milán, Ed. Fabbri



Laúd tiorbado

La **tiorba** es un instrumento musical, parecido al laúd pero con ocho cuerdas más para los bajos, algunas veces con dos mangos, pero siempre contaba con dos clavijeros y un mástil de gran longitud. Aparece en Italia a finales del siglo XVI y su invención se atribuye normalmente, más que a Piccinini, al laudista Antonio Naldi, de sobrenombre "el Bardella", que estuvo en Florencia al servicio de los Medici. La tiorba es un laúd con un mango muy alargado sobre el que se sitúa el clavijero para los bordones, que tan solo suenan al aire. Podía abarcar de 14 a 16 coros; y existían dos modelos:

- ◆ la **tiorba paduana**, llamada así y descrita por Praetorius. Tenía la forma de un laúd de 16 coros, 8 sobre el mástil y 8 bordones; y 2 clavijeros, normal el primero, rematando el alargamiento del mango el segundo, que además podía tener forma de cayado y estar ligeramente inclinado a un lado. La ampliación de las dimensiones de la caja redundó en

detrimento de los coros más agudos, que tuvieron que afinarse a la octava inferior.



- ◆ La **tiorba romana** o guitarrón, un laúd bajo de 14 coros, 6 de los cuales sobre el mástil y 8 bordones. También en éste los 2 primeros coros se afinan a la octava inferior. Según Praetorius, se caracterizaba por la extraordinaria longitud del mango que podía ser de hasta dos metros, el cual podía tener dos o tres clavijeros sucesivos. Además el fondo de la caja podía ser plano.

Existen diversas teorías sobre la procedencia del nombre de la tiorba, aunque debe desestimarse la que defiende que su nombre viene dado por el nombre de su primer constructor. Son bastante más convincentes aquellas que apuntan a que el nombre viene dado por los ciegos que la tañían (*tuorpo*) o la bolsa en que la portaban (*torva*). Además había una variación de este instrumento denominada *tiorbino*, del cual existen obras escritas para ambos

instrumentos como "*Caprici a due stromenti, tiorba y tiorbino*" de Castaldi. A parte de ser un instrumento solista, la tiorba estaba integrada en conjuntos de instrumentos en los que desempeñaba la función de bajo continuo, función en la que sustituía en ocasiones al clave. También acompañaba de manera muy bella al solo vocal, como en los *Madrigali per cantare sopra il Chitarrone o Torba a una voce*. Existen notables métodos de tiorba como *Table pour apprendre facilement a toucher le théorbe sur la base continue* de Angelo Michele Bartolotti o *Traité d'acompañement pour la théorbe et le clavessin* de Ettienne Denise Delair.



Caprici a due stromenti, tiorba y tiorbino de Castaldi.

Lo que Praetorius llama tiorba romana, es también conocido en la época como guitarrón o **chitarrone**, un instrumento cordófono punteado, de la familia de los archilaúdes, y cuyo origen se sitúa en la segunda mitad del siglo XVI. Este instrumento se componía de una caja armónica abombada, similar a la del laúd, aunque de mayor tamaño, y un mástil largo. En comparación con la longitud total de su cuerpo, unos 200 cm, el resonador resultaba pequeño. La parte inferior de la caja tenía una anchura que podía variar entre los 35 y los 42 cm. El clavijero, que al contrario al de otros instrumentos no se curvaba

hacia atrás, sino que continuaba recto, solía estar provisto de seis órdenes situados sobre el diapasón, y finalizaba a su vez en otro clavijero, cuya función era la de albergar entre seis u ocho bordones sencillos, que eran diatónicos.

La tabla armónica poseía una roseta análoga a la del laúd, con la peculiaridad de que en el chitarrone se solían labrar más de una de estas rosetas; lo más usual era el grupo de tres en disposición triangular, para lo cual se colocaban las dos de mayor perímetro en la base y, por encima de éstas, la tercera roseta algo más pequeña. Debido a la longitud de dicho instrumento el tañedor debía sujetarlo en la mayoría de los casos mediante una correa.

El chitarrone obtuvo en ocasiones la denominación de *citarone* e incluso *arcichitarra* (archiguitarra). En principio fue creado como instrumento de acompañamiento pero, durante las primeras décadas a partir de su nacimiento en el siglo XVI, tuvo un papel relevante en su función del bajo continuo y como instrumento especial para solos. Ciertamente, las primeras noticias que tenemos de este archilaúd surgen en los *intermedii* florentinos.

Alessandro Piccinini publicó en 1623, en Bolonia, una obra en la que da ciertas noticias sobre el instrumento y su afinación, relatando cómo en Bolonia se fabricaban excelentes laúdes, muy apreciados y mejor pagados que los franceses, que se solían tocar junto a otros laúdes más pequeños: "*Cuando comenzó a florecer el arte del canto, pareció a aquellos virtuosos que esos grandes laúdes resultaban idóneos para acompañar la voz por su dulzura, pero encontrándolos mucho más graves que lo que precisaban, tuvieron que encordarlos con cuerdas más delgadas, adaptándolos a la voz, y como la segunda no podía llegar, la afinaron también una octava más grave*". En este caso, Piccinini se refería a los archilaúdes en general, sin hacer distinción entre tiorba y chitarrone, hecho que se perpetró y perduró durante siglos.

En el Museo Instrumental de Bruselas pueden admirarse dos ejemplares de este instrumento: de esmerada elaboración, uno de ellos alcanza los 169 cm y contiene seis bordones, y es muy parecido al chitarrone que se encuentra

en el Museo de Instrumentos Antiguos de Berlín; el otro ejemplar es de ocho bordones, se parece asombrosamente al más conocido ejemplar fabricado por Magno Tieffenbrucker en Venecia, en 1608, conservado en el Royal College of Music de Londres. En el Museu de la Música de Barcelona puede verse otro interesante ejemplar, obra del artesano Petrus Oliverius, que data de finales del siglo XVI.

La ambivalencia de los términos *chitarrone* y *tiorba* fue constante en Europa, pero finalmente prevaleció la voz *tiorba*, aunque morfológicamente sufrió algunos cambios debido a su evolución fuera de Italia.



Chitarrone

Por último, cabe destacar el colachón o ***colascione***, instrumento musical cordófono punteado, perteneciente a la familia del laúd. Estaba formado por una caja pequeña y un mástil bastante largo; de formas muy desproporcionadas, su origen parece hallarse en un laúd turco llamado *tambûr kebyr*. La tapa armónica presentaba una roseta central y un cordal como el del laúd; sus clavijas eran laterales y el clavijero estaba rematado por una voluta.

Su estrecho diapasón llevaba trastes móviles de tripa. La espalda tenía una pronunciada curvatura que se asemejaba en su forma a la de media pera. Los primitivos ejemplares aparecidos en el siglo XVI tuvieron dos o tres cuerdas que fueron en principio de tripa y más tarde de metal. En el siglo XVII aparece descrito por Marín Mersenne (1636) con un número de tres cuerdas, pero durante la siguiente centuria llegó a tener seis.



Colascione

El colachón era empleado para realizar el bajo continuo aunque también era adecuado para el acompañamiento del canto. Solía ser tocado en un conjunto integrado por su propia familia instrumental, y se acompañaba usualmente por un bajo de viola de gamba. Existieron otros modelos de colachón, como el *colasciontino* o *callissoncino*, también conocido con los

nombres de *colachontino* y *mezzo colascione*. Si bien el colachón alcanzó cierta notoriedad en algunos países europeos, su mayor arraigo lo alcanzó en la región meridional italiana, donde el *mezzo colascione* fue característico de los carnavales napolitanos. A partir de principios del siglo XVIII, el *mezzo colascione* se destinó esencialmente a la música popular.

No se sabe mucho acerca de Domenico Bresciani excepto que era un virtuoso del colascione. Tenemos la suerte de que una imagen de Bresciani ha sobrevivido gracias al famoso pintor y caricaturista Pier Leone Ghezzi quien hizo un grabado de Domenico y su hermano (con sus instrumentos) a mediados del siglo XVIII. El escrito debajo de la imagen describe a Domenico, quien interpreta el colascione de dos cuerdas de una manera encomiable, mientras que su hermano (que queda en el anonimato, de espaldas) le acompaña con la guitarra. En abril de 1765, ambos tocaron para Federico el Grande, rey de Prusia, en el Palacio de Sanssouci.



Domenico Bresciani y su hermano.

No es necesario creer que fueran éstos los únicos instrumentos derivados del laúd. Adriano Banchieri⁶⁷ habla de un "arpicordo lautado", instrumento que reúne las cualidades del arpa y del laúd, y de un "arpaguitarron", de invención

67 BANCHIERI, A. (1605), *L'Organo suonarino*, Venecia.

propia, que en los graves tiene el efecto del guitarrón y en los agudos asemeja un arpa. Encontramos indicaciones técnicas sobre el uso de estos instrumentos en el *Libro Primo d'Intavolatura di Chitarrone*, Venecia, 1606, de G.J. Kapsberger. También A. Piccinini presenta en su obra normas útiles para este instrumento, a la vez que advierte que en el guitarrón todos los acordes han de ser arpegiados.

La música para laúd se escribía en tablatura, de la que había distintos sistemas: la denominada tablatura italiana, la francesa y la alemana. Simplemente citamos este tipo de escritura pero no entraremos en más detalles ya que en nuestra investigación no abordaremos aspectos referidos a la afinación ni a la escritura musical de dicho instrumento.

El uso del laúd tuvo sus altos y sus bajos. Muy en boga durante el siglo XVI, sobre todo en Italia y en Gran Bretaña, decae en el XVII en que, en cambio, se afianza en Francia; en el XVIII va cediendo sitio a sus derivados, cuando en Alemania, precisamente, aparecen sus más preclaros maestros; en el XIX todos los instrumentos de esta familia ya han caído en desuso, cediendo el relevo a la guitarra. Aunque como ya hemos dicho en otro apartado, a mediados del siglo XX hay un resurgir del laúd en España, con las formaciones o agrupaciones de pulso y púa que lo introducen en sus orquestas.

2.3 ORGANOLOGÍA

En el campo de la organología, el estudio sistemático de los instrumentos musicales, el término laúd es más amplio y genérico. El laúd clásico tiene una caja armónica en un primer momento semiesférica, en forma de pera después, con un fondo de listones en forma de gajos de madera bien cuidada y dispuestos longitudinalmente. La caja queda cerrada en su parte superior por la lámina armónica, adornada en su centro por una rosa grabada que permite al sonido salir libremente. En la parte inferior de la lámina y junto al borde

extremo aparece fijado un listón de madera (*cordiere*) donde se ligan las cuerdas, al tiempo que con su ligera prominencia hace a la vez de puente o caballete. El mango, de aspecto semicilíndrico, es relativamente corto, sin llegar a ser demasiado grueso y con un diapasón dividido en nueve trastes. Sobre la parte plana queda dispuesta la trastera, normalmente de ébano o de otra madera dura, dividida en secciones semitonales por muescas en las que se insertan ligamentos de tripa. Estos trastes de tripa, móviles, suelen ser diez, aunque luego se aumentaron hasta doce. Es característico en la extremidad del mango el clavijero, una paleta doblada casi en ángulo recto, sobre la que aparecen dispuestas las clavijas con objeto de regular la tensión de las cuerdas y, por tanto, de la afinación.⁶⁸



Clavijero de laúd de 7 órdenes de cuerdas

68 BLASCO, F.; SANJOSÉ, V. (1994), *Los instrumentos musicales*, Valencia, Universidad de Valencia.

El laúd estaba formado por seis órdenes (normalmente de cuerdas dobles) con los siguientes nombres: el más agudo era el "timple", los otros en orden descendente el "pequeño intermedio", "gran intermedio", "contratenor", "tenor" y "bajo".

Como ya hemos mencionado, fue el instrumento dominante en Europa durante la Edad Media y el Renacimiento, manteniéndose en algunas zonas hasta mediados del siglo XVIII. En origen tenía cuatro o cinco órdenes sencillos o dobles a los que se añadía una cuerda sencilla en el agudo, llamada cantarela o prima. Con el paso del tiempo llegó a tener hasta catorce órdenes simples y también dobles. En cuanto a las partes de las que consta son las siguientes:

Clavijas: Piezas de madera alargadas, con una ligera conicidad, en las cuales se enrolla la cuerda para tensarla.

Trastes: Cuerdas de tripa anudadas alrededor del mástil. Acortan la cuerda a la longitud deseada cuando el intérprete las pisa entre dos de estos trastes.

Mástil: Mango alargado que surge del cuerpo del instrumento, sobre el cual se tienden las cuerdas y se ejecutan las posiciones de la mano que se use.

Diapasón: Lámina que cubre el mástil para protegerlo del desgaste y darle rigidez, pues sobre ella se apoyan los dedos del ejecutante al pisar las cuerdas. Suele ser de ébano.

Caja de resonancia: Abombada, construida a partir de costillas longitudinales, llamadas duelas, y con forma de media pera.

Boca: En los laúdes antiguos ostenta un rosetón decorativo finamente tallado.

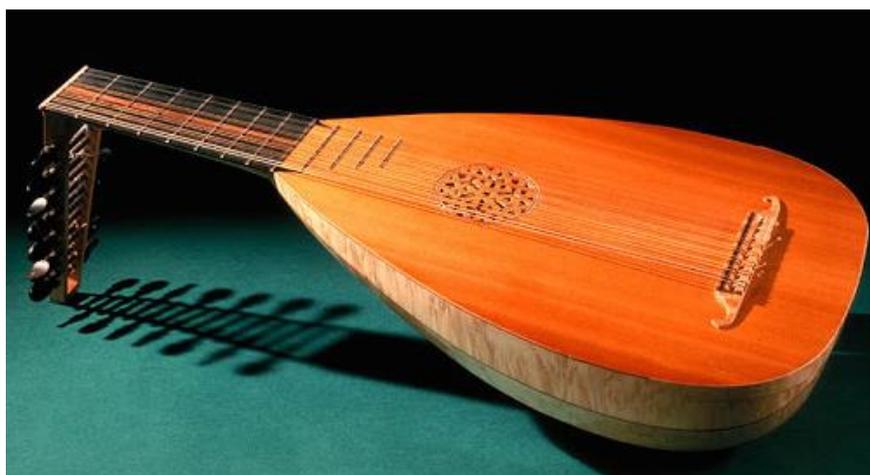
Cuerdas: Seis cuerdas dobles afinadas al unísono por pares. Siendo, hoy en día, de tripa las agudas y de núcleo de tripa y entorchado de metal las graves.

Puente: Llamado también barra-cordal. En él las cuerdas vibran directamente desde el nudo, sin apoyarse en ninguna lámina, como en las guitarras actuales.

Cordal: Sólo algunos laúdes medievales poseían una pieza aparte para anudar las cuerdas, pues desde la Edad Media y hasta el siglo XVIII el puente y el cordal coincidían en una única pieza, la barra-cordal.

El laudista del Renacimiento montaba su instrumento con cuerdas de tripa de animal, cuyo mayor inconveniente era su fragilidad y su extrema sensibilidad a la variación de los índices de humedad atmosférica y temperatura, por lo que, con un punto de ironía, se decía que el intérprete empleaba la mayor parte de su tiempo en cambiar cuerdas y en regular su afinación. Sin embargo, la evolución del laúd no conllevó la reducción de sus cuerdas sino, más bien, su enriquecimiento para que el instrumento fuera cada vez más idóneo a las exigencias musicales. De hecho, cuando fue importado a Europa no tenía más que cuatro cuerdas sencillas que posteriormente, a excepción del *canto* quedaron inmediatamente dobladas y llamadas desde entonces *coros*.

A lo largo del siglo XIV se le añadió un quinto coro grave y hacia finales del XV un sexto. El instrumento había alcanzado así su forma definitiva: seis coros, el primero de los cuales a cuerda sencilla y los otros cinco doblados, afinados a la octava o al unísono.⁶⁹



Laúd de 6 órdenes de cuerdas

69 BORNSTEIN, A. (1987), *Gli strumenti musicali del Rinascimento*, Padua, Ed. F. Muzzio.

La muestra más antigua sobre los detalles de construcción del laúd provienen del manuscrito 7.295 de la Biblioteca Nacional de París (ca.1440); en él se ofrecían datos similares a los aportados dos siglos más tarde por Marin Mersenne (1636). En Bolonia, a principios del siglo XVI, hubo una escuela de constructores que llegó a ser la más importante de Europa; de ella destacamos maestros como Maler o Frei, artesanos alemanes afincados en Italia. Sus instrumentos se caracterizaban por un cuerpo largo y delgado con hombros casi rectos. Los Tieffenbrucker constituían otra de las familias de artesanos alemanes que trabajó en Italia en la segunda mitad del siglo XVI. A ellos se asociaron Vendelio Venere y Michael Hartung. La forma de sus laúdes es más redondeada y la espalda la conforma un elevado número de costillas, como consecuencia de la utilización de madera de tejo, madera de centro marrón y una fina capa blanquecina exterior. Cada costilla era cortada de manera que tuviese una mitad oscura y otra clara, con el fin de que fuese decorativa. El descubrimiento y fabricación de cuerdas entorchadas o revestidas de metal tuvo importantes aplicaciones para el laúd, ya que permitió la fabricación de instrumentos con un único clavijero en el que pudiesen colocarse los once órdenes requeridos habitualmente en el laúd francés del siglo XVII.

Las maderas empleadas para su construcción suelen ser variadas, aunque generalmente la tabla armónica se confeccionaba con madera de abeto y, con menor frecuencia, de cedro o ciprés. La madera de peral es idónea para las clavijas y la de palosanto es usual para las demás partes.

2.4 TÉCNICAS DE TAÑER EL LAÚD⁷⁰

Hasta mediados del siglo XV, el laúd era punteado con plectro, tal y como lo tocaban los árabes cuando invadieron la Península Ibérica. La posición de la mano derecha era prácticamente paralela a las cuerdas, sobresaliendo el antebrazo por el borde final de la caja armónica. Las pinturas medievales muestran generalmente a músicos de pie, tañendo laúdes más bien pequeños.

70 OHLSEN, O. (1992), *Aspectos técnicos esenciales en la ejecución del laúd*, Madrid, Ópera Tres-Ediciones Musicales.

Desde aproximadamente 1450, y respondiendo al avance de la música polifónica, los laudistas reemplazaron el plectro por los dedos, con el fin de lograr un sonido más suave. Las posibilidades polifónicas que tenía el tañido con los dedos hicieron que el laúd, la vihuela y la guitarra fueran durante dos siglos los instrumentos socialmente más extendidos en Europa. De todos los tipos instrumentales que durante la Edad Media hispánica empleaban la técnica de la púa sólo dos la conservaron durante el siglo XVI: la bandurria y la cítola, ambos de uso popular.

Todavía a finales del siglo XV se utilizaba el plectro, como podemos constatar a través de la obra de Tinctoris⁷¹, aunque su uso comenzaba a decaer en beneficio de percutir las cuerdas con la yema de los dedos (*pizzicato*), posiblemente para poder llevar a cabo más voces en el instrumento, de hecho, el propio autor ya habla del uso polifónico del laúd. Los laudistas medievales tocaban con una pluma melodías de una sola voz y acordes rasgueados. En el último cuarto del siglo XV, comenzaron a pulsar las cuerdas con el pulgar y los dedos de la mano derecha; esto les permitió tocar dos o más voces simultáneamente en imitación de la polifonía vocal. Pinturas de fines del siglo XV o comienzos del XVI, nos muestran laúdes de mayor tamaño y los ejecutantes aparecen sentados o apoyando el laúd al borde de una mesa. La posición de la mano derecha se mantiene idéntica a la de los laudistas de plectro, al menos hasta mediados del siglo XVI, y va variando posteriormente a una posición más diagonal y finalmente casi vertical con respecto a las cuerdas, como lo confirman pinturas y grabados de los siglos XVII y XVIII.

La acción alternada de los dedos pulgar-índice fue la más empleada en el siglo XVI y XVII, y de ella dan cuenta importantes tratados como el de Petrucci (1507-1511), quien también nos dice que las notas que no tienen un punto debajo se pulsarán hacia abajo, y aquellas con punto se pulsarán hacia arriba,

71 TINCTORIS, J. (ca. 1487), *De inventione et Usu Musicae*, Nápoles.

excepto cuando deban pulsarse más de una no estando el punto debajo se deben hacer hacia arriba. La acción «hacia abajo» será con el pulgar y la de «hacia arriba» con el dedo índice. Esta acción alternada recorre toda la extensión del instrumento, es decir, los 6 órdenes normales del laúd del siglo XVI (una cuerda simple como "prima" y cinco cuerdas dobles)⁷². Esta idea es compartida por otros tratadistas como Adrian Le Roy, Luys Milan o Miguel de Fuenllana. Estos dos últimos escribieron para vihuela.

En 1557, Luys de Venegas de Henestrosa en su *Libro de cifra nueva* resume los diferentes tipos de pulsación: **dedillo**, con el dedo índice pulsar las cuerdas tanto hacia arriba como hacia abajo; **figueta castellana**, cruzando el pulgar sobre el índice; **figueta extranjera**, al revés de la anterior, es decir, cruzando el índice sobre el pulgar; y finalmente, con **dedos índice y medio**. Venegas llama "figueta" a los dos dedos (pulgar e índice), y aclara que la acción del dedo pulgar por debajo del índice era la más común entre los laudistas del resto de Europa (figueta extranjera); mientras que la figueta castellana (pulgar sobre el índice) era una técnica netamente hispana. También afirma que se requiere, para tocar bien, una posición diagonal o casi paralela de la mano derecha, con respecto a las cuerdas. Posteriormente, tanto Fuenllana como Thomas Robinson, otro tratadista sobre técnicas laudísticas, recomendarán el uso del pulgar sólo para pulsar las cuerdas graves, los llamados bordones. La primera, era también utilizada por los vihuelistas, consistía en tener la mano estirada, apoyada con el dedo meñique sobre la tabla armónica y permitía mayor velocidad en la ejecución. La segunda, será adoptada a comienzos del siglo XVII por los laudistas europeos, que se inclinarán por esta "nueva" modalidad.

72 Se entiende por "orden" a cada uno de los pares de cuerdas del laúd (afinados al unísono o a la octava). El primer orden (la "prima") fue, generalmente, simple en los laúdes renacentistas, así también el segundo orden en los laúdes barrocos.



Tañedor de laúd

Hacia finales del siglo XVI y comienzos del XVII, la música europea vivirá grandes cambios en gusto y estilo. Se inicia el período de transición entre el Renacimiento y el Barroco, y esto afectará al laúd. Se comienza a incrementar el número de cuerdas (ahora habrá de 7, 8 o 10 órdenes) y empiezan a construirse archilaúdes con hasta 14 órdenes simples o dobles. Las texturas musicales se complicaron, con cambios armónicos más frecuentes y con una línea baja más activa e independiente, que trajo como resultado la separación de funciones entre el pulgar y los demás dedos de la mano derecha. El pulgar empezó a quedarse en los órdenes graves, mientras que los dedos restantes llegaron a asociarse sólo con las cuerdas agudas.⁷³

En este período se producirá una importante evolución en el uso de la mano derecha; las pinturas y grabados representando laudistas nos muestran este cambio: la mano estará más perpendicular a las cuerdas y el pulgar, estirado, pulsará sobre el dedo índice. Los textos teóricos de comienzos del siglo XVII manifiestan su favoritismo por esta nueva alternativa, la "figueta castellana", como la llamó Venegas en 1557. Esta técnica se generalizó desde

73 BEIER, P. (1979), Right Hand Position in Renaissance Lute Technique, *Journal of the Lute Society of America*, vol.XII, 16-17.

1620, aproximadamente, hasta fines del Barroco, y los tratados en los que se menciona son, entre otros, el de Alessandro Piccinini (1623), Mary Burwell (c.1652-8), Marin Mersenne (1636), Thomas Mace (1676) o Philipp Lesage de Richee (1695).

Aunque hay escasísima información de los siglos XVI y XVII sobre la manera de pulsar, con o sin plectro, la experiencia nos enseña que la sonoridad que produce la yema del dedo es superior a la de la uña o plectro, ya que logra un sonido más redondo y cálido. Actualmente se pulsa con la yema y las uñas cortas.

La **mano derecha** de los laudistas fue variando de una posición prácticamente paralela a las cuerdas a una más diagonal, casi perpendicular a las cuerdas hacia el período barroco. Con respecto a la posición de esta mano, normalmente era colocada sobre la roseta a comienzos del siglo XVI. El sonido obtenido pulsando en este punto es de gran dulzura y este detalle nos puede dar una idea de la sonoridad del laúd en esa época. Pinturas y grabados de la segunda mitad del siglo XVI muestran todavía esta posición de la mano derecha, aunque menos frecuentemente.

Los laudistas apoyaban el dedo meñique sobre la tapa, por razones prácticas, ya que era usado como un elemento de equilibrio para el manejo de la mano, especialmente útil en la alternancia de los dedos pulgar-índice. Posteriormente, en la época barroca, cuando aumentó el número de cuerdas del laúd, sirvió también para alcanzar las cuerdas más graves. Los diversos textos laudísticos nos dan una explicación sobre dónde se debía colocar este dedo meñique, por ejemplo, Hans Gerle en su *Musica Teutsch*⁷⁴ dice que el meñique y el anular deben ir sobre la tapa en la zona entre la roseta y el puente. Opinión que compartirán otros teóricos como Jean Baptiste Besard, a través de la traducción inglesa de Dowland⁷⁵, Thomas Robinson (1603), Paccinini (1623) o Mary Burwell (1652), ésta última ya se refiere al laúd

74 GERLE, H. (1532), *Sieben Lautenstücke aus Musica Teutsch*, (trans. F. Hofmeister, 1965).

75 DOWLAND, R. (1610), *Varietie of Lute-Lessons*, Londres, Editor Thomas Adams.

barroco y especifica que la mano debe estar más cerca del puente, con el dedo meñique apoyado y que nunca se deben pulsar las cuerdas con las uñas. Esta posición coincide con muchas ilustraciones del siglo XVII, como por ejemplo, con el grabado que representa a *Charles Mouton*, uno de los más famosos laudistas franceses de fines de ese siglo.

Serán Thomas Mace⁷⁶ y Ernst Gottlieb Baron⁷⁷ quienes recomiendan una nueva colocación de la mano, con el dedo meñique detrás del puente alrededor de la *chantarelle* o cuerda más delgada, la prima, porque es un lugar estable, aquieta la mano y da seguridad a la pulsación. Esta posición tan extrema, con el meñique detrás del puente, no fue excepcional, pues muchas ilustraciones, sobretodo del período barroco tardío, la confirman como de uso bastante frecuente.

En cuanto a la **mano izquierda**, ya Vincenzo Capirola (c.1515) hacía algunas recomendaciones como: no alejar los dedos de las cuerdas, no dejar de emplear el dedo meñique, mantener los dedos fijos sobre el diapasón pisando la(s) cuerda(s) hasta que aparezca otra nota que obligue al dedo a abandonar la cuerda anteriormente pisada. Éste también introducirá en sus tablaturas signos⁷⁸ que indican la prolongación del valor de las notas, sería una especie de calderón⁷⁹. Fue usado por los laudistas italianos del siglo XVII, y también por los franceses, aunque usaron un signo diferente, adoptado posteriormente por los ingleses y luego en la generalidad de tablaturas de laúd barroco. Este signo era una línea diagonal situada debajo de las letras, y era llamado "les tenues". En tablaturas de comienzos del siglo XVII podemos encontrar líneas que no sólo indican la prolongación de los bajos sino también de voces superiores o interiores, a modo de ligadura o legato. Avanzado el siglo, las líneas diagonales se transforman en oblicuas.

Un manejo de mano izquierda sorprendentemente avanzado es descrito

76 MACE, T. (1676) *Musick's Monument*, Londres (edición facsimil, 1958, Paris, Editions du Centre National de Ia Recherche Scientifique)

77 BARON, E. G. (1727), *Study of the Lute*, Nuremburg (trans. Douglas A. Smith, Redondo Beach: Instrumenta Antiqua Publications, 1976).

78 El signo sería: #. Aunque a partir del siglo XVII un signo idéntico señalaría una ornamentación, el sostenido.

79 *Calderón*: símbolo musical que indica un punto de reposo alargado, normalmente, la duración de las notas a las que afecta. (∩)

por Thomas Robinson (1603)⁸⁰: “vuestro cuerpo y vuestro brazo derecho deben apoyar al laúd de manera que podáis tener la libertad en vuestra mano izquierda para desplazar de aquí a allá, a vuestro gusto, permitiendo que a la altura de la mitad del mástil se deslice para arriba o abajo la yema del pulgar, extendiendo la muñeca de la mano y siempre desplazando vuestro pulgar contra vuestro índice en cualquier traste que sea”. En esta descripción se encuentran los fundamentos de la “moderna” técnica de los guitarristas, echando abajo la teoría de que fueron inventados por Francisco Tárrega.

El ligado técnico de mano izquierda (dos o más notas realizadas con una sola pulsación) no fue usado en el siglo XVI como articulación, sino sólo en ornamentaciones. Desde comienzos del siglo XVII se inició su uso como articulación, alcanzando un alto grado de exquisitez en la música para laúd barroco.

Por último, en lo que respecta a la **actitud corporal**, cabe decir que la documentación iconográfica medieval nos muestra, generalmente, a los laudistas tocando de pie. El laúd, más pequeño que el renacentista, es apoyado contra el pecho sirviendo de soporte la muñeca derecha y la mano izquierda. Hacia mitad del siglo XVI, cuando el laúd creció de tamaño y se empezó a desarrollar una técnica de pulsación con los dedos en vez del plectro, los laudistas necesitaron sentarse y/o apoyar el laúd sobre el borde de una mesa, por ejemplo. Hacia 1676, Thomas Mace todavía recomendando apoyar el instrumento sobre una mesa, aunque para esa época tal cosa debe considerarse excepcional.

Las posiciones o actitudes para tocar de los laudistas renacentistas y barrocos fueron diversas. Gran número de ilustraciones del siglo XVI y XVII muestran a laudistas sentados con los pies al nivel del suelo, y con un taburete para uno de los pies. La posición de las piernas cruzadas también era una de las muchas formas de sentarse con el laúd. A veces, se ponía una cuerda atada en la parte posterior del cuerpo del laúd que servía para sujetarlo a uno de los

80 ROBINSON, T. (1603), *The Schoole of Musicke*, Londres, British Library.

botones de la chaqueta del ejecutante, para darle mayor estabilidad. Los grandes y pesados chitarrones llevaban, eventualmente, una correa que cruzaba la espalda del instrumentista.



Joven tañedor de laúd

3. EL LAÚD EN LA PINTURA BARROCA: FUENTES, TEMÁTICAS PICTÓRICAS Y SIMBOLOGÍA.

3.1 FUENTES

3.1.1 La fuente filológica religiosa en el estudio de la iconografía de la pintura española del siglo XVII.

Según José Fernández López⁸¹, el estudio de las fuentes escritas se va revelando paulatinamente como esencial para determinar con precisión el conocimiento de elementos muy importantes en el análisis iconográfico, como puede ser, en este caso, el del laúd. Esto ocurre en el campo artístico en general y, sobretodo, en la pintura, siendo fundamental en el estudio de ciclos o series programáticas. Parece evidente que sin el conocimiento de estas fuentes filológicas difícilmente se puede acceder al mundo ideológico en que se encontró, y se encuentra, envuelta extrínseca e intrínsecamente la obra de arte. En este sentido la literatura y las artes plásticas no hacen más que caminar paralelamente como manifestaciones culturales.

En el ámbito europeo de la Contrarreforma, los valores culturales del Barroco fueron adaptados a la esfera de la religión como cauce de expresión de un nuevo simbolismo social. Tras la publicación de los decretos del Concilio de Trento, sobre el mundo católico se cierne una ola de intransigencia religiosa y moral, curiosamente planteada como una "Reforma Católica", propiciada por la autoridad y la tradición de la Iglesia. Este efecto tenía esencialmente un carácter psicológico, ligado al autoconvencimiento en la bondad de los valores dominantes que, para perpetuarse, adoptan un carácter sacralizado o divinizado. La nueva mentalidad se oponía de principio a cualquier conquista del humanismo durante el Renacimiento, especialmente al individualismo racionalista, rompiendo el equilibrio de valores anteriores, que habían

81 FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. (2002), *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*, Sevilla, 2ª ed., Universidad de Sevilla.

favorecido el auge de la Reforma protestante, para manifestar el predominio de los valores teológicos a un doble nivel o estructura de poder: de una parte político, en el control del Estado por el absolutismo, y de otro religioso, dominador de las conciencias. Monarquía e Iglesia, Estado absolutista y religión configurarían el *status* imperante en el control de la sociedad del Antiguo Régimen. Sin embargo, ese control social y cultural ejercido por el poder en el siglo XVII tuvo diversas formas y manifestaciones aplicables a las distintas actividades de la época, dentro de una concepción unitaria de la vida.

España participó del carácter general de la cultura barroca, pero adaptándola de una forma tan personal que ha llevado a pensar a algunos investigadores, en diversos aspectos, en su origen hispano. Estos ideales estéticos o artísticos, no se llegaron a plasmar en textos escritos. Nada conocemos sobre las opiniones de los seis españoles, de los 15 en total, que componía la comisión encargada por el Concilio, de estudiar la cuestión de las imágenes. Las circunstancias históricas hicieron que el Concilio de Trento, dilatado en el tiempo, tuviese que cerrarse con premura.

Fue en la nueva iconografía postridentina donde quedó más patente, en el mundo artístico, la influencia del dirigismo ideológico. En las artes plásticas, la religión tomó cuerpo con sus ritos y sus prácticas, transformando en objeto artístico el ceremonial eclesiástico. Todo ello dio origen a una iconografía de carácter mímico, convencional y comprensible para los creyentes. Por otro lado, el concepto hierático de la representación religiosa se altera por un sentido narrativo, mucho más comprensible a nivel popular, estructurándose en las denominadas "historias", bíblicas, eclesiásticas, monásticas o hagiográficas. El fundamento de la historia radica en el intento de alejar los valores abstractos de los conceptos teológicos, acercándolos al hombre a través de lo emocional. Todos estos temas iconográficos y los anteriores, que son asumidos y renovados: éxtasis, misticismo, heroicidades hagiográficas, angélicos, marianos o dogmáticos; ya estudiados por los iconográficos tridentinos revelan, a simple vista, el valor doctrinal necesario para acceder a estos

conocimientos teológicos e históricos. Por todo ello cobra un interés excepcional la fuente ideológica, instrumento básico dentro del contenido religioso de la obra artística. Como expresó Panofsky⁸², el conocimiento de la fuente literaria es fundamental, en el "acto interpretativo", para llegar al "análisis iconográfico", previo a su interpretación final, con sus "significados intrínsecos o contenido". El esquema iconológico panofskiano afecta plenamente el arte religioso del Barroco, pues las fuentes filológicas iconográficas actuaban a un doble nivel:

- a) mentoras ideológicas y doctrinales para el artista.
- b) promotoras temáticas de una religión cuya jerarquía vigilaba y controlaba una cultura dogmática, pero a la vez masiva y eminentemente popular.

Una de las consecuencias más evidentes de la nueva mentalidad contrarreformista será el apogeo de la literatura de carácter religioso, en todas sus variantes de contenido. En España este apogeo se inició y cimentó conforme avanzaba el siglo XVI, para continuar en el XVII, aunque en el aspecto técnico, la impresión, a partir sobre todo, de 1650, decaiga en calidad.

La fuente literaria no explica por sí sola el hecho artístico, ni tan siquiera alcanza, a veces, a matizar el ideológico. En realidad hay una serie de factores que actúan decisivamente y que son exteriores al artista. Entre ellos resulta de vital importancia la asunción de la responsabilidad temática por un mentor iconográfico o la voluntad del comitente de la obra, ante la que el artista había de resignarse necesariamente.

Sigue resultando complicado el establecimiento de relaciones concretas entre la obra plástica y la fuente literaria, sobre todo cuando ésta tiene un carácter especulativo o abstracto en su contenido. Los contratos de obras pictóricas muestran sutilmente, en ocasiones, indicaciones o sugerencias iconográficas que inducirían al pintor a consultar alguna fuente hagiográfica.

82 PANOFSKY, E. (1992), *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial.

Pero la influencia de la filología puede plantearse a un segundo nivel: la influencia de los textos religiosos directamente sobre las obras pictóricas y más aún la influencia de la iconología, presente sobre todo en textos hagiográficos, en la literatura religiosa y moral de la época, así como en los textos de mayor interés ideológico fruto de la encendida piedad de la oratoria sagrada, los **sermones**. Éstos, que sirven como fuentes para estudio de las mentalidades de primerísimo orden, también parecieron influir y ser influidos por la filología iconológica. Los sermones constituyen un lenguaje común para el pueblo y fueron utilizados también como fuentes de inspiración por los artistas.

Quizás la vía más clara para comprender la repercusión de la literatura religiosa sobre la pintura barroca española se encuentre en las propias pinturas, especialmente en aquellas cuyo tema, la *vanitas*, enraizaba con una mentalidad religiosa profundamente simbólica.

3.1.2 Las bibliotecas e inventarios de artistas como canteras de la inspiración.

Aspecto de suma importancia en el fenómeno de la creación artística es el de las fuentes literarias y gráficas, fundamentales para todo creador en cualquier momento de la historia. Desgraciadamente el nivel cultural de los artistas españoles del siglo XVII resulta desigual y en algunos casos desolador, pues funcionaban como simples artesanos, sin ningún horizonte cultural, sólo preocupados en satisfacer las exigencias de una clientela devota. Pero en algunas ocasiones sorprende encontrarse con artistas preocupados ciertamente por las fuentes, tanto literarias como gráficas, y esforzados en consultar a colegas o eruditos sobre determinados aspectos. El caso de Francisco Pacheco es un ejemplo bien interesante de artista modesto en sus cualidades pictóricas, pero de una gran elocuencia y erudición, preocupado incansablemente por la "verdad histórica" del suceso a componer, para lo que consultaba a doctos religiosos, especialmente jesuitas, que le indican el camino a seguir. También

Palomino habla de la necesidad de los libros para que el pintor adopte el último escalón en la escala óptica que es la del pintor inventor. En otros casos contamos con ejemplos de artistas analfabetos que, a pesar de no saber leer ni escribir, mostraban una gran pasión e interés.

Aun siendo desigual el interés de los artistas por los libros, sí que poseían gran número de estampas en sus obradores, que fueron sin duda alguna un canal importante para la penetración de la cultura visual. Pero los artistas también tuvieron a su disposición las bibliotecas que les ofrecían sus propios comitentes, ya fuesen eclesiásticos o civiles. Son abundantes los ejemplos en los que el prior del convento determina al pintor el modelo exacto que ha de seguir para realizar el trabajo. En este caso es lógico que sea la biblioteca del propio cenobio la que suministrara al artista el modelo a seguir. En el ámbito de la corte, donde las bibliotecas nobiliarias eran más frecuentes, lo normal es que los propios artistas visitaran las bibliotecas de sus mecenas que suministraban, en ocasiones, novedades importantes que eran utilizadas como fuente de inspiración. En este caso es oportuno apuntar el ejemplo de Zurbarán y Velázquez para su trabajo en el Salón de Reinos.

El obrador o taller del maestro pintor era el lugar donde se hallaban tanto las estampas, los modelos y los libros apropiados para la conclusión de la obra pictórica. Los libros, así como las estampas, pueden ser objeto de un doble interés. En la mayoría de los casos suministraban elementos determinados, como esquemas compositivos o modelos concretos, pero en otras ocasiones pueden informar al artista sobre asuntos históricos o mitológicos, convirtiéndose entonces sus páginas en claves para discernir asuntos oscuros o poco claros.

Por otro lado las bibliotecas suponían para los artistas una verdadera cantera para la inspiración y eran entendidas no sólo como elementos de formación sino como medios para el estudio y el trabajo. Los libros, para el artista, eran un instrumento en el trabajo cotidiano. Disponemos de estudios que nos informan de cómo personas pertenecientes al clero, profesionales

liberales o vinculados a la administración, poseían importantes bibliotecas, pero por lo general son escasos los ejemplos de grandes bibliotecas, sobre todo contando con que la mayoría de la población era analfabeta, y en el caso de inventariarse libros, lo habitual es que no superen la cincuentena de volúmenes. Por ejemplo, en la Sevilla del siglo XVII destaca sobre todo el gran número de libros religiosos, comprensible en una época donde el hecho religioso lo ocupaba todo.

Los libros ofrecen la posibilidad de tener unas fuentes a las que recurrir, pero no aseguran por supuesto la posesión del genio artístico. Todo el repertorio de imágenes que el artista guardaba en su biblioteca y obrador contribuía a crear un "corpus" de imágenes tan grande, que Julián Gállego⁸³ habla de una verdadera cultura simbólica concerniente al Siglo de Oro, en la que el grabado tendría un gran protagonismo. Las ilustraciones de los libros han hecho mucho más por la propagación de una forma de cultura general que los textos en sí mismos. Esta cultura simbólica se instruía de los libros más variados y de las estampas más diversas.

Dentro ya del campo de las bibliotecas de artistas, lo que destaca a primera vista en ellas es el gran número de libros religiosos, especialmente vidas de santos y libros de oraciones. En el ámbito artístico destacan libros clásicos de arquitectura como el de Vignola⁸⁴, Vitruvio⁸⁵, Serlio⁸⁶; de perspectiva como el de Marolois⁸⁷. Dentro del campo de la tratadística, cabe citar a Carducho⁸⁸, Vasari⁸⁹, y sobre todo lo que destaca en casi la totalidad de los inventarios es la obra de Alberto Durero, que tanto en sus estampas como en su "*Simetría*" (1528) está omnipresente. También aparecen estampas de

83 GÁLLEGO SERRANO, J. (1987), *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, 3ª ed., Madrid, Ed. Cátedra.

84 VIGNOLA, J. (1562), *Reglas de los cinco órdenes de la arquitectura*, Roma.

85 VITRUVIO POLIÓN, V. (15 a.C.), *De architectura*, (trad. "The Ten Books on Architecture", 1960, Morris Hicky Morgan)

86 SERLIO, S. (1537), *I sette libri dell'architettura de Sebastiano Serlio bolognese*, Venecia (Edición facsímil en Albatros Ed., Valencia, 1977)

87 MAROLOIS, S. (1630), *Opera Mathematica ou Oeuvres Mathematiques Traictant de Geometrie, Perspective, Architecture, et Fortification*, Amsterdam.

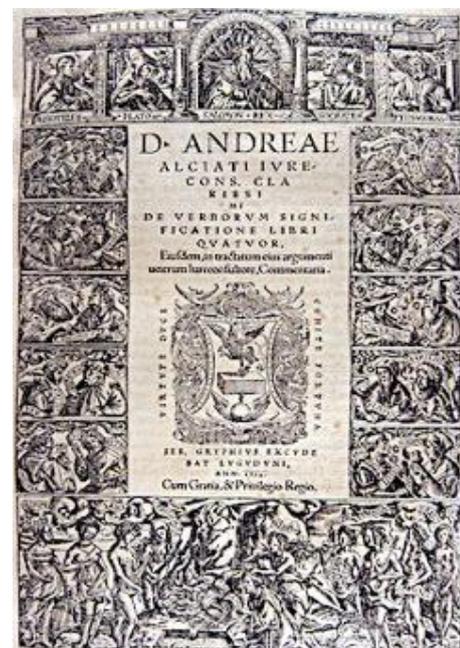
88 CARDUCHO, V. (1633), *Diálogos de la pintura*, (impreso por Fco. Martínez)

89 VASARI, G. (1550), *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Edición Torrentina.

Lucas de Leyden o Antonio Tempesta. Otro apartado es el de la literatura emblemática, entre los que destaca la obra "*Emblematum liber*" de Alciato⁹⁰ (1531). Además, en Andalucía y en España, en general, se editaron varias obras de este carácter, que tuvieron importante circulación y que han sido utilizadas como elementos de inspiración por algunos pintores. Es evidente el caso de Juan Francisco de Villava, que sus "*Empresas espirituales y morales*" (1613) parecen haber influenciado en Valdés Leal. También se ha podido identificar en algunas bibliotecas los famosos emblemas de Otto Vaenius, que debieron circular bastante tanto en la península como en Iberoamérica.



Tratado de Vignola, 1562.



Emblematum liber, Alciato, 1531.

Pero, sobre todo, las bibliotecas de artistas están repletas de libros religiosos: vidas de santos, biblias ilustradas, *Flos Sanctorum* y manuales de ascética y moral. Pero además, bastantes artistas no se contentaban con las indicaciones de sus comitentes ni con las estampas, sino que procuraban instruirse por sí mismos acerca de los asuntos religiosos que tenían que pintar. Todo esto hace que el pintor disponga de un buen número de imágenes que resuelvan sus problemas compositivos y por otro lado enseñan a los artistas a conocer composiciones famosas y obras importantes, sin tener que realizar el

90 ALCIATO, A. (1531), *Emblematum liber*, Augsburg (1ª edición publicada por Heinrich Steyner).

viaje de estudios que tantas veces se ha señalado como necesario para la formación del artista. En este punto es conveniente advertir que en artistas como Vicente Macip o Francisco Ribalta, que frecuentemente habían sido estudiados suponiéndoles un viaje a Italia, la crítica más reciente ha demostrado que sus componentes italianos les han llegado precisamente a través de estampas, libros y pinturas.

Destacan por sus bibliotecas Vasco Pereira y Francisco Pacheco. En la de éste último, destacan obras, por ejemplo dedicadas a la iconografía, como la del padre Nadal⁹¹, Alberto Durero, Gabriele Paleotti, Johannes Molano; de tratadística, como la obra de Carducho, Alberti, Vasari; en cuanto a libros religiosos y vidas de santos, destaca el de Cristóbal de Fonseca⁹², Cristóbal de Castro⁹³ o las guías espirituales de fray Luis de Granada, sin olvidar, por supuesto, las Sagradas Escrituras como punto de referencia. De todo esto se deduce lo variada en fuentes gráficas que podría haber sido la biblioteca de Pacheco y sobre todo su nivel cultural, bastante alto en comparación al resto de sus compañeros, pero sobre todo su completa relación con el medio jesuítico del momento. También, por su variado y sobretodo curioso contenido, fue destacable la biblioteca que poseyó Diego Velázquez, o incluso la biblioteca de Murillo, quien hubo de conocer, y quizás poseer, cierto número de estampas que se adivinan a través de sus obras. En el caso de Zurbarán destaca la presencia de estampas de otros autores en su obrador, sobre todo poseyó estampas de Philippe Galle sobre composición de Maarten van Heemskerck, que relatan pasajes del Antiguo Testamento, así como de los Hechos de los Apóstoles.

Una última aproximación a las bibliotecas de los artistas, puede hacerse por los ejemplares que parecen pintados en sus propias obras. En este sentido un buen ejemplo está en la obra de Juan de Valdés Leal. Con todo este repertorio se demuestra la variedad de obras técnicas y religiosas de las que Valdés disponía, ya sean tanto libros técnico-científicos como religiosos.

91 NADAL, J. (1594), *Adnotationis et meditationes in Evangelia*.

92 FONSECA, C. DE (1592), *Tratado del Amor de Dios*, Zaragoza (publicado por Guillelmo Foquel).

93 CASTRO, C. DE (1605), *Historia Deiparae Virginis Mariae*, Alcalá.

Con estos ejemplos se evidencia lo primordial que resultan para los artistas los libros ilustrados y las estampas⁹⁴ que, como veremos, formaron parte importante en sus obradores, y que explican por qué en pleno Barroco siguen pintando laudes renacentistas en muchas de sus pinturas. También hemos visto cómo algunos títulos se repiten, lo que confirma cuáles eran las lecturas más a mano para un artista del barroco en España. Estos libros a veces eran anotados, mostrándonos sus márgenes buenos testimonios de su uso por parte del artífice. Son muy escasos los testimonios de libros anotados por artistas hallados hasta la fecha, pero por fortuna se han identificado dos ejemplares de la biblioteca de El Greco anotados por él mismo y que constituyen vivos ejemplos de sus ideas y sus reflexiones.

3.1.3 El uso de la estampa a través de los tratadistas.

En este apartado nos vamos a centrar en el estudio de Navarrete Prieto⁹⁵, cuyo objetivo es recoger los testimonios de los tratadistas de arte españoles, que nos mencionan el proceso por el cual el pintor y en definitiva el artista camina en busca de la idea, de aquel concepto que pueda llevar a término la obra de arte y en definitiva el proceso creador.

El inspirarse en algo precedente es tan antiguo como el arte mismo. Toda obra de arte se ha configurado como respuesta a algo precedente. Existen testimonios que nos hablan del poco esfuerzo de algunos artistas por encontrar lo nuevo y elaborado, descansando siempre en el socorro que le ofrecían las estampas. La calidad y originalidad de la pintura vendría condicionada por la capacidad del artista en utilizar los modelos ajenos y transformarlos; por lo tanto se hacen servir las estampas como apoyaturas que el pintor utiliza, siendo su uso mucho mayor en el período de aprendizaje, antes de copiar del natural. En este momento es en el que los modelos italianos han sido

94 CARRETE PARRONDO, J. (2004), *Estampas de la Real Academia Española. Colección Rodríguez Moñino-Brey*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida.

95 NAVARRETE PRIETO, B. (1998), *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

señalados por Palomino⁹⁶ como el ejemplo de perfección y guía para las composiciones. El beneficio de estos modelos lo proporcionaban las estampas y la noticia de libros. Por ejemplo, Jusepe Martínez⁹⁷ recomienda en su tratado el uso de estampas como algo habitual.

Es precisamente en este primer escalón en el aprendizaje del pintor, que se centra en la copia de estampas para alimentar la invención, donde sitúa Carducho, autor de los *"Diálogos de la Pintura"*, el apartado de la pintura práctica operativa regular que se diferencia de la operativa regular y científica. Este autor señala los peligros ya apuntados por Pacheco y Palomino del socorro de las estampas como fines para el descanso y no para el trabajo. Así pues, la pintura práctica regular y científica sería la que practicaría el pintor inventor que está en condiciones de tener un caudal propio por el estudio y el trabajo. Después estarían los pintores que utilizan la estampa de una manera más libre, realizando así composiciones más trabajadas y estudiadas, tomadas casi siempre de diferentes papeles y, sobre todo, del caudal acopiado por el artista.

Por ejemplo, en cuanto a los rompimientos de gloria, podemos citar el cuadro anónimo *"Apoteosis de San Hermenegildo"*, realizado por un discípulo de Zurbarán y donde se aprovecha el rompimiento que se encuentra en la estampa de Jan Muller sobre composición de Spranger de la *"Adoración de los pastores"*⁹⁸. Esa habilidad, en cambiar insignias, atributos y, en definitiva, alterar la figura de la estampa, la encontramos en multitud de ejemplos.

Existe otro modo de utilizar la estampa, que casi es inventar, y se pone de manifiesto en la obra de Murillo, artista que sabe perfectamente aprovecharse de la estampa, bien copiando puntualmente, bien sirviéndose de ésta como un mero pretexto para recrear su composición⁹⁹. Su obra la *"Virgen de la Faja"* fue realizada siguiendo la estampa de Jacob Matham sobre

96 PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. (1796), *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, 4 vols., Madrid.

97 MARTÍNEZ Y LURBEZ, J.N. (1866), *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, Real Academia de San Fernando (escrito hacia 1675).

98 Jan Harmensz Muller y Bartholomeus Spranger, 1606, Galería de Eslovenia.

99 PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (1993), Murillo y sus fuentes, En: *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid, p.129-146.

composición de Goltzius de la "*Natividad*". Lo fundamental es tanto el esquema de la Virgen con el niño, como la faja y los ángeles músicos. Detalles más precisos como el tipo físico del ángel músico, gestos, actitudes galantes y los trajes, se relaciona con la estampa de manera indudable.

Precisamente en una las primeras realizaciones de Pacheco para el retablo de la iglesia de la Anunciación de Sevilla, la "*Virgen de Belén*", ejecutado en 1588 y vinculado al "*Cristo camino del Calvario*" de 1589, es donde se emplean con profusión las estampas de Cornelis Cort, donde se puede ver cómo se eligen diferentes asuntos y partes del modelo, según la conveniencia pictórica y siempre siguiendo el más estricto sentido moral que propugnaba el decoro tridentino.

3.1.4 La estampa en función del comitente.

Otro punto que es necesario tratar en relación al uso de la estampa, es el papel que en ello desempeñaba el comitente, la persona que encargaba la obra, así como el consejo de personas doctas en la manera de tratar el asunto a realizar. Fundamentalmente el cliente principal de los pintores era la Iglesia, especialmente las órdenes religiosas, y en segundo término los particulares que querían la pintura para destinarla a algún lugar sagrado o capilla particular, o bien para su goce personal. En esto es bien interesante el estudio del sistema contractual pues en él encontramos precisiones tan ajustadas que evitaban en ocasiones la libertad del artista. Así pues, el pintor se limitaría a ser un mero ejecutor de la idea del comitente quien le suministraría en ocasiones el modelo a seguir.

Por lo tanto, es fundamental comprender cómo el deseo del comitente hacía que muchas veces el modelo le fuera suministrado al pintor por él mismo. Es lo que ocurre normalmente en las series monásticas de carácter narrativo, donde el prior del convento suministra el modelo, habitualmente series de estampas sobre la vida del santo a representar o crónicas monásticas que eran propuestas por los monjes como referencia ilustrativa de asuntos nada habituales. Como se observa en muchos ejemplos, la libertad del artista

era escasísima y el componente creador, por lo tanto, se veía tremendamente limitado. Otras veces encontramos en los contratos una precisión tan absoluta que nos indica igualmente que detrás hay un modelo y por supuesto un deseo manifiesto de quien encarga la obra. También en el sistema contractual del siglo XVI se observa una minuciosa descripción de los asuntos a realizar, que habitualmente se relacionaban con estampas.

Jonathan Brown¹⁰⁰ también ha señalado el servilismo al que se veían sujetos los artistas ante los deseos de la clientela, manifestados expresamente en los contratos. El poder, que en este sentido tuvieron los jesuitas, parece que marcó el esquema iconográfico de determinados asuntos.

3.1.5 La estampa como medio de concreción iconográfica: el concilio de Trento y sus repercusiones.

En 1563 el Concilio tridentino decretaba sobre la invocación, la veneración y las reliquias de los santos, y sobre las imágenes sagradas. Los decretos tridentinos representaban un triunfo del icono, de la imagen religiosa; en definitiva, significaba la hegemonía de la figuración. Pero esta figuración tenía que estar basada en la verdad sagrada y en el más estricto decoro, con el fin de adoctrinar y dirigir al pueblo, lleno de supersticiones y falsas creencias, como denunciaba la Reforma. Esta idea de aleccionar con la imagen, de informar y crear modelos y ejemplos vivos, fue recogida también por los principales ideólogos y tratadistas de arte españoles, como ya hemos visto, que con sus ideas y con sus obras quisieron servir de abanderados de lo expuesto y dictado por el Concilio tridentino.

Pero la Iglesia cuidó mucho la creación de esta nueva iconografía, velando siempre por la verdad histórica del asunto a tratar y reservando a los obispos, Inquisición, teólogos, moralistas y sobre todo a los concilios provinciales y sínodos diocesanos el control de lo que realizara, así como a los

100 LLEÓ CAÑAL, V. (1980), *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza Ed. (Edición facsimilar. Edición original de J. Brown)

pintores veedores encargados de que se cumplieran las directrices de verdad sagrada y decoro. Este fenómeno habitual en la pintura española del siglo XVII, nos hace ver cómo las estampas realizadas en Flandes, Holanda o Italia en el siglo XVI no se consideraban, a pesar de su evidente éxito y difusión, ejemplos directos de decoro y debían ser transformadas.

El arte religioso, que ahora propugna la Iglesia, será un arte severo, concentrado, rigorista donde no se distraiga la atención del fiel y la estampa cumpliera una función muy importante como difusora de la nueva iconografía. La tesis contrarreformista hace que, poco a poco, triunfe la imagen, pero controlada, utilizándose el grabado como un medio de adoctrinamiento, sobretodo entre las capas más humildes. Así como la pintura y escultura tenían como destinatarios la nobleza, el alto clero y los estamentos sociales más enriquecidos, las estampas, aun llevando un mismo contenido iconográfico, eran compradas por las clases más desfavorecidas. Pero igualmente la enorme difusión de esas estampas condicionó en ocasiones los modelos del arte mayor, pues habían familiarizado a los fieles con determinadas fórmulas iconográficas.

Dentro del campo de control iconográfico, tenemos casos bien elocuentes sobre la prohibición de la edición de determinadas estampas. En España, en el Índice de la Inquisición de 1640, aparecen algunas de estas prohibiciones. Así pues, será el Santo Oficio quien tenga atribuciones acerca de la censura de las estampas. La actitud de la Inquisición con respecto a las estampas es conocida por algunos ejemplos de su actuación. Lo que está claro es que la Inquisición se propuso el control de las imágenes, ya fueran en estampa, en lienzo o escultura.

Sin duda alguna, ese dirigismo en arte fue capitaneado por los jesuitas, con su política de atraer deleitando. Así es como llevan hasta sus últimas consecuencias, la tendencia general contrarreformista de las imágenes como medio para adoctrinar a los ignorantes. Los jesuitas fueron quienes potenciaron la edición en Amberes de una gran cantidad de obras ilustradas y estampas sueltas que contribuyeron en la formación de una iconografía

religiosa. Sobre este asunto, la obra que mayormente ejemplifica este dirigismo y sobre todo este control iconográfico, es la del jesuita mallorquín Jerónimo Nadal, *"Imágenes de la Historia Evangélica"*, publicada en Amberes en 1593 y estudiada y publicada por el padre Ceballos¹⁰¹. Como ha estudiado este autor, la génesis del libro de Nadal parte del decoro del Concilio de Trento. Antes de esta obra, otro jesuita, San Pedro Canisio, publicó en Amberes, en 1575, una edición de sus *"Catechismus minor latinus"* con 50 estampas. La importancia de estas obras, reside en que fueron un medio de enseñanza y sobre todo de comunicación, de información para el pueblo. Fueron realizadas bajo convencimiento de que el arte era un instrumento de instrucción y propaganda.

La utilización de las estampas que ilustran la obra del jesuita Jerónimo Nadal en la pintura sevillana se evidencia sobre todo en Francisco de Herrera el Viejo, Zurbarán y Murillo. En algunos ejemplos el seguimiento es tan sólo iconográfico, pero en otros se sigue el modelo formal, destacable por lo que supone de aporte plástico, estilístico y compositivo. Aunque en el caso de Zurbarán sólo podemos hablar de paralelos iconográficos y en modo alguno formales, en el de Murillo lo más importante es ver como utiliza las estampas de las *"Imágenes de la Historia Evangélica"* sin tener en cuenta el asunto que representan, sino tan sólo eligiendo de ellas aquellos aspectos formales y plásticos que más soluciones le ofrecen a la hora de componer su obra. El pintor sevillano, pues, olvida los valores dogmáticos y atiende sólo a las exigencias de su arte. Valgan estos ejemplos para diferenciar los variados modos de obrar de cada artista, atendiendo en la obra de Nadal a diferentes aspectos: formales, iconográficos o simplemente para cumplir con la verdad sagrada y el decoro.

Los jesuitas también patrocinaron otras series de estampas, las que narraban la vida y milagros de determinados santos, difundíendolas mediante las imágenes estampadas. Las canonizaciones de los santos también se

101 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (1974), Las imágenes de la historia evangélica del Padre Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la Contrarreforma, *Traza y Baza*, 5, 77-96.

convirtieron en ocasión para fijar su iconografía oficial, que sería posteriormente difundida en las estampas de sus vidas. Finalmente, tenemos el martirio de los santos, transmitido en estampas como medio de información, así como por la obra de Cesare Baronio "*Martirologio Romano*"¹⁰² perpetuando de esta manera la memoria de los héroes de la Iglesia.

Pero lo que es importante resaltar, es que en esta nueva iconografía que se gesta ahora, tras el Concilio de Trento, nace especialmente en el mundo romano y sobre todo a través de los inventores de composiciones que luego eran llevadas a la estampa por los talleres bien en Flandes o en Italia. Así, muchos de los que figuran como clásicos en el siglo XVII se inspiraba en creaciones del XVI. Es notorio evidenciar que la mayor parte de las creaciones de los pintores españoles del siglo XVII se engendraron, sobre todo, a partir de modelos del XVI.



Jacob Matham, "Diana y un laudista", 1615.

102 BARONIO, C. (1586), *Martyrologium Romanum ad novam kalendarii rationem, et ecclesiasticæ historiæ veritatem restitutum*. Gregorii XIII pontificis maximi iussu editum, Roma.

3.2 TEMÁTICAS PICTÓRICAS Y SIMBOLOGÍA

Los contextos y temáticas en las que podemos ver representado el laúd o sus derivados son de carácter variado y diverso, sobretodo a nivel europeo, pero en la pintura barroca española hay uno predominante, y es el religioso.

Según María Asunción Flórez Asensio¹⁰³, podemos distinguir cinco géneros pictóricos musicales, como ella los llama, que son: el religioso, el moral/simbólico, de género, el mitológico y el bélico.

El primer género, los cuadros **religiosos**, son el grupo más numeroso, pues como es bien sabido el principal comitente de la época era la Iglesia, por ello la pintura española del siglo XVII será fundamentalmente religiosa. En la mayoría de cuadros religiosos musicales se presentan rompimientos de gloria, y por tanto son los ángeles músicos los que encontraremos con mayor frecuencia tañiendo este instrumento u otros. Se trata de una clara alusión al concepto de "música divina" o "música celestial", pero también una "señal sonora del poder", que encontraremos igualmente en el ámbito profano. Estos ángeles músicos tocarán tanto instrumentos de viento como, mucho más frecuentes serán, los de cuerda: laúd, tiorba, viola da gamba, etc.

La música aparecerá como protagonista de la escena en cuadros en los que un santo aparece confortado por un ángel que toca un instrumento; el hecho de que éste sea de cuerda frotada o punzada se explica por el valor simbólico concedido a los instrumentos. El laúd, que encontramos con cierta frecuencia en los cuadros religiosos, pese a que parece haberse difundido por Europa a través de España, era considerado en el siglo XVII un instrumento extranjero, y contaba en nuestro país con un competidor formidable: la vihuela. Instrumento asociado a personas de elevada clase social, y que requería una notable habilidad técnica, el laúd conoció una época de esplendor en el siglo XVI, en el que las numerosas adaptaciones de piezas polifónicas realizadas para voz con acompañamiento de laúd abren el camino al nuevo estilo musical barroco: la monodia acompañada.

103 FLÓREZ ASENSIO, M. A. (2005), La música en la pintura española del siglo XVII, *Goya: Revista de Arte*, 306, 155-168.

Se produce un cambio fundamental en la pintura religiosa ya que los músicos ya no serán personajes divinos sino humanos, y además mujeres, lo que constituye una clara alusión al poder de la música sobre los sentidos y se encuadra dentro de la tradición misógina de la cultura occidental, que asocia a la mujer con los sentidos y la sensualidad, y por tanto con el pecado.

Esta visión de la música como vehículo de tentación se plasma igualmente en el segundo tipo de pinturas musicales, las **morales y simbólicas**. Los llamados bodegones y vanitas constituyen el grueso de este tipo de pintura; pero aunque dentro del bodegón o naturaleza muerta europea encontramos cuadros musicales tan interesantes como los de Evaristo Baschenis (1617-1677), pintor bergamasco que parece haberse especializado en la representación de naturalezas muertas con instrumentos, lamentablemente este subgénero no parece haber tenido éxito en España, aunque contamos con algunos ejemplos como el *Bodegón con dulces e instrumentos musicales* de Pedro de Camprobín, que bajo su aparente cotidianidad se nos ofrece un contenido moral subyacente al poner de manifiesto la caducidad de todo lo material¹⁰⁴.

Otro género pictórico en el que la presencia musical enmascara o disimula el asunto principal del cuadro lo constituyen los **cuadros de género**. Estas obras, fácilmente identificables, pero bastante escasas dentro de la pintura española, encubren bajo su apariencia "costumbrista" un contenido moral o filosófico, por lo cual se relacionarían directamente con el apartado anterior. Aunque escasa la presencia de estos temas en la pintura española, cabe destacar al mejor representante de esta tendencia: José Ribera. Aunque español, desarrolla toda su vida profesional fuera de la Península, afincado en Nápoles realiza varias series sobre los cinco sentidos introduciendo notables novedades en la tipología tradicional. Ribera enlaza además sus innovaciones con la revolución científica del siglo XVII. Suele representar a los distintos sentidos de forma individualizada, aunque hay otra tendencia europea que suele representarlos reunidos todos en una escena única.

104 REGALADO, A. (2002), El bodegón. Texto y contextos. En: J. Sureda, dir., *Summa Pictórica. El Siglo de Oro de la pintura española*, Barcelona, Editorial Planeta.

Lamentablemente no hay en la pintura española escenas de “conciertos” privados, tan frecuentes en la pintura barroca europea, sobretodo flamenca, aunque sabemos que se hacían habitualmente, ya que constituían uno de los entretenimientos sociales más apreciados. Tampoco conservamos representaciones de escenas populares, igualmente útiles a la hora de informarnos sobre la riqueza de los instrumentos populares utilizados en la época.

Un sentido moralizante se esconde también en los cuadros **mitológicos**, importantes ya que se trata de un tipo de pintura ligada estrechamente a la Corte debido a que los principales clientes de este tipo de obras eran, además del propio monarca, los miembros de la alta nobleza (especialmente aquellos que desempeñaron cargos en Italia), pero también la nobleza secundaria, altos funcionarios e intelectuales. Entre los pintores de mitología destacaremos al propio Velázquez, José Ribera, Martínez del Mazo, etc. Lamentablemente en otras pinturas mitológicas en las que aparecen representados instrumentos musicales, son de mucha menor calidad, y la música únicamente ocupa en ellas un papel secundario; en muchos casos los instrumentos representados son más ficticios que reales.

El último grupo de temáticas lo representan los **cuadros bélicos**, en los que aparecen instrumentos propios de la guerra. Se trata de un género muy pobre desde el punto de vista musical, ya que en él los instrumentos son simplemente parte del “decorado bélico”; destacando sobre todo tambores y trompetas.

Vista la clasificación que realiza Flórez Asensio, nosotros haremos hincapié en unos géneros pictóricos concretos, como son:

- **Los cinco sentidos¹⁰⁵**: Representan bajo forma de objetos, de animales y de personificaciones el aparato sensorial humano, dentro de un complejo escenario moralizante. El origen de estos símbolos deriva de la lectura alegórico-moralizante de la fisiología humana elaborada a partir de la

105 MADRID/1997, *Los cinco sentidos y el arte*, Madrid, Museo del Prado, 1 marzo – 4 mayo 1997, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura.

Edad Media. La representación de los cinco sentidos comenzó a desarrollarse durante la Edad Media, debido a un progresivo interés por los mecanismos cognoscitivos del hombre. Fue en esa época cuando se fijaron las características iconográficas, y alcanzó su máximo esplendor entre los siglos XVI y XVII. Influidos por la concepción religiosa medieval, que consideraba a los sentidos peligrosas vías de acceso al pecado, muchos artistas interpretaron este tema en el ámbito de la *Vanitas* (las alegorías pictóricas sobre la caducidad de la vida humana y sobre la vanidad de los placeres terrenales), o bien incluyeron en sus obras las personificaciones de la Prudencia y de la Templanza, como admonición a no caer en los excesos del Placer.

Al sentido del **Oído** se suele representar alegóricamente mediante un animal, el ciervo, porque es muy sensible a los ruidos; o mediante un dios olímpico, Apolo, el dios de la música; o bien mediante la representación de instrumentos musicales, atributos característicos del oído, asociados tanto al arte de la música como al del canto. El laúd suele ser frecuente en estas representaciones.

- ***Vanitas y naturaleza muerta:*** La derivación del nombre viene del adjetivo latino *vanus*, vacío, fugaz, efímero¹⁰⁶. Representa la fugacidad de la existencia, lo inexorable del paso del tiempo y la inconsciencia de los placeres terrenales. Se representa mediante la aproximación de motivos simbólicos de naturaleza distinta (calaveras, flores, fruta, instrumentos musicales, etc.), que aluden a la transitoriedad de la vida humana. Se trata de una representación de la vida humana mediante motivos simbólicos que tienen por objeto poner de realce la inconsciencia y la fragilidad. Se desarrolló como género pictórico independiente en los primeros años del siglo XVII y estaba estrechamente ligada a la sensación de precariedad que aquejó al continente europeo como consecuencia de la guerra de los Treinta Años y de la extensión de las epidemias de peste. Junto al motivo moralizante pueden entrelazarse temas políticos y religiosos bajo formas alegóricas dentro de la riquísima iconografía de la *Vanitas*. Por ejemplo, en la obra de Hans Holbein el Joven *Los*

106 VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, L. (2011), *Vanitas. Retórica visual de la mirada*, Madrid, Ediciones Encuentro.

*embajadores*¹⁰⁷ (1533), los instrumentos científicos y musicales (un laúd) ocultan complejos contenidos simbólicos, relativos a lo transitorio de la belleza, de la armonía y del arte. Los instrumentos musicales eran un motivo recurrente en las alegorías del siglo XVII de la *Vanitas*.

Según Enrique Valdivieso¹⁰⁸, la gran época de las vanitas es la época barroca, momento en el que se desarrolló en Europa y especialmente en España una literatura trascendente y profunda, en la que se insiste en recordar y advertir la condición pasajera de la existencia, la pronta llegada de la muerte y la necesidad de preparar el alma para este trance. Estas fuentes literarias incidieron sobre la pintura de *vanitas* señalando el *memento mori*, recordar que se ha de morir y que por ello es inútil acumular el poder, la riqueza y la sabiduría; evocan también que la belleza y el placer son efímeros. En España este género se desarrolló con características propias y algunas modalidades originales respecto a otros países; la causa hay que buscarla en el sustrato ideológico religioso, que incidió sobre la mentalidad social, por lo que derivó en una intensa demanda de este tipo de temas pictóricos. Fue un período en el que las ideas que contrastaban la vida y la muerte se introdujeron en las mentalidades de todos los niveles sociales y convulsionaron por igual tanto a las gentes simples y de humilde condición como a los sectores intelectuales y cultos de mayor nivel económico. Una época que en nuestro país se desataron devastadoras calamidades, en que la guerra fue una manifestación permanente y la vida tuvo una precaria condición, tenía una clara percepción del carácter efímero de la existencia.

Las características de este pensamiento pasaron a ser representadas en pintura con la intención de plasmar visualmente lo que, de forma insistente, se encontraba en textos literarios. Así, las vanidades y desengaños de la pintura española transmiten a través de las imágenes el mensaje espiritual y moralizante de que la existencia es transitoria y fugaz y que, en realidad, no es

107 CALABRESE, O. (1994), *La Intertextualidad en pintura: Una lectura de los "Embajadores" de Holbein*, Madrid, Ed. Cátedra.

108 VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. (2002), *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

más que un sueño que despertará en la muerte. Estas pinturas sirvieron para reforzar el pensamiento pesimista. Los placeres terrenales son considerados como efímeros y perjudiciales para el sentido virtuoso que hay que dar a la vida si se quiere salvar a la hora del Juicio.



T. Matham, J.A. Bannius, J. Matham, "Vanitas con instrumentos musicales", 1622.

Desde su aparición la *vanitas* ha ido utilizando una serie de elementos simbólicos, a veces singulares, que diversifican su contenido e intensifican la complejidad de su significado. Su iconografía es clara y concisa, configurando un discurso fácil de entender y accesible a todo tipo de mentalidades, ya que su contenido se ajusta generalmente a otorgar un sentido preciso y directo de las frases bíblicas o literarias alusivas al concepto de la transitoriedad de la vida y a suscitar una reflexión sobre los Novísimos.

Así pues, la representación de instrumentos musicales hace alusión a la música, la cual está vinculada al mundo de los sentidos y produce placer y alegría; por tanto todas las percepciones deben someterse a la moderación, rehuendo el exceso que pone en peligro el espíritu.

Estrechamente vinculado con esta temática estarían las **naturalezas muertas**¹⁰⁹. No es posible, al menos en el estado actual de las investigaciones, indicar una fecha y un lugar de nacimiento precisos para el género autónomo de la naturaleza muerta en pintura. Sin embargo, se puede llegar a una aproximación satisfactoria, que consiste en identificar el momento fundamental con el último decenio del siglo XVI en el cosmopolita, contradictorio y efervescente ambiente artístico de Roma, donde confluyen artistas de toda Europa. Las circunstancias que favorecen el rapidísimo desarrollo de la naturaleza muerta no sólo tienen que ver con el ambiente artístico y cultural sino también con las peculiaridades de la coyuntura socioeconómica y las características de un mercado de arte en plena evolución. Es cierto que las primeras noticias sobre el éxito del nuevo género pictórico proceden de los inventarios de grandes colecciones aristocráticas, cuyos dueños gravitan en torno a Roma o al menos mantienen una estrecha relación con los palacios y las cancillerías de las altas jerarquías eclesiásticas (el cardenal Francesco del Monte, el marqués Vincenzo Giustiniani, el cardenal Federico Borromeo etc.); por otra parte, la naturaleza muerta se impone pronto como producto "de masas", no reservado a unas cuantas colecciones principescas¹¹⁰. El formato, por lo común medio-pequeño, la alegría inmediata y la alusión a una situación de tendencia y bienestar material hacen que la naturaleza muerta se convierta en la respuesta perfecta a las expectativas y los requerimientos de un público en gran medida inédito en el mercado del arte y, más en general, en las estructuras de la economía europea: la burguesía.

La afirmación de una clase acomodada, en ocasiones considerada "la raíz del capitalismo moderno", es poco reconocible en naciones fuertemente caracterizadas por una corte y un núcleo histórico de familias nobles (como en España o Francia) o por lejanas tradiciones de dominio aristocrático u oligárquico (como en Italia); en cambio, es evidente en las jóvenes potencias europeas, como Holanda y la zona de Amberes, donde se estaba imponiendo una red relativamente amplia de mercaderes, empresarios y financieros.

109 CHERRY, P. (1999), *Arte y Naturaleza: El bodegón español en el siglo de oro*, Madrid, Ed. Doce Calles.

110 COLOMER BARRIGÓN, J.L. dir. (2003), *Arte y Diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, Madrid, Ediciones Fernando Villaverde.

La encumbración de la naturaleza muerta en el mercado artístico¹¹¹ europeo de principios del siglo XVII se funda en tres factores complementarios, todos muy importantes: en primer lugar, la presencia de una cantera amplia, asegurada por el mercado burgués que acabamos de describir; en segundo lugar, la extraordinaria utilidad del género, que pronto está en condiciones de ofrecer un amplísimo abanico de temas, formatos y referencias simbólicas, hasta el punto de presentar a cualquier adquisidor la posibilidad de elegir un cuadro prácticamente a medida; y por último, aunque su importancia no es menor, el efecto de atracción, interés y polémica que la adhesión de un artista conocido, Michelangelo Merisi, Caravaggio, causa en todos aquellos que se ocupan de la pintura, tanto profesionales como aficionados.

- **Ángeles músicos:** El símbolo del ángel deriva de las Victorias y de los Genios alados de época grecorromana. En el mundo cristiano es el símbolo de un estado de existencia superior al humano y desempeña la función de mensajero de Dios. Puede ser tanto una figura protectora como una potencia vengativa. Los ángeles músicos y cantores son símbolo de la armonía de las esferas celestes, consideradas, desde Pitágoras, como complejas estructuras numéricas regidas por relaciones musicales. Muchas veces aparecerán tocando instrumentos inventados que servían para subrayar el carácter sobrenatural y espiritual de la música angelical.¹¹²

Estos ángeles músicos, con frecuencia aparecen en escenas de **éxtasis** o visiones místicas. Según José María Carrascal¹¹³, para entender el éxtasis de los místicos hace falta tener presente la complejidad de la psicología humana, en la que se inserta la psicología sobrenatural. El éxtasis es un estado emocional capaz de producir conmociones psíquicas que se traducen al exterior del sujeto mediante reacciones fisiológicas. Estas últimas, expresadas con

111 MUÑOZ GONZÁLEZ, J. (2008), *El mercado español de pinturas en el siglo XVII*, Madrid, Fundación de apoyo a la Historia del Arte español.

112 PERPIÑÁ GRACÍA, C. (2010), Los ángeles músicos. Estudio de los tipos iconográficos. En: *II Encuentro Complutense: Jóvenes Investigadores de Historia del Arte*, Facultad de Geografía e Historia - Universidad Complutense de Madrid, 28 - 30 de abril 2010, Madrid, Organiza Departamento de Historia del Arte II.

113 CARRASCAL MUÑOZ, J.M. (1997), Visión mística y éxtasis en la pintura de Zurbarán, *Goya: Revista de Arte*, 257, 289-302.

medios plásticos, pueden entenderse de dos formas: como descripción de las repercusiones orgánicas correspondientes al impulso psíquico y como representación metafórica sensible de esas vivencias del alma. El éxtasis es efecto del amor. "Dice Dionisio que el amor divino produce el éxtasis". Y añade Santo Tomás: "Se dice que uno padece éxtasis cuando se pone fuera de sí; lo cual sucede con relación tanto a la potencia aprehensiva, como a la apetitiva". Pero estar fuera de sí parece implicar un cierto grado de enajenación o locura. El éxtasis clava el alma en una contemplación elevadísima, la arrebató, y produce paralelamente una suspensión de los sentidos y de toda actividad externa. Se le ha llamado "sueño de las potencias" y, según San Agustín, "peso del alma". La suspensión de los sentidos provoca, como una muerte pasajera, la caída de la mandíbula inferior.

Sin embargo, para José Fernández López¹¹⁴, la devoción a los arcángeles es uno de los episodios más controvertidos y curiosos de la contrarreforma. Su iconografía se fija en los últimos años del siglo XVI, a través de la difusión de los grabados de Hieronymus Wierix, Cornelis Cort, Pieter de Jode y Philippe de Galle.

La devoción angélica generó una abundante literatura religiosa, a pesar de cierta resistencia en la Iglesia a fomentar con exceso su creciente culto. Este aspecto filológico y cultural tuvo un marcado matiz contrarreformista, pues la mentalidad simplificadora de la época, en cuanto a las materias teológicas y doctrinales, veía en la figura angélica al soldado militante que defendería la Iglesia de la agresión de la Reforma.

La mayoría de las representaciones de ángeles en la pintura española del seiscientos tuvieron un carácter devocional, participando de esos ideales de sencilla emotividad religiosa de esta etapa, en temas diversos: hagiográficos, cristíferos y marianos. Fue en la obra de Zurbarán y en su escuela donde la imagen angélica adquirió mayor personalidad, pues, aun conservando la iconografía anterior, los modelos físicos zurbaranescos aducieron una concepción diferenciada a un asunto que aportaba matices de estilo

114 FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. (2002), *Opus cit.*

suggerentes, frente a la rigidez del primer tercio del siglo XVII. Durante el resto del siglo XVII la iconografía angélica en España no sufre en general grandes alteraciones, continuando su estrecha relación con los grabados flamencos de fines del siglo XVI, aunque existiera una lógica evolución en los modelos físicos y estéticos.



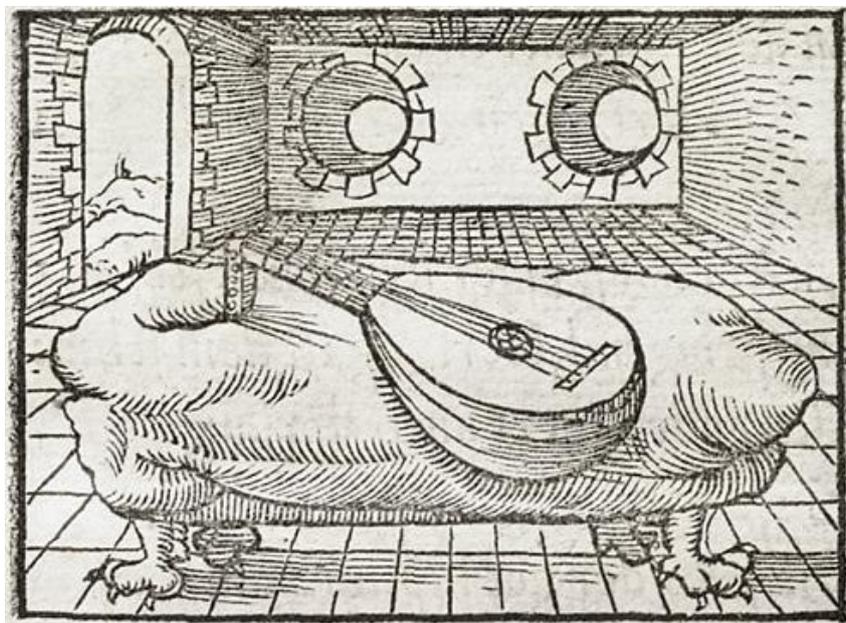
Peter Paul Rubens, "Ángeles músicos", c. 1628.

Respecto a la simbología del laúd en determinadas obras, debemos citar las alusiones que hacen Guy de Tervarent¹¹⁵, según el cual el laúd es el atributo de la Música, del dios Mercurio, de Orfeo, del oído, de la templanza, de la juventud y de la "Consolatio". Para James Hall¹¹⁶ el laúd gozó de gran popularidad durante el siglo XVI, fue atributo de la Música personificada en el Renacimiento (una de las siete artes liberales), del oído (en las series de los cinco sentidos), de Polimnia (una de las musas) y muy frecuente en los

115 TERVARENT, G. DE (2002), *Atributos y símbolos en el arte profano: Diccionario de un lenguaje perdido*, Barcelona, Ediciones del Serbal (traducción de José María Sousa).

116 HALL, J. (2003), *Diccionario de temas y símbolos artísticos 2*, Madrid, Alianza Editorial.

conciertos angélicos. También lo asocia a la representación del enamorado, y en el bodegón, con una cuerda rota, significa la discordia, además de ser algunas veces el instrumento alternativo de Orfeo y Apolo. Santiago Sebastián¹¹⁷ lo asocia a la concordia de los príncipes, al igual que Alciato en su emblema décimo, "Foedera" (las alianzas), cuyo tema central del grabado es el laúd. Es clara, aquí, la referencia a la concordia que debe haber entre príncipes cuando se realizan pactos o tratados que hay que respetar, ya que si uno solo no cumple la palabra se produce el desconcierto político. Era, pues, la política similar a la buena música, que peligraba cuando se rompía una sola cuerda; era recomendable por tanto antes de la ejecución musical templar el instrumento para que las cuerdas guardaran la debida armonía. Como ejemplo de este simbolismo del laúd, Sebastián menciona la obra pictórica de Hans Holbein el Joven, "Los Embajadores", en la que la clave es el instrumento y el texto musical adjunto, que además de acentuar el valor semántico de la composición, tiene el carácter propio de la vanitas. Esta interpretación política del laúd no era nueva, está dentro de una larga tradición considerar el Estado como un organismo armónico para que funcione bien.



Emblema *Foedera*, Alciato, 1531.

117 SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1995), *Emblemática e Historia del Arte*, Madrid, Ed. Cátedra.

Cabe concluir este apartado diciendo que la música no alcanza en la pintura española del siglo XVII el lugar que le correspondería dada su importancia en los diferentes ámbitos de la sociedad, importancia que sí queda reflejada en la literatura, especialmente en géneros como la novela y el teatro. Los cuadros musicales se caracterizan por su profundidad intelectual, ya que en ellos los instrumentos musicales representados adquieren diversos significados. Por este motivo, la pintura española del barroco se caracteriza por una multiplicidad de significados, y por ende el predominio de un valor polisémico del instrumento representado, en este caso que nos atañe, del laúd.

TERCERA PARTE

4. LAS PRINCIPALES ESCUELAS DE PINTURA BARROCA ESPAÑOLA

4.1 EL SIGLO DE ORO. LOS GRANDES MAESTROS DE LA PINTURA BARROCA ESPAÑOLA¹¹⁸.

Momento culminante de la pintura española, el siglo XVII conoció la actividad de una pléyade de artistas que rayaron a mucha mayor altura que los arquitectos y escultores coetáneos, pudiendo figurar varios de ellos en la antología de la pintura europea de esa centuria. Y no deja de ser curioso que ello se produzca en las circunstancias en las que, en lo político y en lo económico, la situación española fue muy distinta a la del concierto internacional, contrastando su hundimiento como potencia política con su refulgir como centro cultural y concretamente pictórico de primera orden, durante el reinado de los denominados Austrias menores (Felipe III, Felipe IV y Carlos II)¹¹⁹ brillo que se oscurecería al iniciarse la siguiente centuria y acceder al trono los primeros monarcas de la Casa de Borbón. La pintura seiscentista española, que atendió de forma muy desigual a la práctica de los distintos géneros pictóricos, se vio intensamente condicionada por su dispar clientela. Las pinturas religiosas constituyeron la faceta descollante, por cuanto iglesias y conventos vinieron a convertirse en los grandes promotores de obras artísticas, unas veces de forma directa y otras merced al patrocinio de la Corona y la nobleza, siendo esta clientela religiosa, que imponía modelos iconográficos y compositivos consagrados en momentos pasados, la responsable en buena medida del carácter arcaizante de mucha de nuestra pintura del Siglo de Oro.

Por el contrario, apenas puede hablarse de la pintura de asunto mitológico, siempre más relacionada con la aparición del desnudo y poco acorde con las ideas inquisitoriales. Por su parte, el retrato sí conoció cierto auge, tanto en la Corte como en la nobleza y la alta burguesía. Los asuntos históricos, las batallas y los paisajes no tuvieron demasiada aceptación fuera del ambiente cortesano, mientras que bodegones y floreros lograron penetrar

118 PORTELA SANDOVAL, F.J. (1989), *Grandes maestros de la pintura barroca española*, Historia Visual de Arte, Barcelona, Ed. Vicens-Vives.

119 DOMINGUEZ ORTIZ, A. (1973), *opus cit.*

en las viviendas de la clase media. Por último, el cuadro de género y las escenas de interior apenas tuvieron desarrollo, como lógica consecuencia de la ausencia de una burguesía económicamente estable al estilo de la holandesa o la italiana.

La pintura española del Siglo de Oro¹²⁰ se mantuvo bastante aislada de la europea en lo que se refiere a la movilidad de nuestros artistas. Pero ese aislamiento se palió con el afán coleccionista de algunos nobles y sobre todo con el de la Corona, muy especialmente de Felipe IV, verdadero apasionado de la pintura al igual que su hijo natural Juan José de Austria. En este sentido, la monarquía, llevó a cabo incontables adquisiciones de cuadros italianos y flamencos. Sin embargo, tales colecciones sólo estuvieron al alcance de los artistas que trabajaban en la Corte, teniendo que limitarse los de las escuelas provinciales a la contemplación de algunas copias y al manejo de grabados extranjeros -flamencos, alemanes e italianos- que insuflasen la debida dosis de habilidad a unas composiciones que, de no ser así, habrían resultado carentes de imaginación.

La pintura española se caracterizó, sobre todo en un primer momento, por un intenso naturalismo que unido con mucha frecuencia al tenebrismo, se mostró mucho más acorde con el carácter eminentemente religioso que denotan todos los aspectos de la vida hispana del momento. No obstante, ese naturalismo, que no se debió en su totalidad al conocimiento directo de las obras de Caravaggio, sino que también fue consecuencia de la tendencia realista advertida en los ambientes cortesanos en los años finales del siglo XVI, fue paulatinamente atenuándose con la introducción de matices clasicistas. Se trataba de un estilo más pomposo y dinámico, con influencias flamenca e italiana, y que encarnó el espíritu triunfalista de la Iglesia, una vez olvidada la rigidez contrarreformista, así como el absolutismo monárquico, que buscaba servirse del arte como arma política y tener un telón colorista que disimulara el

120 AYALA MALLORY, N. (1991), *Del Greco a Murillo: la pintura española del Siglo de Oro (1556 - 1700)*, Madrid, Alianza Forma.

ocaso del Imperio en los momentos finales del reinado de Felipe IV y el de su hijo Carlos II.

La mayor difusión del naturalismo no sólo coincidió con la sensibilidad popular de nuestras gentes, sino que también se identificó con la rigidez y la escasa flexibilidad de los medios eclesiásticos de la Contrarreforma. De ahí la frecuente representación de arrebatos místicos, escenas de penitencia y dramáticos martirios que, en una curiosa mezcla de lo divino y de lo humano, son representados como si lo milagroso y sobrenatural fuese algo cotidiano. Precisamente, la forma de plasmar las escenas de martirio ha puesto sobre ellos la etiqueta de una pintura cruenta y amante de lo desagradable que no responde a la realidad, por cuanto los temas sangrientos afloran en todos los artistas de la Europa católica, si bien es cierto que no con la intensidad que se aprecia en España.

También el naturalismo fue el vehículo adecuado para la plasmación del bodegón¹²¹, un tipo de naturaleza muerta con escaso número de objetos inanimados pero tratados con intenso relieve, rígidamente ordenados sobre una mesa o alféizar de una ventana, y dotados de sentido ascético, que encierran una doble lectura, formal y simbólica, al igual que los cuadros de vánitas, en los que la abundancia y suntuosidad de los objetos representados no responde a otro fin que el de significar lo efímero de los placeres de la vida terrena.

Aunque la pintura española del siglo XVII¹²², que sólo en parte puede ser adjetivada de barroca, muestra una gran uniformidad de planteamientos, cabe diferenciar varios focos importantes en razón de circunstancias políticas, económicas o culturales. Así, Castilla, con Madrid, sede de la Corte, como centro principal; Valencia y Andalucía, con Sevilla y Granada como capitales destacadas, fueron los núcleos regionales más descollantes a lo largo de toda la centuria, brillando temporalmente Toledo, Valladolid y Córdoba. En estas escuelas estuvieron activos distintos pintores que pugnaron para que la sociedad les otorgase una estimación más de artista que de artesano en razón

121 REGALADO, A. (2002), *opus cit.*

122 LAFUENTE FERRARI, E. (1953), *Breve historia de la pintura española*, 4ª ed., Madrid, Ed. Tecnos.

del carácter intelectual y no mecánico de tan noble arte liberal, pero pocos fueron los que consiguieron gozar de tal consideración, permaneciendo la mayoría vinculados a normas gremiales o corporativas y a un régimen de talleres casi medieval y con frecuencia marcado por lazos familiares.

En aras de establecer un esquema cronológico que facilite el estudio evolutivo, puede atenderse a la división por tercios de siglo o, mejor, por reinados, ya que los mismos casi se corresponden exactamente con las tres partes de la centuria: Felipe III (1598-1621), Felipe IV (1621-1665) y Carlos II (1665-1700).

Durante el reinado de **Felipe III**, en los últimos años del siglo XVI, diferentes pintores se sintieron preocupados por el retorno a la realidad, utilizando al mismo tiempo recursos lumínicos de carácter tenebrista, con esquemas compositivos de influencia manierista. Este primer naturalismo no hay que contemplarlo únicamente a la luz de la pronta llegada a la península de obras de Caravaggio, que sin duda contribuirían a la consolidación de la estética naturalista, sino que conviene tener presente cómo ya en las últimas décadas de la centuria anterior varios artistas españoles habían iniciado un acercamiento a la realidad en el foco artístico desarrollado en El Escorial en torno a Navarrete el Mudo y otros maestros. Los focos artísticos más importantes de este momento fueron Madrid, en el que se incluye también Toledo, así como Valencia y Sevilla.

En coincidencia con el declinar político y económico de la monarquía hispana, la pintura conoció uno de los momentos más esplendorosos durante el reinado de **Felipe IV**. Sería la Corte el principal centro de actividad pictórica, al que los artistas que desarrollaron su labor en las demás escuelas provinciales (Valencia, Sevilla y Granada) tomarían no sólo como punto de referencia sino como foco de atracción para varios de ellos. Estilísticamente, el naturalismo tenebrista que presidió la actividad pictórica de la primera etapa, fue quedando postergado por una pintura de cromatismo más cálido y de mayor dinamismo, así como por el estudio de la luz y el análisis de la perspectiva aérea. Asimismo, la venida a España de artistas boloñeses

potenciaría el desarrollo de las decoraciones al fresco que cristalizarían en el último tercio de la centuria. Este es el momento de los grandes maestros de la pintura española, como son Velázquez, Zurbarán, Ribera, Cano, etc.

En contraposición con la austeridad de la Corte y la decadencia política de la Corona española, el reinado del último austriaco, **Carlos II**, conoció la actividad de una fecunda generación de artistas que, localizados en Madrid y en Sevilla en contraste con la escasa actividad de las restantes escuelas, hicieron gala de una pintura caracterizada por la riqueza cromática y la libertad de ejecución, así como por un aparatoso dinamismo. El tema religioso mantuvo su preponderancia, tanto sobre lienzo como al fresco, con amplias composiciones presididas por los grandiosos rompimientos de gloria, cultivándose de modo escaso el asunto mitológico. Por su parte, el retrato también conoció un amplio desarrollo.

Pasemos pues ahora a estudiar con detalle cada una de las escuelas, destacando las obras de aquellos autores que plasmaron alguna tipología de laud en sus pinturas, y aclarar de qué tipo de instrumento se trata.

4.2 LA ESCUELA MADRILEÑA: CONTEXTO, AUTORES Y OBRAS

En su calidad de sede de la Corte, Madrid conoció la actividad de un numeroso grupo de pintores bastante influidos por el foco escorialense que, reflejando unas veces el manierismo reformado de aire florentino y otras el incipiente naturalismo, no llegaron a configurar una escuela de características bien definidas, pero sí de considerable importancia para la evolución artística posterior. Algunos de estos pintores que trabajaron para dicha escuela eran españoles, otros italianos o incluso descendientes de éstos.

La figura más importante de la serie de artistas italianos venidos a Madrid en los inicios del siglo XVII fue **Vicente Carducho** (h.1576-1638), proveniente de Florencia en compañía de su hermano Bartolomé para trabajar

en El Escorial. Sus cuadros muestran un acusado interés por el naturalismo y el manejo de la luz. Vicente sucedió a Bartolomé desde 1608 en el cargo de pintor del Rey. Preocupado por los aspectos teóricos, además de los intentos para crear una academia en Madrid al estilo de la boloñesa de los Carracci, en 1633 publicó los "Diálogos de la pintura" en los que defendió la importancia del dibujo y del estudio del natural. Su amplia producción no parece estar muy en consonancia con sus postulados teóricos, revelando mayor preocupación por el realismo de los modelos y por el empleo de toques tenebristas en los resplandores lumínicos, así como una sorprendente habilidad compositiva. Centrado en la temática religiosa, con tendencia a composiciones monumentales y a los efectos lumínicos, Carducho cumplió numerosos encargos para iglesias y conventos de la zona castellana.

→ *"Visión de San Antonio de Padua"*, 1631, Museo del Hermitage, San Petersburgo.



Esta obra fue realizada para la iglesia del Convento de San Gil, en Madrid, bajo el mando de Fray Alonso de Huecas, un buen franciscano, devoto de San Antonio de Padua y con exquisito gusto por la pintura. En el siglo XIX, con la ocupación francesa comienza el expolio artístico y gran parte del éxodo de la pintura española que llegó a Rusia fue debido al financiero holandés William Coesvelt, por tal motivo, esta obra llegaría en 1815 al Museo del Hermitage de San Petersburgo.¹²³ En ella observamos el momento en el que el santo estaba leyendo sobre una mesa cuando, de pronto, recibe la visita del Niño Jesús rodeado de ángeles -símbolos de pureza-. San Antonio interrumpe sus tareas y se arrodilla ante la visión. La luz que emana de la sagrada figura ilumina toda la escena.



123 FÉLIX GARCÍA, R. (2012), Fray Alonso de Huecas recuerda y acredita que, el origen de "La visión de San Antonio de Padua" de Carducho del Hermitage, es el Convento de San Gil de Madrid En: *Revista Santuario Franciscano*, 203.

Como sucede en muchas obras de la época, el pintor pudo inspirarse o directamente copiar el diseño de algún grabado o estampa. Así pues, vemos aquí una lámina que podría responder a este patrón, pero en realidad se trata de una copia hecha con posterioridad del cuadro original pintado por Carducho. Al pie de la lámina, que podemos encontrar en la Biblioteca Virtual de la Comarca de Torrijos, un texto dice lo siguiente: "*S. Antonio de Padua. Copia del quàdro original de Vicente de Carducho, que se venera en la Iglesia del Rl. Convento de S. Gil de esta Corte. A solicitud del M.R.P.F. Alonso de Huecas ex Difinidor, ex Provincial y guardián del actual de dicho Real Convento.*" Bajo la ilustración quedan anotados dos nombres "*Emanuel a Cruce del*" y "*Moreno Tejada sct*", (pintor de la lámina y grabador de la plancha).

Por lo que se refiere al laúd que representa Carducho en esta obra, aunque visto sólo parcialmente, se podría decir que se trata de un laúd clásico renacentista, de caja periforme y abombada por detrás, con roseta labrada en la parte delantera. Al observar la mano derecha del ángel tañedor, vemos que no lleva plectro sino que toca directamente con los dedos índice y medio, apoyando en la caja el anular, meñique y pulgar.

En cuanto a Toledo, que muy pronto decaería como foco artístico, sin duda el pintor más dotado en estos años fue el fraile dominico **Juan Bautista Maíno** (1578-1649), que viajó a Italia y entró en contacto directo con las pinturas de Caravaggio y de Aníbal Carracci y Guido Reni. Del primero asimiló el naturalismo, los escorzos y la atención por la luz, mientras que de los segundos adoptó la armonía compositiva y el rico colorido. Afincado en Toledo desde 1611, trabajó para el convento de San Pedro Mártir y pintó el retablo de "Las cuatro Pascuas" para los domínicos de Toledo. Trasladado a Madrid antes de 1620, es nombrado profesor de dibujo del futuro Felipe IV, quien al subir al trono le distinguirá con su protección. También participó en 1635 en el ornato del palacio del Buen Retiro con "La rendición de Bahía". Maíno murió en el colegio dominico de Santo Tomás de Madrid, en 1649.

→ "La Virgen de Belén", (de fecha desconocida), realizada para las Mercedarias de Fuentes de Andalucía (actualmente desaparecida).



Maíno, al realizar esta obra, hace su particular reinterpretación de la estampa de *La Sagrada Familia* de Durero. Aquí son las telas cortantes de Durero, la composición y la cadencia de la cabeza de la Virgen, además de la distribución de la escena, lo que llama la atención del pintor y lo transforma

igualmente en clave naturalista, siguiendo el grabado de hacia 1506. Pero lo más interesante es advertir cómo la estampa de Durero sigue estando vigente en Madrid y es utilizada por uno de los pintores que trabajaron para Felipe IV.¹²⁴

En cuanto al laúd representado, es de pequeño tamaño, con el mástil corto pero siguiendo el modelo clásico (parte trasera abombada, con roseta labrada en la caja, y probablemente con clavijero doblado en ángulo hacia atrás). Pero aquí lo que llama la atención es la forma que tiene el ángel de sujetar el instrumento y de tañerlo, ya que lo tiene en posición casi vertical, apoyando el clavijero en el hombro izquierdo y tocando con plectro la mano derecha, ya que la postura de los dedos insinúa como si estuviera pellizcando algún elemento para hacer sonar las cuerdas, las cuales no se advierte el número exacto.

En el campo del bodegón, el artista más brillante en la Ciudad Imperial fue el toledano **Juan Sánchez Cotán** (1560-1627), que formado con Blas de Prado, creó un tipo de composición que tendría amplia repercusión en la posterior pintura española de naturalezas muertas. Sus cuadros muestran un escaso número de sencillos objetos dispuestos sobre el alféizar de una ventana o una fresquera o bien colgados. Bien dibujados, con expresión de sus calidades e intensamente iluminados sobre fondos en penumbra, además de conferirles una sensación de volumen casi escultórico al que hay que unir el simbolismo místico. Como también pintor religioso, los últimos 25 años de su vida, Sánchez Cotán trabajó profusamente en la Cartuja de Granada y para la madrileña de El Pualar, en las que desarrolló escenas de la orden y diversos asuntos religiosos, siempre con una clara influencia lumínica de los manieristas de El Escorial.

124 PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (1994), Los grabados boloñeses del siglo XVII en la pintura española, En: *Lecturas de Historia del Arte, IV*, Vitoria, p.102 y del mismo autor: *Pintura española de los siglos XVII y XVIII en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano y Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2005, p.102

→ "Aparición de la Virgen del Rosario a los cartujos", 1603, Museo de Bellas Artes de Granada.



Sánchez Cotán pintó sólo cuadros de temática religiosa tras su ingreso en la Orden de los Cartujos en 1603. De estos años, de 1603 a 1627, momento de su etapa granadina, son sus pinturas inspiradas en los Evangelios y en la historia de los cartujos, que sirvieron para decorar el monasterio Cartujo de Granada, entre otros encargos. En esta obra la Virgen se nos aparece en un trono renacentista de esbeltas proporciones y a sus pies los cartujos arrodillados, entre ellos el propio Fray Juan, todo ello bajo un rompimiento de gloria con ángeles músicos. Antonio Palomino afirma que el pintor se retrató en dicha obra, suponiéndose por tal motivo que el monje que

aparece en primer término a la derecha sea su autorretrato. Probablemente esta sea una de las mejores pinturas religiosas de Sánchez Cotán. Es un excelente ejemplo de gran composición en el estilo de los primeros años del siglo XVII, que en Andalucía podría compararse con el de Mohedano, y que, ajeno a las alegrías coloristas y al gusto veneciano por lo anecdótico de un Roelas, precede y parece anunciar a Zurbarán.¹²⁵

El laúd que representa Cotán, sigue el modelo clásico, aunque es de tamaño pequeño y estilizado. El mástil aparece parcialmente tapado por otro ángel músico, con lo cual no vemos la zona del clavijero. Por la estrechez del mástil parece tener un número reducido de cuerdas, y la boca del instrumento no se aprecia si está labrada o no. En cuanto a la postura de la mano, parece que toca con los dedos y que en ese momento está en actitud pausada.

Por los años centrales del siglo trabajó en la Corte **Francisco de Herrera el Mozo** (1627-1685), nacido en Sevilla y formado con su padre, Herrera el Viejo, hasta que, todavía muy joven, decidió viajar a Italia para estudiar pintura y arquitectura. Allí conoció el barroco decorativo desarrollado por los artistas romanos como Pietro da Cortona, sin dejar de practicar la pintura de bodegones con notas naturalistas, sobre todo a base de pescados y productos del mar, por lo que en Italia fue conocido como "lo spagnuolo degli pesci". Años después, a su vuelta a España trabajó en la Corte y en 1654 pintó "El triunfo de San Hermenegildo" para los Carmelitas descalzos de Madrid, lienzo que, además de por su vibrante colorido, sobresale por la fogosidad, el extraordinario movimiento y la barroca composición que, presidida por la dinámica figura del santo, invita a compararla con la del mismo tema que pintara su padre 30 años antes y comprobar así los nuevos derroteros seguidos por la pintura española en el último tercio de la centuria.

125 ANGULO ÍÑIGUEZ, D.; PÉREZ SÁNCHEZ A.E. (1972). *Pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC.

→ "El triunfo de San Hermenegildo", h. 1654, Museo del Prado en Madrid.



Esta obra se realizó para el altar mayor de la iglesia de los Carmelitas Descalzos, en Madrid, y tuvo gran importancia para la renovación de la pintura madrileña, ya que su autor fue una de las figuras fundamentales en la introducción del pleno Barroco en la pintura española del siglo XVII. Sus obras, caracterizadas por su gran dinamismo y por el empleo de un color y una luz de gran intensidad influyeron mucho en los artistas contemporáneos. Las características principales de su estilo se advierten ya en esta pintura, que realizó en 1654, tras la vuelta de un viaje a Italia. Es un cuadro de altar que, aunque deudor de la pintura de Rubens, de los venecianos del siglo XVI y de Pietro da Cortona, utiliza un lenguaje muy personal para disolver las formas en movimiento a base de luz y color. A ese efecto contribuye también su composición poderosamente helicoidal. Herrera ha optado por construir un

cuadro de gran eficacia dialéctica; y para ello ha empleado no sólo medios formales sino también narrativos. Lo que se describe es el triunfo de un rey católico y mártir frente al arrianismo, que aparece representado en las figuras de la parte inferior izquierda. Hermenegildo se eleva a los cielos asido al crucifijo, y sus oponentes yacen postrados en la tierra; y el santo se destaca sobre un campo de luz, acompañado de ángeles músicos que protagonizan una sinfonía de color, mientras que el reino de los arrianos es el de las sombras. Pinturas como ésta influyeron no sólo en Madrid sino también en Sevilla; y de hecho, el conocimiento del estilo de Herrera el Mozo fue fundamental en la evolución del arte de Murillo.

En 1655, Herrera regresó a Sevilla y, con Murillo fundó en 1660 la Academia de Pintura de Sevilla al estilo de las que existían en Italia, pero una serie de disputas entre los dos artistas motivó el pronto traslado de Herrera a Madrid, en donde decoró al fresco varias iglesias, y en 1672 desempeñó el cargo de pintor del rey Carlos II, siendo designado en 1677 arquitecto de las obras de Palacio, por lo que abandonó la práctica de la pintura.

Por lo que se refiere al laúd que representa Herrera el Mozo, vemos algo totalmente novedoso hasta el momento, y es el hecho de representar un laúd barroco, más concretamente un archilaúd, con dobles mástiles para dar cabida a las cuerdas más graves y así poder realizar en bajo continuo. La caja sigue la forma clásica, periforme, abombada, y con una boca central. En cuanto al mástil más corto, recogería las cuerdas que realizan la notación convencional del laúd, mientras que el más largo sería para las cuerdas graves y vemos que termina en forma de voluta. No se aprecia el número de cuerdas pero deben de ser bastantes para necesitar dos mástiles y dos clavijeros para encordarlas.

La labor docente de Francisco Rizi se tradujo en la más barroca actividad pictórica que desarrollaron en Madrid a lo largo de las últimas décadas del siglo artistas como José Antolínez, Juan Escalante y Claudio Coello. En el caso de **Jose Antolínez** (1630-1675), de origen burgalés aunque madrileño de nacimiento, se educó un tiempo con Francisco Rizi, pero sus auténticos maestros fueron los cuadros de las colecciones reales y el recuerdo de

Velázquez. Autor de extensa obra a pesar de lo breve de su vida, cuenta entre los mejores representantes de la "Inmaculada Concepción", de la que fue fecundo cultivador. Coincidiendo con el auge immaculadista motivado por la publicación en 1661 de la bula "*Sollicitudo*" por el papa Alejandro VII, Antolínez representó a la Virgen con gran sentido de teatralidad, agitada su ampulosa vestimenta de forma intensa hasta el punto de ocultar en gran medida su figura y rodeada de querubines que confieren a los cuadros extraordinario dinamismo. El mismo sentido barroco aparece en otros asuntos religiosos como "El martirio de San Sebastián" o "El tránsito de la Magdalena", esta última con notoria influencia de Ribera en la composición diagonal, pero de mayor dinamismo y colorido. También Antolínez prestó atención a la pintura de género, lo que es de destacar dada la escasez de representaciones en la pintura española.

→ "*El tránsito de la Magdalena*", h. 1670-75, Museo del Prado en Madrid.



La obra representa el momento de *La asunción de la Magdalena*, ya que, perdonada por Cristo de los pecados de su vida licenciosa, María Magdalena es ejemplo de una vida de conversión y penitencia. La escena refleja el momento en que, según *La Leyenda Dorada* de Jacobo de Vorágine (siglo XIII), la santa es elevada por ángeles al Cielo para asistir a los oficios celestiales como premio a su vida penitente dedicada a la meditación, a la que se retiró tras la muerte de Cristo. Uno de los ángeles porta las disciplinas o pequeños látigos para la flagelación penitente, mientras que otro lleva flores y un tercero es músico. La composición de esta obra, de pincelada suelta y amplia gama cromática, evidencia el gusto barroco por el dinamismo y la expresividad.

El ángel de mayor tamaño, ubicado en la parte superior izquierda, aparece tocando el laúd. Aun con la baja nitidez de la representación, se adivina un laúd clásico renacentista, con mástil más largo de lo normal y caja periforme, en el que no se observa ni la roseta central ni el clavijero. Tampoco podemos decir nada sobre el número de cuerdas, que es inapreciable. En cuanto a la posición de las manos, parece que el ángel simplemente esté sujetando el instrumento, en vez de percutirlo, y es de señalar el hecho de que la mano derecha parece tapar la boca por la que debe salir el sonido.

4.3 LA ESCUELA SEVILLANA: CONTEXTO, AUTORES Y OBRAS

Durante las primeras décadas del siglo XVII se advierte en el seno de la pintura sevillana una clara confluencia entre dos tendencias pictóricas: una de ellas, el manierismo, de carácter retardatario que arrastraba fórmulas pretéritas y estereotipadas, heredadas de los años finales del siglo XVI; la otra es el naturalismo, que alumbró rasgos originales de modernidad en aquella época, que vendría a imponerse como lenguaje auténtico de los nuevos tiempos. En este enfrentamiento entre conceptos pictóricos que representaban lo antiguo y lo moderno, se destacaron dos pintores fundamentales: Francisco Pacheco, partidario de la tradición manierista, y Juan de Roelas, artista que

supo romper los fríos esquemas creativos empleados por sus predecesores, e introdujo en la pintura vida, sentimiento y observación de la realidad. Aunque a Roelas, al igual que a Herrera el Viejo, no se les puede calificar de naturalistas -como lo serán sus sucesores- sino más bien de *manieristas reformados*, ya que, en contraste con sus predecesores y aún contemporáneos arcaizantes, como Alonso Vázquez y el propio Pacheco, resultan más modernos, sensibles y atentos al pormenor cotidiano, tratado todo con una técnica suelta y cálida de procedencia veneciana. Otros artistas de esta generación como Mohedano, Uceda, Varela, Legot, Castillo y Esquivel, se movieron entre ambas tendencias, apoyándose en la primera durante la primera etapa de su creatividad pero desembocando finalmente en lo que sería el lenguaje moderno del siglo XVII: el naturalismo.

La llegada a Sevilla, como al resto de España, de obras o copias de obras de Caravaggio y de sus seguidores que imitaron sus fórmulas, produjo un impacto sobre los pintores sevillanos que se apresuraron a seguir por la senda de la fidelidad al natural y a utilizar las luces como recurso para subrayar el volumen de los cuerpos recortados sobre un fondo oscuro. Pero también los artistas españoles viajeros a Italia traen en sus obras ecos de lo visto allí y han de ser tenidos en cuenta para entender el cambio que se opera en la pintura sevillana partir de 1615-20, o incluso los pintores italianos venidos aquí.

Por su parte, la escuela sevillana fue, en un principio, la menos propicia al tenebrismo y a la nueva estética naturalista por cuanto el manierismo continuó vigente merced a la actividad de **Francisco Pacheco** (1564-1654), quien, si como pintor fue bastante mediocre, destacó como teórico, en especial por su tratado sobre el "Arte de la Pintura", y también lo hizo como maestro, pues en su taller se formaron algunos de los principales artistas de la etapa siguiente, como Velázquez y Alonso Cano. Dotado de una factura muy seca, lo mejor de su obra son los retratos, que hacen gala de un naturalismo de raíz flamenca con preciso dibujo. Las pinturas de fecha más antigua de Pacheco corresponden a los años finales del siglo XVI. Las primeras que conocemos son

copias de originales ajenos al artista como el "*Cristo con la Cruz a cuestas*" de 1589. Quizás la obra maestra de Pacheco sea "*Cristo servido por los ángeles en el desierto*", que procede del convento de San Clemente de Sevilla. Realizada en 1616, es una pintura de gran ambición compositiva, en la que introdujo detalles naturalistas de excelente factura, plasmados en los alimentos y la vajilla que aparece sobre la mesa. De este mismo año era la representación de "*San Sebastián atendido por Santa Irene*", que perteneció al Hospital de Alcalá de Guadaíra y que fue destruido en 1936. En estas obras Pacheco mantiene el alto nivel de calidad que se advierte de forma constante en estos años y que perdurará aproximadamente hasta 1625.

→ "*Cristo servido por los ángeles en el desierto*", 1616, Museo Goya en Castres (Francia).



Esta pintura es considerada la obra maestra de Pacheco. Dado el tema y el simbolismo, el gran lienzo, ejecutado en poco más de un año -si nos referimos al dibujo preparatorio fechado en 7 de octubre de 1615- no es más que un tema sagrado pero encierra una verdadera lección de pintura. La obra fue realizada para el refectorio de uno de los conventos más importantes de Sevilla, el de San Clemente el Real. Lo más destacado de esta pintura es la

participación del joven Velázquez, aprendiz en el taller de Pacheco por esas fechas, y quien se cree que realizó la naturaleza muerta que hay sobre la mesa. Por consiguiente, este lienzo es valioso por dos motivos: por su excepcional riqueza simbólica, abierto a las influencias manieristas, y porque es la primera naturaleza muerta de un joven genio de la pintura barroca universal, Velázquez.

Pacheco representa aquí un ángel tañendo el laúd clásico renacentista, muy bien definido y caracterizado. En este caso se observa la roseta labrada con un dibujo geométrico, unas 7 u 8 cuerdas, no sabemos si simples o dobles, y un mástil dividido en trastes que termina con un clavijero doblado hacia atrás. Las manos del ángel también están colocadas con sumo cuidado y detalle; la mano izquierda muestra los dedos en diferentes trastes simulando la interpretación de distintas notas musicales, mientras que la derecha, colocada por debajo de la roseta, parece percutir las cuerdas con el dedo pulgar.

Otros artistas de finales del siglo XVI, anclados en la tradición manierista y coetáneos de Pacheco, son **Alonso Vázquez** (h.1563-1608) y **Pedro Villegas** (1519-1596). El primero, nació en Ronda (Málaga), pero se desconocen datos sobre su formación y primeros años de vida, sólo tenemos constancia de su presencia en Sevilla en 1590. A pesar de ello, su estilo artístico evidencia que su formación se debió de realizar en el ambiente manierista español, tal vez sevillano, del último tercio del siglo XVI. Fue un pintor de enérgico dibujo, de formas vigorosas de gran fuerza corporal y volumen; manejó con soltura la composición, utilizando esquemas tomados de grabados flamencos del siglo XVI y acompañando su trabajo con el manejo de colores sutiles, no usuales en la pintura sevillana del momento. Vivió en Sevilla hasta 1603, año en el que embarcó hacia América para trabajar al servicio del marqués de Montesclaros. Allí murió hacia 1608. Su producción estuvo vinculada fundamentalmente al asunto religioso, representando incluso parábolas religiosas. Su prestigio le llevó a recibir dentro del ámbito cultural de la Contrarreforma en Sevilla, encargos importantes de órdenes religiosas como los jesuitas, para quienes acometió las pinturas del retablo de su iglesia de

Marchena; obra finalizada por Juan de Roelas. Sus obras más importantes en Sevilla son la "Sagrada Cena", del Museo de Bellas Artes, la "Virgen del Pozo Santo", de la catedral y el retablo del Hospital de las Cinco Llagas.

→ "La Virgen del Pozo Santo", 1597, Catedral de Sevilla.



Casi con seguridad nos encontramos con la tabla dedicada a la Virgen del Valle contratada por Vázquez en 1597 con Doña Beatriz Pérez, destinada a la iglesia del Convento de Santa María de Jesús de Sevilla. En la tabla se narra la milagrosa intervención de la Virgen para conseguir que salga indemne un niño del pozo al que había caído. El centro de la composición está ocupado por la Virgen, que lleva al Niño en su regazo, rodeada en la parte superior por ángeles tañendo instrumentos musicales, entre los que destaca el laúd, de tipología clásica renacentista. Lo curioso es la forma de sujetarlo, casi vertical para dar cabida a todo el instrumento dentro de la escena. La pose de la mano izquierda no parece estar tocando ninguna nota, más bien sujetando el mástil.

A los pies de la Virgen nos encontramos con la descripción del milagro, cerrando la composición un amplio paisaje. Las figuras gozan de monumentalidad pero el estatismo que presentan motivan que el espíritu manierista que caracteriza la producción de Vázquez aquí no esté presente.

De Pedro Villegas sabemos que su formación artística fue local, en el taller paterno, y no parece que viajase a Italia, aunque tenemos pruebas de que utilizó grabados de procedencia italiana y flamenca. Su primera formación hispano-flamenca se vio renovada por el manierismo italianizante que el pintor pudo asimilar por contactos con artistas de origen italiano, con artistas españoles formados en aquellas tierras o bien tomarlo de aquellos pintores foráneos de intensa actividad en la escuela local, como Alejo Fernández y Pedro de Campaña. Fue, sin embargo, hombre de cierta cultura que mantuvo una intensa amistad con el humanista Arias Montano. Sus obras más importantes son las pinturas del retablo del Hospital de San Lázaro, el retablo de la Visitación de la catedral, la Sagrada Familia y la Virgen de los Remedios de la iglesia de San Lorenzo, todas en Sevilla.

→ *"La Virgen de los Remedios"* (detalle), h.1590, Parroquia de San Vicente, Sevilla.



En los últimos años de su vida Villegas realizó, para la que fue su parroquia, un retablo dedicado a la Virgen de los Remedios. En su tabla principal, que es esta, aparece la Virgen sentada sobre un trono de nubes con el Niño en su regazo, al cual abraza con su mano izquierda, mientras que con la derecha sostiene un canastillo repleto de flores. La disposición compositiva de la pintura presenta un esquema basado en una ordenación geométrica, estando su espacio centrado por una estructura romboidal que alberga la figura de la Virgen. En los espacios laterales que quedan libres, tanto en la parte superior como inferior, aparecen ángeles que interpretan instrumentos musicales o aparecen en actitud adorante. La filiación italianizante que presenta la mayoría de las obras de Villegas se manifiesta también en ésta al advertir que el modelo deriva en términos generales de prototipos originales de Rafael, difundidos en el ámbito sevillano a través de grabados. De ahí que esta pintura transmita un apacible espíritu basado en el sosiego de las actitudes y la belleza de las formas.¹²⁶

El laúd representado en la parte inferior izquierda de la escena presenta varias peculiaridades respecto a los anteriormente analizados: en primer lugar, el mástil está encarado hacia el suelo y, en segundo lugar, el clavijero termina en forma de voluta. La inclinación hacia el suelo parece debida a una falta de espacio en la composición para hacer caber al ángel con el instrumento, sin dificultar la diagonal que se crea entre su mirada y la de la Virgen. El clavijero, con 4 clavijas en cada lado, y por tanto, 8 cuerdas encordadas, termina en forma curva, a modo de voluta, poco común en las representaciones de este instrumento. Por último, reseñar que la roseta de la caja ha sido movida para no ser tapada por la mano derecha del ángel, hecho que le otorga una apariencia poco real.

Mayor interés muestra la obra pictórica de **Juan de Roelas** (1558-1625), que está muy relacionada con la escuela veneciana tanto por su sentido cromático y por la suelta factura como por la afición a lo secundario y

126 VALDIVIESO GONZÁLEZ, E.; FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. (1991), *La pintura sevillana de los Siglos de Oro*, Ministerio de Cultura, Madrid.

anecdótico. Tal relación pudo producirse a través del estudio de las pinturas venecianas existentes en las colecciones reales a las que Roelas tuvo acceso en su condición de capellán cortesano. Establecido en Sevilla entre 1609 y 1616, su rico colorido y el gusto por los amplios escenarios, le hicieron famoso muy pronto ("*Circuncisión*", h. 1606), para alcanzar su apogeo con altos lienzos de altar como el "*Martirio de San Andrés*" (h.1609-1613), de grandes proporciones y con amplios fondos de gloria que, continuados por Roelas en su "*Tránsito de San Isidoro*" (1613), tanto desarrollo alcanzaría en las décadas siguientes. El mundo veneciano aflora en esta obra por varios lados: el rico colorido, la factura suelta, los contrastes lumínicos o el anecdotismo. Afincado de nuevo en tierras sevillanas al final de su vida, tras una breve estancia madrileña, llevó a cabo el retablo del convento de la Merced de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).

→ "*Circuncisión*", h. 1606, Retablo Mayor de la iglesia de la Anunciación, Sevilla.



Es muy probable que desde finales de 1604 o principios de 1605 Roelas se ocupase de la realización de parte de las pinturas que se integran en el retablo mayor de la iglesia de la Casa Profesa de los jesuitas sevillanos, hoy iglesia de la Anunciación. Este retablo en madera, posee un diseño organizado y claro, para que las imágenes pudieran llegar de forma nítida al espectador y transmitir didácticamente su mensaje. Sus pinturas son obra de Girolamo Lucente da Correggio, Antonio Mohedano y, sobre todo, de Juan de Roelas. El retablo se inauguró el 25 de marzo de 1606. La pintura principal del retablo, obra de Roelas, que con casi seis metros de altura presentaba una iconografía grandiosa en su técnica y expresividad. Lógicamente, el contenido de la pintura que representa al mismo tiempo "La Circuncisión" y "La Imposición del Nombre de Jesús" hubo de estar sugerido al pintor por el padre Ignacio Yáñez, prepósito de la Casa Profesa en aquellos momentos. No obstante, la traslación al lienzo de Roelas de las ideas que le fueron suministradas fue absolutamente extraordinaria. En efecto, de acuerdo con el contrato firmado en julio de 1604 fue Lucente da Correggio quien comenzó la ejecución de la primera de las obras, "La Adoración de los Reyes", pero de acuerdo con una cláusula de dicho contrato, si los jesuitas desaprobaban el fondo y la forma de esta primera pintura, rescindirían el compromiso con el pintor y nombrarían a otro distinto para que siguiese con el trabajo. Quizás esta fuese la causa por la que Antonio Mohedano, autor de "La Anunciación" del ático, hiciese esta pintura y fuera Roelas quien finalmente culminase el trabajo iniciado por los antes mencionados, haciéndose cargo del gran lienzo central de "La Circuncisión", de "La adoración de los pastores", situada la calle lateral derecha del retablo, y de "San Juan Bautista" y "San Juan Evangelista" que figuran en el ático.

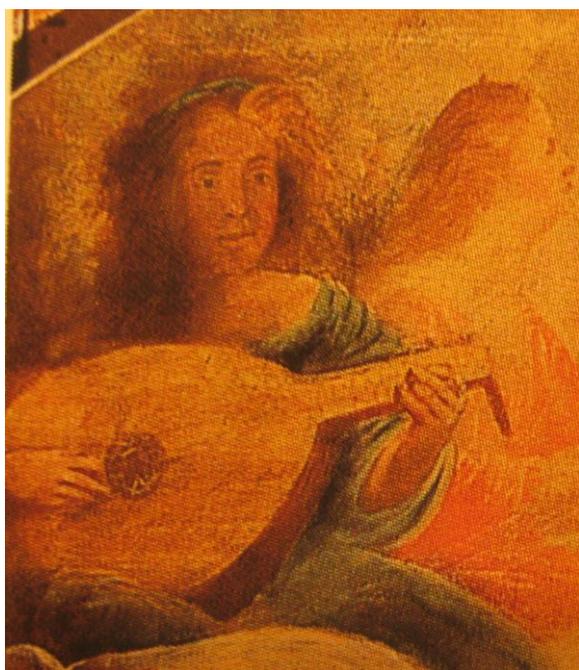
Este retablo hubo de dar mucho que hablar en el ambiente artístico de la ciudad y por ello la expectación sobre su resultado final debió de ser muy grande. También muy intensa hubo de ser la satisfacción de los jesuitas, puesto que tras los mencionados avatares vieron finalmente dispuesto su retablo en unos términos que no tenían precedentes en el arte local. Por otra parte, Roelas, como artista principal del conjunto pictórico, hubo de suscitar

abundante y contrastados pareceres, pero sobre todo el reconocimiento de que podía ser considerado ya como el mejor pintor de la ciudad.

En aquellos momentos, los jesuitas intentaban ser reconocidos como la más importante orden religiosa entre las muchas que estaban radicadas en Sevilla, y sus pretensiones espirituales y materiales eran realmente intensas y por ello no dudaron en emplear el talento del clérigo pintor Juan de Roelas para que realizarse en la pintura principal del retablo una exaltación de la orden vinculando estrechamente el nombre de Jesús al de la propia compañía. El episodio religioso escogido es el momento en el que el niño Dios es circuncidado al mismo tiempo que se le impone su nombre. En tal trascendental momento, se incluyó la presencia de San Ignacio de Loyola y de San Ignacio Mártir como testigos, ciertamente anacrónicos, del gozoso episodio. Ambos llevan en sus pechos el anagrama de la orden jesuítica e indican con sus manos a los protagonistas del episodio, María y José, que se aprestan a entregar al sacerdote al Niño Jesús para que efectúe la circuncisión. En la parte superior del lienzo se desarrolla un aparatoso y triunfal rompimiento de gloria donde una multitud de ángeles cantan e interpretan en torno a un amplio monograma del Nombre de Jesús concebido a la manera de un resplandeciente astro solar. Entre los instrumentos aparece un laúd, pero que seguiría el modelo clásico exceptuando la caja de resonancia, que tiene una forma más bien redondeada que no periforme, que sería la convencional. Por lo demás, sigue el canon clásico aunque la roseta labrada parece estar desplazada y no centralizada, efecto tal vez producido por la morfología de la propia caja como ya hemos mencionado.

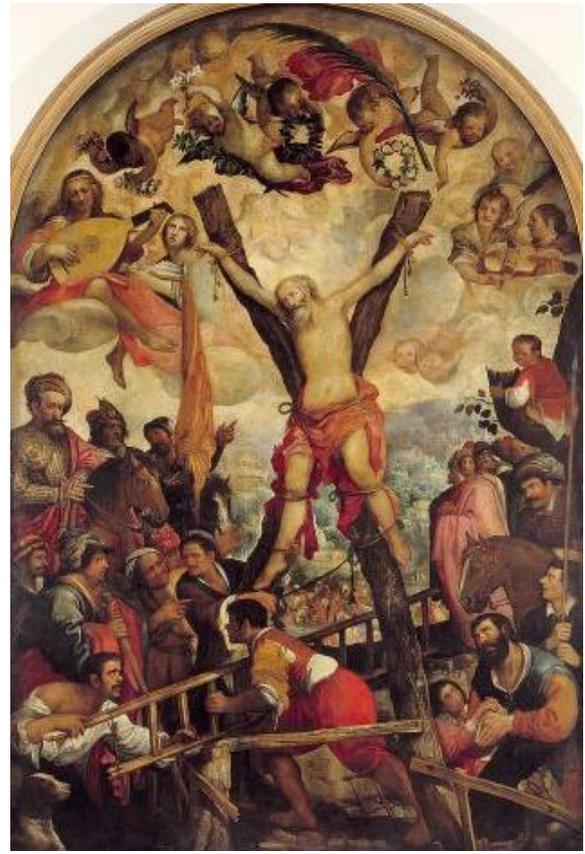
En la amplia nómina de personajes que se integran en la escena se percibe un sentimiento colectivo de emoción espiritual que vincula tanto a los dos santos como a la Virgen, San José y al sacerdote. La vinculación del gozo terrenal y del júbilo celestial configuran una escena gloriosa y apoteósica que sólo un clérigo pintor como Roelas pudo haber acertado a plasmar, interpretando fielmente las indicaciones de los jesuitas sevillanos.

→ "San Joaquín y Santa Ana contemplando a la Virgen y al Niño", h. 1607-8, Convento de Santa Isabel, en Marchena (Sevilla).



En principio, la satisfacción de los jesuitas sevillanos con lo que Roelas había pintado para ellos debió de animarlos a recomendarle al rector del colegio de la Compañía de Jesús en Marchena, actual iglesia de Santa Isabel, para que ejecutase las pinturas del retablo de su iglesia. Dichas pinturas no pertenecen en su totalidad a Roelas porque habían sido comenzadas en 1593 por Alonso Vázquez, quien sólo realizó, antes de marcharse a México, las escenas que están dispuestas en el primer cuerpo del retablo. Sin embargo, las pinturas del segundo cuerpo son de Juan de Roelas, quien hubo de realizarlas entre 1607 y 1608. En el registro central de este conjunto pictórico figuraba una representación de "San Joaquín y Santa Ana contemplando a la Virgen con el Niño". En esta obra destacan las monumentales y solemnes figuras de San Joaquín y Santa Ana con sus rostros vueltos hacia lo alto, rebosantes de gozo y emoción al ver allí a la Virgen con el Niño reposando sobre un trono de nubes y rodeados de ángeles músicos. El laúd que porta uno de ellos es muy similar al representado por Roelas en "La Circuncisión", de caja redondeada, muy voluminosa respecto a la longitud del mástil y el tamaño de la roseta central.

→ "Martirio de San Andrés", h. 1610-16, Museo de Bellas Artes, Sevilla.



Aunque no se conoce documentalmente la fecha de ejecución de esta pintura que Roelas realizó para el retablo mayor de la capilla de los Flamencos del desaparecido colegio de Santo Tomás de Aquino de Sevilla, puede suponerse que, por sus características y estilo, fue ejecutada entre 1610 y 1616. Esta pintura, que actualmente es una de las joyas que atesora el Museo de Bellas Artes de esta ciudad, fue un encargo de la nutrida corporación de los comerciantes flamencos residentes en Sevilla a otro flamenco para la ornamentación de su capilla. Obra de más de 5 m. de altura presenta, probablemente, el más alto nivel de calidad técnica que Roelas alcanzó en su carrera artística. La composición de esta obra, movida y espectacular, muestra marcados contrastes entre la serenidad que emana del bello cuerpo desnudo del santo en el momento de su martirio con el bullicio y la agitación de sus verdugos y la inquietud de los espectadores. Al mismo tiempo, el registro superior, donde se representa la gloria, describe una colectiva manifestación de

júbilo celestial donde ángeles músicos y cantores se aprestan a recibir el alma del apóstol. En la parte izquierda de la composición, aparece un ángel de cuerpo entero tocando el laúd. En esta ocasión Roelas lo representa con más detalles que en los casos anteriores, ya que podemos apreciar las formas geométricas talladas en la boca del instrumento, así como los trastes y el clavijero, el cual parece tener unas 6 clavijas. La caja aparece de forma menos redondeada que en los casos anteriores, y apreciamos el abombamiento de su parte trasera. La postura de las manos y los dedos denota gran naturalidad y fidelidad con las técnicas de tañido.

→ "El Tránsito de San Isidoro", 1613, iglesia de San Isidoro, Sevilla.



Esta obra se conserva en el retablo mayor de la parroquia sevillana dedicada a dicho santo y fue contratada por el artista en 1613. Es de grandes dimensiones, mide más de 5 m. de altura, y en su composición contrastan claramente los dos registros de cielo y tierra. Abajo, el santo agoniza

confortado por un cortejo de clérigos que muestran expresiones dolientes y conmovidas, advirtiéndose que son sacerdotes y seglares sevillanos de la misma época de Roelas, a los cuales retrató. En la parte superior se describe una gloria celestial en la que Cristo y la Virgen, rodeados de una nutrida y musical corte angélica, se disponen a recibir el alma del santo. De esta forma, contraponiendo la emoción y la tristeza que emanan del registro terrenal con la desbordante alegría que envuelve las figuras del ámbito celestial, Roelas consigue de forma vibrante y triunfal fundir lo humano con lo divino, evidenciando que siempre la virtud del justo en la tierra es recompensada con la felicidad eterna. El ángel tañedor de laúd representado en la parte derecha de la escena celestial, es representado en plena ejecución de una obra musical. La posición de los dedos así lo demuestran, pintados con gran detalle y realismo. El instrumento pertenece al modelo clásico renacentista pero con gran número de cuerdas, entre 11 y 12, para poder realizar gran variedad de notas graves. La morfología de la caja se ve alterada por la perspectiva en la que ha sido pintada.

Este último periodo de Roelas finaliza en 1625 cuando, después de una vida fecunda en creaciones artísticas, muere en Olivares.

Otro gran pintor del reinado de Felipe IV fue **Francisco de Zurbarán** (1598-1664), quien jugó un papel de singular interés como pintor de la vida conventual hispana del momento. Nacido en Fuente de Cantos (Badajoz) en 1598, se formó en Sevilla con el poco conocido Pedro Díaz de Villanueva desde 1614. Tres años después se trasladó a Llerena donde residiría hasta 1626, cuando se trasladó temporalmente a Sevilla para iniciar las grandes series pictóricas que le valdrían el calificativo de "pintor de los frailes". Según Arsenio Moreno¹²⁷, fue el pintor religioso por antonomasia de la España del Siglo de Oro, del ascetismo y misticismo que anidaban en monasterios y conventos. Aunó el realismo de los rostros con la maestría en plasmar las calidades materiales de los objetos. Para este autor, la pintura zurbaranesca muestra con

127 MORENO MENDOZA, A. (1999), *Zurbarán*, Madrid, Ed. Electa.

frecuencia el olvido de que sus personajes son de carne y hueso, revelando evidentes incorrecciones anatómicas y dando la impresión de que compone con maniqués sin vida. Son, además, figuras poco integradas en los escenarios.

La primera etapa de su pintura discurre entre 1626 y 1629, y se caracteriza por un acusado naturalismo, aunado con juegos lumínicos tenebristas. De estos años data una amplia serie de lienzos con figuras de santos y pasajes de la vida de Santo Domingo, además del ciclo destinado al convento de la Merced Calzada de Sevilla. También de estas fechas son los cuadros pintados para el Colegio franciscano de San Buenaventura de Sevilla, donde puede verse mayor complicación en las composiciones pero sin olvidar el iluminismo tenebrista y el realismo de los rostros, donde figuran excelentes retratos tomados del natural.

Zurbarán decidió trasladarse en 1629 a Sevilla, donde comienza una nueva etapa, el apogeo de su pintura. Los encargos de las iglesias y de las órdenes religiosas se sucedieron de manera insistente, al tiempo que trabajaba en lienzos de pequeño formato. Para la Casa Profesa de los Jesuitas realizó una obra tan llena de misticismo como "La visión del Beato Alonso Rodríguez", con figuras de rostros muy expresivos y que contiene la que, sin duda, es una de sus mejores realizaciones perspectívas.

La actividad sevillana se interrumpió momentáneamente en 1634 al ser invitado por Felipe IV a viajar a Madrid para intervenir en la decoración del Palacio del Buen Retiro. La estancia del pintor apenas duró un año. El rey le encargó la confección de dos cuadros históricos. Tras el breve paréntesis madrileño, Zurbarán reanudó en Sevilla las pinturas de asunto religioso. Entre 1638 y 1639 llevó a cabo una amplia serie de lienzos con los que la vieja iglesia gótica de los cartujos jerezanos de Nuestra Señora de la Defensa se reformó conforme al gusto barroco del momento. En el retablo mayor había, entre otras escenas, cuatro grandes historias evangélicas muy características de su estilo: "La Anunciación", "La Adoración de los pastores", "La Epifanía" y "La Circuncisión", y, en la calle central, "La batalla del Sotillo", así como varias figuras de evangelistas y santos.

Entre 1638 y 1645 se le encarga a Zurbarán la decoración de la sacristía del Monasterio de Guadalupe, una sacristía rectangular con una pequeña capilla en la cabecera. Además, el encargo incluía varios lienzos dedicados a la vida de San Jerónimo para la capilla: unos de extraordinario colorismo, de delicado paisaje y otros en los que el tenebrismo se acentúa, como en la escena de "La Flagelación" y las "Tentaciones" del mismo santo, llamando la atención de esta última el despliegue de instrumentos musicales que tanto debieron agradar al artista por las numerosas ocasiones en que los introdujo en sus obras.

Después de los grandes ciclos de Jerez y Guadalupe, el único encargo importante fueron los lienzos destinados a la sacristía de la sevillana Cartuja de las Cuevas. Desde mediados de los años 40 la estrella de Zurbarán empezó a declinar a consecuencia del cambio de gusto de la clientela y del brillo cada vez más intenso de Murillo, que le iría restando encargos y hasta acabaría por influirle. Diferentes acontecimientos familiares, en especial la muerte de su hijo Juan, y la continua demanda de lienzos para iglesias y conventos, incluso con destino a tierras americanas, acabarían por obligarle a industrializar su pintura con amplia participación del taller. Abundaron por entonces los cuadros aislados de Crucificados, Vírgenes, santos, etc.

En 1658, Zurbarán decidió abandonar Sevilla y trasladarse a Madrid, pensando en encontrar una nueva clientela para su pintura. Desde entonces y hasta su muerte en 1664, la actividad artística del pintor fue poco fructífera, destacando algunos envíos para Sudamérica y varios encargos de tema cristológico y mariano, que ya reflejan algo de la blandura y sentimentalismo murillescos.

→ "La visión del Beato Alonso Rodríguez", 1630, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid.



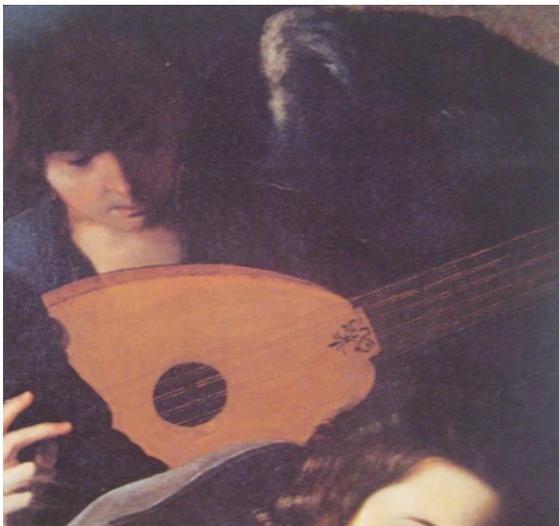
Esta obra fue ejecutada en 1630 y conservada en la Academia de San Fernando de Madrid. La composición de esta pintura se divide en dos registros y tiene, destacándose en la superior, la gloria celestial en medio de dorados resplandores, la presencia de Cristo y la Virgen recompensando la virtud de su siervo. Éste, acompañado por un ángel, aparece en la parte inferior, arrodillado, con los brazos abiertos y con el rostro anhelante vuelto hacia lo alto. El Santo y el ángel levantan los ojos al cielo, pero se cree que no están mirando la celestial aparición, porque el tamaño aparente de las figuras de la gloria, según las reglas de la perspectiva, muestran que están en el segundo término del cuadro; lo demuestra también el hecho de que, en el primero, la cabeza y alas del ángel ocultan parte de las nubes que sirven de trono al Señor y a su Santísima Madre. Es pues evidente que están detrás y que el Santo no lo ve. La parte superior del cuadro sirve para hacernos comprender lo que el venerable Alonso Rodríguez siente en lo íntimo de su corazón; y si Zurbarán ha pintado al Santo sin que mire lo que está en lo alto es porque no debía mirarlo,

porque todo lo ve con los ojos del alma, no con los de la carne, que no podrían soportar la luz de tanta gloria. Gloria cuya grandeza no cabe en el mundo, mal podría caber en el estrecho aposentillo del portero. Dados estos precedentes, las figuras del ángel y del Santo no pueden estar representadas con más expresión de amor, de humildad, de ternura y devoción. El rostro del anciano portero es el de un bienaventurado; se ven en su pecho como dos escudos que toman la forma de corazones, el uno con la cifra del nombre de María y el otro con la del nombre de Jesús, aludiendo al suceso que el cuadro representa. Además, tiene el Santo en la cintura el rosario que con tanta devoción rezaba a la Santísima Virgen y también colgadas en la correa las llaves que a su cargo estaban, como portero del Colegio; y en el suelo, el libro que se atribuye a Kempis, el celebrado *Contentus Mundi* que era su habitual lectura y entretenimiento de sus meditaciones. Todo está pintado con el brillante color de la escuela sevillana y con la maestría que distingue al discípulo de Roelas, Francisco de Zurbarán.

En cuanto al grupo de ángeles músicos y cantores de la parte superior derecha, podemos advertir que en primer término aparece el laúd, representado con gran realismo y con una perspectiva muy diferente a lo que se ha visto hasta el momento. Zurbarán hace gala de su estudio y manejo de la perspectiva, no sólo en el instrumento sino también en la arquitectura que representa a los pies del ángel músico. Del laúd podemos decir que sigue la morfología clásica pero advertimos un ensanchamiento del mástil y gran número de clavijas, lo cual denota que se trata de un instrumento ya barroco porque se aumenta el número de cuerdas graves para realizar el bajo continuo. Contamos un total de 16 clavijas, lo que supone 8 cuerdas dobles, también observamos una caja de resonancia abombada por su parte trasera y una roseta tallada en la zona central. Las manos y dedos del ángel denotan movimiento, por lo que se representa en plena ejecución de una obra musical. Los dedos de la mano izquierda apoyan sobre los trastes para producir las diferentes notas musicales, mientras que la mano derecha, situada por debajo de la boca del instrumento, apoya las yemas de todos sus dedos sobre la caja dando a entender que es el dedo pulgar el que percute las cuerdas.

Cuando Zurbarán pinta a un personaje en trance de éxtasis hace que sus ojos estén llorosos, lo que parece una contradicción con el gozo que debería provocarle la visión. Las consecuencias de este sentimiento son el fervor, tan evidente en sus pinturas, y la languidez, que es, en definitiva, el resultado último de la embriaguez que produce la presencia del Amado. Zurbarán presenta sus visiones, hasta 1640, de dos formas distintas: la división del cuadro en dos estratos, destinado el superior al mundo celestial, y la yuxtaposición de ambas esferas, abriéndose la gloria al espacio terrenal, que se mantiene en penumbra. Este segundo procedimiento es posterior al primero en el tiempo y supone un avance estilístico, ya que la separación en pisos tiene raíces en el manierismo y fue empleada por la anterior generación de pintores sevillanos, que verían en ella un lenguaje fácilmente comprensible para un pueblo acostumbrado a la misma estratificación escenográfica en los carros empleados para los autos sacramentales.¹²⁸

→ "Adoración de los Pastores" (detalle), 1638, Iglesia de los Cartujos Jerezanos de Nuestra Señora de la Defensión.



128 CARRASCAL MUÑOZ, J.M. (1997), Visión mística y éxtasis en la pintura de Zurbarán, *Goya: Revista de Arte*, 257, 289-302.

Al llegar a 1638, Zurbarán alcanzó uno de los mayores hitos artísticos de su carrera, puesto que comenzó la realización de un amplio conjunto destinado a la Cartuja de Jerez de la Frontera donde se situaron fundamentalmente las obras en el retablo mayor, el pasillo del Sagrario y el coro de Laicos. El retablo mayor constaba de dos cuerpos de altura. El primer cuerpo está presidido por "La Batalla de Jerez". En los laterales de este primer cuerpo se encontraban "La Adoración de los pastores", firmada y fechada en 1638 y "La Adoración de los Reyes", conservadas ambas en el museo de Grenoble. Son obras de excepcional calidad, en las que el naturalismo descriptivo se vincula a la intensa emotividad que emana de los personajes que adoran al Niño. En el segundo cuerpo la figura central podría haber sido San Bruno y en los laterales la Anunciación y la Circuncisión, ésta última fechada en 1639, año de conclusión del conjunto.

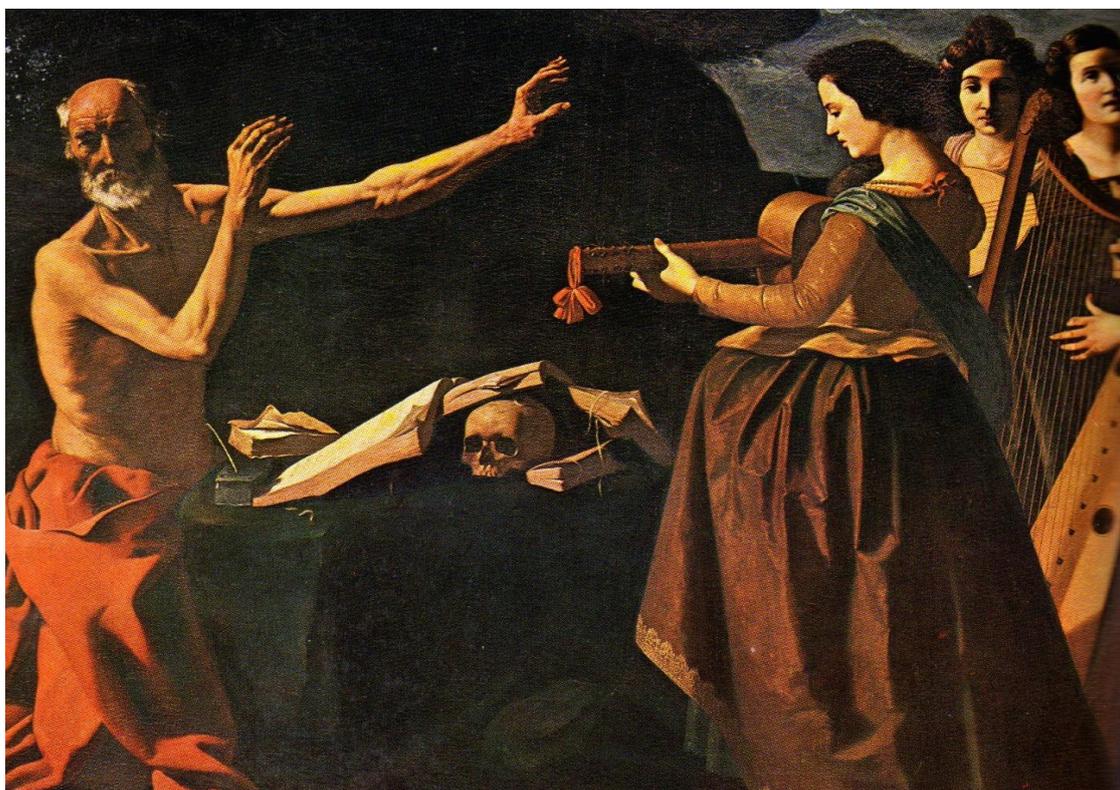
En la "Adoración de los Pastores", en cuestión, se representa el momento en que los pastores acuden a conocer al Niño Jesús nacido durante la noche, y en dicha escena aparecen representados unos campesinos sencillos y rudos, tostados por el sol y castigados por las inclemencias del tiempo, vestidos con ropajes toscos, como corresponde a su humilde condición. Las figuras están dotadas de un volumen casi tangible, gracias a los efectos lumínicos que el pintor aplica sobre ellas. El ambiente oscuro y misterioso es iluminado con fuerza desde un único punto, que no es otro que el propio bebé recién nacido, en referencia a la luz que ilumina el mundo. Zurbarán renuncia a las típicas escenas principescas del siglo anterior para presentarnos personajes populares que sólo denuncian su condición superior en sus actitudes.

De acuerdo con las estrictas normas locales de la iconografía religiosa, todas las figuras aparecen completamente vestidas y no se permiten detalles virtuosos que distraigan al espectador. Zurbarán procura crear una atmósfera de sosegada reverencia y concentra su atención en la parte superior de los cuerpos y en los rostros; la corrección anatómica no es esencial en su proyecto y por tanto no intenta mostrar las piernas por debajo de las rodillas, dejando que la imaginación del espectador las suponga. Por el contrario, se detiene ampliamente en los más pequeños detalles inanimados, como es el laúd,

pintado con gran precisión en el que se puede apreciar el número de cuerdas, entre 6 y 7 órdenes de cuerdas, de largo mástil y la decoración que posee al arranque del mástil, nunca antes apreciada en las representaciones de este instrumento. Por otro lado, no vemos la mano derecha, lo cual indica o que no está tocando, o bien, que la tiene situada casi a la altura del puente, posición que sería técnicamente incorrecta.

Es con todo esto que Zurbarán logra una representación del relato directa y sin afectación, así como una poderosa interpretación de su significado espiritual.

→ "*San Jerónimo tentado por las mujeres*", 1638-39, Monasterio de San Jerónimo, en Guadalupe.



Alrededor de 1639, Zurbarán lleva a cabo otra gran empresa pictórica: la decoración de la sacristía del monasterio de San Jerónimo en Guadalupe, en la que su talento artístico alcanzó de nuevo niveles excepcionales. Estos ciclos decorativos narran episodios milagrosos protagonizados por frailes jerónimos. En esta serie pueden advertirse aspectos de excepcional calidad, salidos de la

mano del maestro, pero al mismo tiempo, con intervenciones llevadas a cabo por sus colaboradores que desequilibran la homogeneidad estilística de algunas pinturas. Su habilidad para componer volúmenes sólidos y estáticos, dispuestos con rigurosos y simples esquemas compositivos, cuya sobriedad se refuerza con un austero empleo del color dominado por los tonos blancos y marrones de los hábitos de los padres jerónimos. La utilización de solemnes fondos arquitectónicos en perspectiva es también recurso constante en este ciclo. El conjunto decorativo de la sacristía se completa con dos obras situadas en la capilla de San Jerónimo que la preside. En el pequeño altar de la capilla figura "La apoteosis de San Jerónimo" en la cual el Santo asciende hacia el cielo impulsado por una corte angélica. En los muros laterales aparecen dos amplias composiciones de alta calidad: "San Jerónimo flagelado por los ángeles" y "Las tentaciones de San Jerónimo". En la primera de estas obras y en medio de áureos resplandores celestiales Cristo presencia el castigo que varios ángeles infligen a San Jerónimo por haber leído textos de Cicerón, según un sueño descrito por el propio Santo. En la segunda, San Jerónimo rechaza con actitud teatral la presencia de un elegante y aristocrático grupo de tentadoras mujeres que interpreta música y canta, en el que no se advierte precisamente ninguna intención lasciva, sino que parecen recatadas damas que regalan el oído al Santo con un refinado concierto.

En este último lienzo se relata una de las pruebas a las que fue sometida la santidad de San Jerónimo: habiéndose retirado de las galas mundanas, entre las que se contaba el cargo de cardenal, San Jerónimo, se recluyó en una cueva del desierto para meditar y hacer penitencia. Su resistencia se vio tentada por la aparición de una corte de hermosas jóvenes que intentaron inclinarle hacia los placeres de la carne y los sentidos. El modo que Zurbarán tiene de representar la escena se aleja bastante del matiz erótico que tradicionalmente se atribuye a este episodio. De este modo, en vez de unas lujuriosas cortesanas nos presenta unas tímidas damiselas, vestidas de igual manera que sus vírgenes mártires, que parecen dar una serenata al anciano más que tratar de provocar sus bajos instintos. La boca de la cueva presta un telón oscuro tanto al personaje como al premeditado bodegón que hay en el

centro: configurado como una vánitas, muestra los temas perennes de la meditación sobre el ser humano, con los libros como símbolo del conocimiento y la calavera como símbolo de la muerte. La técnica empleada es la de sus mejores años, el tenebrismo, ejecutando con gran maestría un brillante juego de luces y sombras. De este modo consigue destacar casi con violencia las partes iluminadas que más le interesan: el macilento cuerpo del viejo, las hojas amarillas de los libros y las hermosas pieles de las jóvenes así como sus vestidos y sus instrumentos musicales, tradicionalmente asociados con el pecado de la lujuria. Entre ellos, destaca el laúd, que sólo vemos de manera parcial, portado por la joven que mira de frente al espectador, y por lo que se adivina, parece ser un laúd clásico de 6 órdenes de cuerdas y de mástil alargado.

Al margen de la genial figura de Zurbarán, la pintura sevillana no contó con artistas importantes hasta la aparición de Murillo. Tan sólo hay que reseñar la labor de Sebastián de Llanos y Valdés y de Pedro Moya, además del cordobés Antonio del Castillo y Saavedra.

La escuela sevillana, que ya había alcanzado elevadas cotas de calidad en las etapas anteriores, conoció en la segunda mitad de la centuria, bajo el reinado de Carlos II, una nueva pintura tendente al mayor halago de los sentidos a través de los ricos efectos pictóricos que supo desarrollar **Bartolomé Esteban Murillo** (1617-1682), procurando además presentar una iconografía religiosa más humanizada y bondadosa, aunque, tal vez, dulzona en exceso y con un sentimentalismo cercano a la estética rococó. Murillo gozó ya en vida de alta estima y celebridad, lo que le valió calificativos como "el Rafael español" y "pintor del cielo". Desde muy joven demostró sus dotes artísticas, entró en el taller de Juan del Castillo y con él pasó varios años. En esta primera etapa, Murillo atendería a la ejecución de obras religiosas destinadas a la venta ambulante o a cumplimentar algunos encargos aislados para templos sevillanos. En torno a 1645, se abre la etapa que sería decisiva en la carrera artística del pintor, ya que firmó entonces su primer contrato

importante: el ciclo de cuadros destinados al convento sevillano de San Francisco. Se iniciaba así la amplia nómina de encargos que recibiría el artista por parte de iglesias y conventos, a través de los cuales iría configurando su personal estilo, con una clara evolución desde una factura prieta, acorde con el tenebrismo inicial, hacia otra más barroca, de pincelada suelta, pero siempre con gran riqueza y armonía cromáticas, a las que uniría una delicadeza exquisita, sobre todo en las representaciones femeninas e infantiles. Ya en este primer Murillo impera el sentido narrativo y el gusto por los contrastes lumínicos y los toques naturalistas que serán características constantes en los cuadros de tema religioso de los años siguientes.

Pronto, a este Murillo naturalista y algo tenebrista le sucede, en una segunda etapa, el afamado autor de composiciones llenas de suavidad casi rafaelescas y de barroquismo carente de violencias. El cambio pudo responder a un viaje hecho a la Corte en torno a 1642, donde hubiese conocido las obras venecianas y flamencas. Tal estancia madrileña carece de apoyo documental, sin embargo, Murillo pudo haber contemplado obras de Van Dyck, en la propia capital hispalense. A partir de entonces, sus figuras olvidaron el claroscuro zurbaranesco y se tornaron más voluminosas, pero de blandas formas, al tiempo que su paleta, más fluida y ligera, se enriqueció con ocre y carmines y demostró mayor interés por los problemas atmosféricos y por la captación del espacio.

En 1658 Murillo viaja brevemente a la Corte, por mediación de Velázquez, donde es probable que tuviera ocasión de examinar las colecciones reales y las obras de su propio paisano. En 1660 se produjo un acontecimiento importante en su vida: la fundación de la Academia de Pintura de Sevilla, en la que venían a cristalizar sus deseos de establecer una institución para la formación de los futuros artistas. Murillo asumió la dirección del nuevo centro, cargo que compartió temporalmente con Francisco de Herrera el Joven. A través de la Academia, Murillo ejerció gran influencia sobre los pintores de la generación siguiente. Más tarde, entre 1663 y 1664, se encargó de pintar varios cuadros para el convento sevillano de San Agustín. Pero, sin duda, las dos composiciones más importantes de esta etapa son los dos medios puntos

de la iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla, encargados por su amigo el canónigo Justino de Neve para conmemorar la promulgación del Breve de Alejandro VII relativo a la Inmaculada.

La última etapa, conocida como la del "estilo vaporoso", destaca por dos grandes series que suponen el punto culminante de la producción de Murillo: se trata de la del convento de los Capuchinos, realizada entre 1665 y 1670, y la del Hospital de la Caridad (1668-1674), ambos en Sevilla. La primera está compuesta de 22 lienzos que componían el retablo mayor y otros laterales. En cuanto a la segunda, en 1665 Murillo había ingresado en la hermandad de la Santa Caridad, y pocos años después, ejecutó varios lienzos para decorar la iglesia del Hospital de dicha Cofradía. Cuatro lienzos de menor tamaño, que ilustraban otras tantas obras de caridad, se encuentran hoy repartidos por distintos museos ("La curación del paralítico", en la National Gallery de Londres; "La liberación de San Pedro", en el Ermitage de San Petersburgo). Por su parte la Galería Nacional de Washington conserva "El regreso del hijo pródigo", lienzo de extraordinario cromatismo que ilustra el caritativo acto de vestir al desnudo, interpretado casi más como una escena de género que como un tema bíblico. Otro lienzo de esta misma serie, "La disipación del hijo pródigo", lo analizaremos a continuación ya que contiene la representación de un laúd. La última obra de Murillo fue el retablo mayor de la iglesia conventual de los Capuchinos de Cádiz, en el que el lienzo principal está dedicado a "Los desposorios de Santa Catalina" (1682).

Además de estas series principales, Murillo realizó otras muchas obras sueltas no tan bien datadas, aunque si altamente interesantes para valorar su arte y que conviene agrupar por temas. En primer lugar, conviene destacar los numerosos lienzos en que pintó a la Virgen, ya sea sola o con el Niño y, a veces, con el rosario, siempre en maternales actitudes muy adecuadas para la religiosidad popular, con una mirada frontal hacia el espectador. También la representó en los diferentes misterios a ella alusivos, como la Anunciación, o con Santa Ana. No acertó en la plasmación de Vírgenes Dolorosas, aunque sí supo encontrar el tipo ideal para la Inmaculada Concepción. Murillo tampoco

olvidó los temas bíblicos, aunque, sin duda, el tema preferido del maestro fueron los niños, tanto en su faceta religiosa como profana. En esos lienzos, Murillo recuerda algo a Ribera en cuanto al interés naturalista y al modo de iluminar las escenas. Cabe, finalmente, indicar la actividad de Murillo como retratista que, aunque no muy amplia, sí es demostrativa de extraordinarias aptitudes.

→ "La Virgen entregando el rosario a Santo Domingo" (detalle), 1638-40, Palacio Arzobispal de Sevilla.



Hasta el presente se considera esta obra como la más temprana que conocemos de Murillo. Procede del convento de los Padres Dominicos de Santo Tomás en Sevilla y en su composición y técnica el pintor se presenta heredero

de maestros de generaciones anteriores. Murillo todavía no ha creado un estilo personal y por eso en el dibujo muestra evidentes influencias de su maestro, Juan del Castillo, especialmente en los rasgos delicados y finos con los que describe los rostros y las sonrisas insinuadas. En el rompimiento de Gloria que aparece en la zona superior -formado por ángeles mancebos que tocan música y cantan mientras que angelitos arrojan flores a Santo Domingo- se constata la influencia de Juan de Roelas. Los ropajes que cubren a los personajes estarían inspirados en Zurbarán, sobre todo el modelado recio de los pliegues. Quizá por esta amalgama de influencias, algunos especialistas consideran, injustificadamente, que no se trata de una obra salida de los pinceles de Murillo.

En esta obra vemos representado, en la zona del rompimiento de gloria, un ángel sentado en las nubes y tocando un laúd clásico, de mástil alargado, clavijero en ligero ángulo hacia atrás, caja oblonga, más alargada de lo normal, y roseta labrada, aunque no se llegue a distinguir el número de cuerdas que posee.

→ "*La disipación del hijo pródigo*", 1660-65, Museo Nacional del Prado, Madrid.



Esta obra, junto con *El hijo pródigo recoge su legítima*, *La despedida del hijo pródigo* y *El hijo pródigo abandonado*, son los cuatro únicos bocetos conocidos de una serie integrada por seis lienzos pertenecientes a la National Gallery de Dublín y que se inspiran en la parábola del hijo pródigo (Lc, 15). Están parcialmente basados en estampas de Jacques Callot (1592-1635). En ellos Murillo da rienda suelta a su habilidad para la narración y a su gusto por las escenas inspiradas en la vida cotidiana, y su carácter de boceto les aporta una gran frescura y libertad. Son obras en las que el pintor trabaja sin la presión del cuadro final, por lo que contienen fragmentos que, por su agilidad y dinamismo, sólo pueden ser comparados con los dibujos de su autor.¹²⁹

Aunque con dificultad para apreciar detalles, podemos observar en primer término a un joven tañendo el laúd. Parece ser uno clásico, con el clavijero en ángulo y caja abombada. No se llegan a ver ni las cuerdas ni ningún tipo de decoración.

Contemporáneo de Murillo, pero de estilo totalmente opuesto, es **Juan de Valdés Leal** (1622-1690), quien también desarrolló su actividad en Sevilla. Nacido en el seno de una familia de ascendencia portuguesa, se trasladó muy joven a Córdoba, donde entró en el taller de Antonio del Castillo, del que adoptó el preciso dibujo y el uso de una paleta un tanto apagada, aspectos que asimismo le relacionan con Herrera el Viejo. Su primer encargo fue una serie de seis lienzos que realizó entre 1653 y 1654 para el convento de las Clarisas de Carmona (Sevilla), con historias de la vida de Santa Clara, en los que denota un dinamismo próximo a Rubens, así como el tono violento y amante de lo patético y desagradable, que iba a caracterizar su pintura. El éxito de esta serie animó a Valdés Leal a trasladar su residencia a Sevilla, y para cuyo monasterio de jerónimos de Buenavista realizó en 1657 un conjunto de pintura relativas a la vida de San Jerónimo, hoy repartidas por varios museos europeos y a las que pertenecieron "Las tentaciones" y "La flagelación de San Jerónimo", y que hacen pensar en los mismos temas pintados por Zurbarán en Guadalupe

129 PORTÚS PÉREZ, J.(2001), *Guía de la pintura barroca española*, Madrid, Museo del Prado.

unos años antes, pero de los que difieren por el dinamismo, el empleo de la luz y la factura mucho más suelta. Valdés Leal participó en la fundación de la Academia de Pintura sevillana, de la que fue director varios años al abandonar Murillo el centro. Sin duda, sus obras más famosas son las alegorías o jeroglíficos, de intenso simbolismo moralizante. Con ayuda del más chocante y macabro realismo y pecando, tal vez, de recargamiento, se elevó a altas cotas conceptuales para dar testimonio de lo fugaz y perecedero de las riquezas y placeres terrenales. El sentido dinámico de la pintura de Valdés Leal aflora asimismo en los lienzos que dedicó a la Inmaculada, con la figura de María más corpulenta y envuelta en mayor agitación que en las de Murillo. Entre sus últimas realizaciones, figura la serie que pintó para los Jesuitas de Sevilla, con ocho escenas de la vida de San Ignacio y el ornato de la iglesia de los Venerables que no pudo concluir, siendo ultimado por su hijo y único discípulo Lucas Valdés.

→ *"Las tentaciones de San Jerónimo"* (detalle), 1657, Museo de Bellas Artes de Sevilla.



Esta interesante serie de la vida de San Jerónimo fue realizada por Valdés Leal para decorar la sacristía del convento hispalense de San Jerónimo de Buenavista. La constituyen 18 lienzos en los que se narran episodios de la vida del Santo y se ensalza la historia de la orden religiosa con la representación de sus principales miembros, algunos vinculados a la vida del propio convento. La mitad de este ciclo ingresó en el Museo de Bellas Artes de Sevilla tras la Desamortización de 1840 y la otra mitad fue ilegalmente vendida a coleccionistas. Se inicia la serie con "El bautismo de San Jerónimo", firmado y fechado por Valdés en 1657. Mucho más afortunadas son las escenas de la "Tentación" y la "Flagelación", espléndidamente resueltas con la intensidad dramática y vigoroso cromatismo característicos del pintor. Fuera de España se encuentran los episodios de "San Jerónimo discutiendo con los rabinos" y "La muerte de San Jerónimo".

En la obra que nos atañe, "Las Tentaciones de San Jerónimo", Valdés Leal presenta al santo arrodillado, semidesnudo y haciendo contundentes gestos de rechazo con las manos a las lujuriosas mujeres que se presentan detrás de él. Las damas danzan y tocan instrumentos que el santo no quiere oír y concentra su atención en el crucifijo que se presenta sobre una roca, junto a las Escrituras y la calavera que conforman sus atributos. El rostro de rechazo del santo contrasta con las actitudes y gestos lujuriosos de las mujeres, lo que Zurbarán no había conseguido en su cuadro sobre el mismo tema del convento de Guadalupe. Aquí el pintor emplea una pincelada vigorosa y rápida que no está reñida con el detallismo de los elegantes y ricos vestidos o la descripción de la naturaleza muerta que aparece junto al santo. No deja de ser interesante también la descripción del ambiente de la oquedad donde vive el santo que deja ver al fondo un desértico paisaje. Por lo que se refiere a las mujeres tentadoras, la que está de espaldas al espectador, ataviada con lujosas vestimentas, es portadora de un laúd, del que sólo vemos la parte baja de la caja y el clavijero. Parece responder al modelo clásico, ya que no se aprecia un tamaño mayor del convencional ni doble clavijero, aunque la incerteza por el número de cuerdas es evidente.

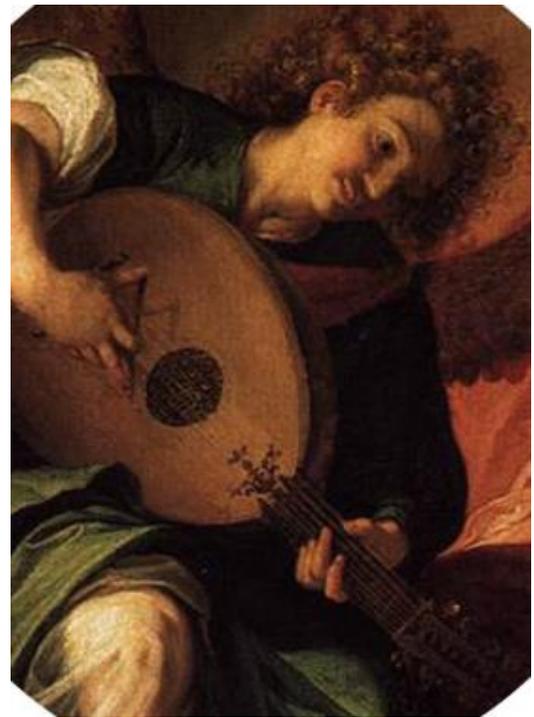
4.4 LA ESCUELA VALENCIANA: CONTEXTO, AUTORES Y OBRAS

El siglo XVII es por excelencia el Siglo de Oro de la pintura española, y en él florecieron la mayor parte de las escuelas artísticas nacionales, siendo la valenciana una de las más fecundas. Su clientela eclesiástica y conventual promoverá aparatosos lienzos de altar, en los que triunfa de manera portentosa la gloria de los santos, representados con óptica naturalista y conmovedores efectos de luz. En Valencia varios pintores mantenían en vigor el estilo de Juan de Juanes como el conocido Nicolás Borrás, Juan Sariñena y Cristóbal Llorens. Dio temprana muestra del naturalismo tenebrista el catalán Francisco Ribalta y el murciano Pedro Orrente, llegado el primero desde El Escorial y el segundo desde Toledo.

Francisco Ribalta (1565-1628) es el pintor más importante de la escuela y, en general, de la vida artística valenciana de principios del XVII, caracterizada por la tendencia tenebrista. Sus orígenes en el mundo del arte son catalanes aunque se desconoce quiénes fueron sus maestros. Marchó desde muy joven a la Corte, donde se formó en el núcleo escorialense en contacto con las obras de Luca Cambiaso y de Navarrete el Mudo, cuyo manierismo e incipiente tenebrismo son fácilmente perceptibles en sus primeros trabajos. Desde 1599, cuando se había trasladado a Valencia bajo la protección del patriarca San Juan de Ribera, su pintura se vio influida por la todavía latente tradición rafaelesca de Juan de Juanes. Tras un paréntesis, que se ha relacionado con una posible estancia en tierras italianas desde 1620 y que le habría permitido conocer directamente las obras de Caravaggio, o bien, coincidiendo con una estancia en Madrid, el estilo de Ribalta se muestra completamente distinto, apuntando hacia un intenso naturalismo de fuertes contrastes lumínicos de carácter tenebrista. Por otra parte, se hace eco del profundo misticismo de la época a través de los rostros arrebatados de sus figuras, que parecen sumirse en un ambiente por entero sobrenatural, potenciado por el empleo de una gama cromática reducida, de tonalidades ocre y rojizas que serían características del taller ribaltesco, así como del resto de la pintura valenciana del siglo XVII. Buenas muestras de este nuevo

estilo son "San Francisco confortado por un ángel músico" y "San Francisco abrazado al Crucificado", realizados para el convento de los Capuchinos de Alboraya en torno a 1620.

→ "San Francisco confortado por un ángel músico", h.1620, Museo del Prado.



Esta obra fue pintada entre 1620 y 1621 para el Convento de los Capuchinos de la Sangre de Cristo en Alboraya, Valencia. Ribalta desarrolla un tema extraído de la vida de San Francisco de Asís, el milagro por el que el santo, ya bastante enfermo al final de sus días, recibe la visita de un ángel músico. Dicho asunto, procedente de Italia, comienza a ser muy habitual en la pintura española a partir de finales del siglo XVI, ya que encaja muy bien con los ideales contrarreformistas que ensalzan la visión y éxtasis de los santos de todos los tiempos. El santo se encuentra recostado y sobresaltado ante la aparición de un ángel, en el momento en que un cordero se apoya en su lecho

y un hombre, puede ser un fraile, entra en la estancia. El religioso mira hacia el ser que irrumpe en lo alto llevando un instrumento musical. La ambientación del lugar se reduce a la cama, al crucifijo colgado en la pared, a la mesa con un libro y una pequeña lámpara encima, y a la puerta del fondo.

Según la doctora Ma^a Pilar de la Peña¹³⁰, en su estudio sobre la *melodía mística* dentro de este cuadro de Ribalta, existen dos versiones en la explicación del milagro: una, afirma que el santo mira estupefacto al ángel, y otra, que sólo oye una música, sin ver a nadie. Ribalta transforma la audición en una visión, único medio que tiene el pintor para transmitir el acontecimiento. Aunque nuestro oído no puede apreciarlo, una música está sonando para San Francisco, quien reacciona ante ella con todo su cuerpo. Su intérprete, un joven alado, se introduce de manera súbita en la celda, suspendido en el aire y tañendo un laúd.

El artista emplea con libertad los escritos biográficos sobre el santo, en donde se indica que el ángel canta y se mueve de un lado a otro. Aquí va a prescindir del primer aspecto, pues el músico no da indicios de usar su voz para acompañar la pieza que toca, pero, sin embargo, sí expresa el movimiento a través de su postura escorzada y del vuelo que acusan los paños que le cubren. Así se sugieren las vibraciones sonoras que, emitidas por el instrumento, impactan a San Francisco. Por otro lado, observamos un motivo apócrifo que traslada el hecho acaecido en el siglo XIII a la época del pintor, dándole así actualidad. El pintor se permite ciertas libertades con el fin de hacer más real el milagro, lo que le lleva a incluir ciertos motivos anacrónicos, como el laúd, o simbólicos, como el cordero o la comida del monje en la semioscuridad. Mientras las fuentes mencionan una cítara o una viola, en el lienzo aparece un laúd, que responde al modelo clásico vigente en el Renacimiento y en los inicios del Barroco. La fidelidad con que se muestra el laúd nos invita a considerar la misma actitud con respecto a la música que subyace en la obra. Teniendo en cuenta la época barroca en que ésta se realiza, hay que pensar en una melodía acompañada armónicamente.

130 DE LA PEÑA GÓMEZ, M.P. (1992), *Melodía mística en un cuadro de Francisco Ribalta*. En: *Actas del Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Valencia, 25-29 mayo 1992, Valencia, Generalitat Valenciana, p.409-412.

El tema básico de la obra es la unión íntima del hombre con Dios a través de la música; por lo que expresa, con su pintura, la necesidad que siente el hombre de renunciar a sí mismo y a todo lo que le rodea para quedarse en la pobreza más esencial, como paso previo para unirse con Dios. De ahí que el laúd actúe como elemento que hace posible la comunicación entre el hombre y Dios y, por tanto, su fusión mística. El pintor recoge el pensamiento de San Francisco acerca de los instrumentos musicales, con la función de alabar al Señor y de consolar a los pobres. El mismo enfoque platónico-pitagórico se advierte en la literatura mística de los siglos XVI y XVII.

Aquí el laúd es tañido por el ángel con los dedos, lo que permite una mayor flexibilidad, sobre todo para tocar acordes; el uso del plectro decayó a finales del siglo XV, aunque algunos laudistas lo usaban aún en el XVII. En torno al mástil, que se va ensanchando desde el siglo XVI al añadirse mayor número de cuerdas, se disponen unos siete trastes de tripa enrollados y atados, que marcan los diversos semitonos, aunque de forma inexacta por aflojarse con facilidad. El mango termina con el clavijero doblado hacia atrás para permitir una mayor tensión de las cuerdas, de las que no podemos determinar el número exacto, apreciándose once clavijas dispuestas lateralmente. El reverso de su caja de resonancia está abombado en la típica forma de media pera, aunque se percibe mejor en otros cuadros de ésta época. La tabla armónica plana de forma oval tiene una roseta central de labrado sencillo; se aprecia en su unión con el mástil un tallado artísticamente más exquisito, sólo visto anteriormente en el laúd de "La Adoración de los Pastores" de Zurbarán. Como peculiaridad hay que destacar que el ángel sujeta el instrumento con el mástil encarado hacia el suelo, hecho que veremos repetidos en otras de sus obras así como en otros autores de la pintura barroca española.

Según afirman las autoras del libro *Arte y Música en el Museo del Prado*¹³¹, es sorprendente encontrar este instrumento dentro de la pintura española de ésta época, ya que la vihuela de mano (con cuerpo de guitarra y afinación de laúd), alcanzó mayor éxito en nuestro país y posteriormente fue sustituida por la guitarra de cinco y seis cuerdas. Esto nos da a entender que lo que en pintura se representaba, muchas veces distaba de lo que realmente se encontraba en la sociedad de la época.

→ "*Desposorios místicos de Santa Gertrudis*", h. 1620, iglesia parroquial de San Esteban.



131 BENITO OLMOS, A.; FERNÁNDEZ TAPIA, T.; PASCUAL GÓMEZ, M. (1997), *Arte y Música en el Museo del Prado*, Madrid, Visor-Libros Editorial.

Otra obra de Ribalta en la que podemos apreciar un laúd es los *Desposorios místicos de Santa Gertrudis*, obra inédita hasta 1987, cuando fue incorporada a la producción del pintor por Benito Doménech¹³², como un magnífico ejemplo de su madurez artística alcanzada en la década de 1620. Ya desde finales del siglo XVI y durante todo el siglo XVII, abundan las representaciones de santos que participan en numerosos episodios de éxtasis y visiones. Estos místicos, se encargaban de cumplir el sueño de ese tiempo, que era fundamentalmente la unión con Dios. Tal es el caso de Santa Gertrudis que en sus escritos narraba sus numerosas visiones en las que observaba en éxtasis la presencia de Cristo. La obra hace referencia a una de las numerosas visiones de arrebató místico de la santa. En la escena aparece el momento en que Cristo, acompañado de una corte celestial de ángeles se aparece a la abadesa benedictina en el interior de su humilde celda, y tomándole de la mano le comunica su mensaje de redención: *Salvarte-He, Librate, no temas*. La escena se presenta con una iluminación fuertemente contrastada, donde de la aureola del Redentor parte una luz que ilumina la estancia, destacando el rostro de la joven abadesa, que con fervor extático, muestra en su pecho el atributo de su corazón con la imagen del Niño Jesús, símbolo de su amor por Cristo y su emblema iconográfico. La presencia de ángeles músicos que aparecen tocando un violín y un laúd, contribuyen a crear una atmósfera sobrenatural de marcado acento lírico. Esta música celestial es la encargada de transportar la santa al cielo, alejándola de las voces del mundo terrenal. Se trata de un recurso empleado en otras obras del periodo de madurez de Ribalta como hemos visto anteriormente.

También aquí el laúd es tañido por el ángel con los dedos; no se aprecia el número de cuerdas ni de clavijas, tampoco la roseta labrada en la tabla armónica. Parece ser un laúd clásico, con unos 6 o 7 órdenes de cuerdas simples o dobles, clavijero doblado hacia atrás, dorso abombado y típica construcción periforme. Llama la atención la forma de sujetarlo, ya que lleva el

132 BENITO DOMÉNECH, J. (1987), *Desposorios místicos de Santa Gertrudis*. En: Catálogo de la Exposición *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, Valencia-Madrid, Museo del Prado, p. 158-159.

mástil hacia el suelo, recurso empleado por varios artistas por motivos compositivos. Este será el modelo de laúd que veremos en la mayoría de representaciones, tanto a nivel nacional como valenciano, durante todo el siglo XVII. Es el modelo importado de Italia.

→ "*La Virgen de Porta-Coeli*", 1625, Museo de Bellas Artes de Valencia.



Por último, hay quien le atribuye a Francisco Ribalta el panel central del retablo mayor de la Cartuja de Porta-Coeli iniciado en 1625, en el que se representa a la Virgen, ante la Puerta del Cielo, coronada como reina y con el Niño en brazos, sujetando entre ambos una orbe. *La Virgen de Porta-Coeli* es una obra de controvertida atribución. Ya en los antiguos catálogos del Museo de Bellas Artes de Valencia se le atribuye a Ribalta, también Araujo (1875) lo

consideraba suyo, aunque de segundo orden; Darby (1938) lo atribuye a Bausá, mientras que Kowal¹³³ (1985) lanza la hipótesis de que podría tratarse de una obra de Espinosa. Será Benito (1987) quien atribuirá al panel una doble autoría, en su opinión tanto la figura de la Virgen como los ángeles más próximos a ella obedecen al estilo de Francisco Ribalta, mientras que el resto, más proclive a formas evanescentes y caprichosas, podría ser tal vez obra de Vicente Castelló, su yerno.

La Virgen, vestida con una túnica de color rojo vivo y con manto azul y una enjoyada corona de oro en la cabeza, se alza erectamente sobre un globo. Es el tipo icónico preestablecido, por su forma de peinado, rostro oval de redondeado mentón, y cejas perfiladas, que guarda parecido con modelos marianos típicos del viejo Ribalta. Los dos ángeles del ángulo inferior derecho, los hallamos pero con otra pose en la obra anteriormente comentada. El espacio restante se encuentra ambiguamente abarrotado con ángeles adoradores y musicales, vestidos con túnicas terrosas de verde, pardo, naranja y rojo, y tocando el laúd, el violín, la flauta y la guitarra.

La participación de Vicente Castelló parece adivinarse en la pléyade de angelitos que, sin guardar la correspondiente escala y proporción con las figuras principales, revolotean por los bordes del cuadro. Mayor problema plantea el ángel inferior izquierdo que toca el violín, pues no parece estar acabado, sino simplemente esbozado. Ello hace pensar que el cuadro no fue nunca acabado, lo que de ser así, plantearía la sospecha de que *La Virgen de Porta-Coeli* fuera en este retablo el último lienzo que se pintó, comenzado por el viejo Ribalta e interviniendo luego sus colaboradores más inmediatos que intentaron acabarlo.

En esta representación, el ángel músico que suena el laúd tiene una similitud con el que hemos visto en los *Desposorios místicos de Santa Gertrudis* y con el de *San Francisco confortado por un ángel músico*, los tres

133 KOWAL MARTIN, D. (1985), *Ribalta y los ribaltescos: la evolución del estilo barroco en Valencia*, Valencia, Diputación Provincial de Valencia (traducción castellana de Manuel Lloris,).

sujetan el instrumento con el mástil encarado hacia el suelo; el instrumento es prácticamente el mismo, aunque en este último sí se aprecian el número de cuerdas y el calado de la roseta central. Además en todos ellos vemos perfectamente la posición de ambas manos, imprescindible para corroborar si la representación es fiel a las técnicas de tañer el laúd propias de la época.

Otro artista destacado de esta escuela es **Juan Sariñena** (h.1545 – 1619), pintor español, posiblemente de origen aragonés y activo en Valencia durante los últimos años del s. XVI y primeros del XVII, donde sentó las bases para la aceptación del nuevo lenguaje naturalista, en detrimento de las fórmulas manieristas e idealizantes de Juan de Juanes.

→ "*Virgen de la Esperanza con ángeles músicos*", h. 1610, Museo de Bellas Artes de Valencia.



En esta obra la tipología iconográfica de la Virgen responde a la Esperanza o Virgen encinta que porta en su vientre al hijo de Dios, manifestado en su avanzado estado y por aparecer justo en su vientre un disco solar con facciones humanas, representación simbólica de Cristo como luz que ha de iluminar al mundo. María se presenta descubierta en alusión a su virginidad y con una larga cabellera adornada con una cinta enjorada. El cuello de la túnica y los márgenes del manto contienen gran profusión de elementos de adorno, básicamente compuestos por perlarios y piedras preciosas. Según el pormenorizado estudio realizado por Benito Doménech¹³⁴, es obra de Juan Sariñena, aunque hasta ese momento había sido considerada obra de Lluís Dalmau. Debió ser realizada a principios del siglo XVII, dado que aparece de forma manifiesta una clara influencia de los postulados estéticos introducidos por el recién llegado Francisco Ribalta, de los cuales son especialmente deudores, los ángeles músicos del primer término. Esta pareja de ángeles de eco ribaltesco aparecen tocando sendos instrumentos musicales, el de la izquierda un laúd de tipo clásico, aunque de forma más alargada, y su compañero lo que parece ser una viola da gamba.

Consta documentalmente, que en el año 1603 pintaba Sariñena el retablo para la capilla de Juan Lorenzo Vilarrasa en la cartuja de Porta-Coeli, del cual se conservan varias tablas que pasaron con la desamortización al Museo de Valencia, todas estas obras demuestran el peculiar estilo de Sariñena, de pincelada suelta y coloración cálida de acento veneciano. *La Virgen de la Esperanza con ángeles músicos*, fechable hacia 1610 podría pertenecer a dicho encargo ya que comparte la misma procedencia y un estilo muy próximo a esas obras, pero por el momento no se puede demostrar.

Este laúd es de tipo renacentista pero con la caja de forma más ovalada y el mástil más largo. Se advierten cinco órdenes de cuerdas y también cinco clavijas en un lateral, que sirven para la afinación, y el clavijero doblado formando ángulo recto, como era lo habitual. Se puede considerar un laúd clásico renacentista pero con sus peculiaridades dado que cada constructor de

134 BENITO DOMENECH, F. (1987), *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, Catálogo de la exposición celebrada en Valencia, Lonja de Valencia, octubre-noviembre 1987, Valencia, Diputación Provincial.

instrumentos le daba su toque personal según los intereses sonoros del comprador, o también variaba según la zona dónde se fabricase. No será igual un laúd de inicios del siglo XVII en España que en Francia, Inglaterra o Italia. Se les llamará a todos laúd, pero con sus características propias a nivel organológico y en cuanto a afinación.

Otro pintor a mencionar fue **Cristobal Llorens** (h.1550-1616) nació en Bocairent hacia mediados del siglo XVI, su formación como notario fue paralela a la de pintor en el taller de Juan de Juanes. Se caracterizará por una extensa labor como pintor de retablos y destacará su contratación para realizar diversos trabajos en el Monasterio de San Miguel de los Reyes en Valencia¹³⁵. A inicios del siglo XVII ocupó el cargo de conservador en el Colegio de Pintores de Valencia.

→ "*Cristo y Dios Padre*" (detalle), h. 1597-1600, (actualmente desaparecida).



135 ARCINIEGA GARCÍA, L. (2001), *El monasterio de San Miguel de los Reyes*, 2 vols., Valencia, Conselleria de Cultura i Educació.

Siguiendo la estética del retablo mayor que realizó para la parroquia de Alacuás, podemos identificar la pintura de *Cristo y Dios Padre* como originales de Cristóbal Llorens. Se trata de dos portezuelas de sagrario o expositor procedentes en origen de Sagunto, en las que se puede apreciar el estilo de Llorens, fiel seguidor de los modelos icónicos de Juan de Juanes, en las que combinaba el empleo de una luminosidad vibrante con un atrevido y particular uso del color.

Fueron atribuidas a este pintor por Benito Doménech¹³⁶ quien con gran acierto, observó en ellas una gran dependencia formal y estilística con la tabla principal del retablo mayor de la parroquia de la Asunción en Alacuás, que representa la Santísima Trinidad coronando a la Virgen entre un cortejo celestial de ángeles músicos. Esta obra perfectamente documentada, fue realizada por el pintor entre 1597 y 1600, años en los que también cabe clasificar estas tablas de pequeño formato. Representan las figuras de Cristo y Dios Padre en actitud de bendecir sobre un tono de nubes. A sus pies aparecen representados un conjunto de ángeles músicos tocando diversos instrumentos musicales. En el grupo que acompaña a Cristo podemos apreciar claramente un laúd, un instrumento de cuerda con tesitura de bajo similar a la viola da gamba y lo que parecen ser dos cornetas curvas. De los ángeles que acompañan la figura de Dios Padre, el de la derecha toca un arpa gótica y el de la izquierda un órgano positivo de mesa de tres octavas de extensión.

Aquí el laúd representado de pequeñas dimensiones, es más parecido a una mandolina. No se aprecian el número de cuerdas pero observamos su morfología abombada en su parte trasera, el largo mástil y el clavijero doblado hacia atrás.

136 BENITO DOMÉNECH, F. (1987), *op. cit.*

Otro autor de esta escuela es **Jerónimo Jacinto de Espinosa** (1600-1667)¹³⁷, procedente de Cocentaina, marchó a la ciudad de Valencia el año 1616 y se matriculó en el colegio de pintores de la ciudad, donde entró en contacto con la escuela ribaltesca, por la que fue altamente influenciado. Fue una de las personalidades más importantes, por no decir la más, en la pintura de la escuela valenciana de la primera mitad del siglo XVII, o lo que es lo mismo, una de las figuras más importantes del barroco valenciano. Aunque no llegó a adquirir la altura artística de sus predecesores, es considerado el último representante valenciano del gran barroco, totalmente contemporáneo a la generación de los grandes maestros como Velázquez o Zurbarán. Su estilo sigue la estela del naturalismo tenebrista, de composiciones teatrales, monumentalidad corpórea, volúmenes definidos y realismo ascético. Su actividad será fundamentalmente religiosa trabajando mucho para los conventos valencianos, sobre todo para el Carmen Calzado, Santo Domingo y la Merced. En los años 60, los últimos de su vida, trabaja sobre todo para los mercedarios de Valencia y El Puig, con lienzos que se encuentran entre los mejores de su producción, muestran la maestría del pintor al interpretar los cálidos hábitos blancos mercedarios, y traducir la apasionada piedad iluminada de los monjes, con esquemas compositivos de muy solemne verticalidad.

Se le conoce como el "Zurbarán de Valencia" debido a las numerosísimas obras que realiza para los mercedarios y al paralelismo formal entre la pintura de ambos. Su paleta de tonos tostados, a base de rojos y ocres oxidados sobre base de almagra, es una de las más reconocibles de la pintura valenciana. El mismo Palomino lo reconoce un siglo después como el gran maestro del barroco valenciano. La influencia de Espinosa será patente en la generación posterior de artistas entre los que podemos destacar a Vicente Salvador Gómez, José Ramírez, Pablo Pontons, Gaspar de la Huerta, y su propio hijo.

137 PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (2000), *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)*, Catálogo de la Exposición, Museo de Bellas Artes de Valencia, 28 septiembre-12 noviembre 2000, Valencia, Generalitat Valenciana.

→ "La última comunión de la Magdalena" (detalle), 1665, Convento de los Capuchinos en Masamagrell.



Es una de las últimas obras de Espinosa pintada para el altar mayor del Convento de los Capuchinos de Masamagrell (Valencia), firmada y fechada en 1665, pero según Orellana¹³⁸ el cuadro no está terminado. El lienzo, que rebosa la más apasionante y sincera piedad, está compuesto con su habitual sobriedad y maestría en los pormenores, pero resulta, sin embargo, notablemente arcaica para su fecha. El tratamiento tenebrista de la luz, la presencia del donante arrodillado en primer término y la severa atmósfera, apenas invadida por una gloria de ángeles corpulentos, parece responder a los modos y a las formas de cuarenta años antes. Tanto naturalismo como tenebrismo, las dos notas características del pintor, siguen presentes en esta obra pintada poco antes de su muerte, con las que alcanzará notable

138 ORELLANA, M.A. (1930), *Biografía pictórica valentina*, Madrid, Gráficas Marinas.

intensidad dramática y emoción devota. En esta composición enlaza dos temas frecuentes en la iconografía de la Contrarreforma al haber sido cuestionados por la Reforma protestante: la eucaristía y María Magdalena penitente, representación del sacramento de la penitencia.

La parte superior del cuadro la ocupa un rompimiento de gloria barroco con numerosos querubines acompañando de manera dinámica a tres ángeles músicos que tocan el laúd, la flauta y el arpa. En cuanto a este rompimiento de gloria, la iconografía barroca ofrece abundantes muestras y el mismo Espinosa realizará numerosas aberturas del cielo semejantes en otras obras de sus últimos años de vida. En esta ocasión, sin embargo, incluye un ángel tocando el laúd, de espaldas y recortado a contraluz, que introduce profundidad y es de lo más avanzado en sentido barroco que llegó a realizar nunca. En esta ocasión sólo se aprecia la parte trasera del instrumento, pero nos sirve para ver que sigue con el típico abombamiento y la decoración a listones de diverso color. Estos listones, también llamados duelas o acanaladuras, se hacían de distintos tipos de madera, de ahí su diverso color, y servían para poder darle a la caja de resonancia esa forma semicircular, pero presentaban un inconveniente, y es que se unían con cola y resinas, las cuales no favorecían a la hora de sacar la máxima sonoridad al instrumento. Por tanto, el instrumento que más duelas tenía, peor debía sonar. Muchas veces, para evitar esto, se utilizaba una pieza de madera de mayor tamaño en la cual se fingían diversas acanaladuras, para así evitar el uso masivo de colas y resinas.

Por último, entre la serie de **autores anónimos valencianos** del siglo XVII, cabe destacar las siguientes obras en las que aparece el laúd y que son buen ejemplo de lo explicado anteriormente.

→ "Imposición de la casulla a San Ildefonso", (h. 1630), Museo Bellas Artes de Valencia.



De procedencia desconocida y atribuida en un primer momento al pintor Pedro Orrente, la obra fue adquirida por la Generalitat Valenciana, incorporándose a los fondos del Museo de Bellas Artes. Sin embargo, y a pesar de que existen numerosos elementos en la pintura que recuerdan el modo de hacer de Orrente, también queda patente en ella la influencia de modelos ribaltescos. La figura del ángel tocando el laúd está directamente inspirada en el modelo ejecutado por Francisco Ribalta en su *Virgen de Porta-Coeli*.

Influida por el espíritu contrarreformista del siglo XVII, la obra recoge el pasaje más conocido de la vida de San Ildefonso, arzobispo de Toledo durante los años 774-783, en el que el santo recibe de manos de la Virgen una rica casulla de tela bordada. Estos hechos fueron narrados por Cyxila, sucesor de San Ildefonso en la diócesis toledana, quien describe con profusión de detalles, la particular manera que tuvo la Virgen de recompensar al santo por la gran devoción que manifestaba hacia ella.

A la Virgen le acompañan un nutrido grupo de ángeles en diferentes actitudes. Mientras alguno se dedican simplemente a contemplar el milagroso prodigio, los dos situados en primer término participan de forma activa en la acción; el de la izquierda ayudando a la Virgen a investir al santo con la casulla y el de la derecha, situado en un primer término, tañendo un laúd, se incorpora así al concierto celestial que ambienta el suceso. Se trata de un laúd de cuerdas pulsadas, con un mango corto y un clavijero plano, inclinado casi en ángulo recto hacia la parte posterior, con las clavijas situadas en los laterales, cuerpo abombado y tapa armónica con roseta central.

→ "*Alegoría del Oído*" (copia de José de Ribera), fecha y paradero desconocidos.



Entre las obras realizadas por José de Ribera en su estancia en Roma, 1615-1616 Giulio Mancini dio a conocer la ejecución de una serie dedicada a los sentidos. Aunque incompleta y dispersa se han localizado cuatro de las cinco obras que la componían. La única obra que todavía se encuentra desaparecida de la serie es "El Oído", que es conocida a través de diversas copias antiguas. Al sentido del oído concierne el conocimiento del lenguaje oral y de la música y en ese lienzo presenta la figura de medio cuerpo de un músico que con gesto alegre y desenfadado se nos presenta cantando y tocando un laúd. El personaje aparece vestido de forma elegante o trovadoresca con groguilla y sombrero emplumado, que lo alejan de los tipismos costumbristas de resto de la serie. A pesar de la cuidada composición y del naturalismo que se puede apreciar en la obra, dista mucho de la maestría de Ribera en el tratamiento de las texturas y el empleo de la luz, a partir de la cual sería prudente situarla a mediados del siglo XVII y en la órbita de pintores que siguieron muy de cerca la producción del *Españoleto* y en repetidas ocasiones practicaron el género alegórico.

A lo largo del siglo XVII se asiste a una variada representación de alegorías de los sentidos corporales. Son la vista y el oído los sentidos más nobles, siendo el gusto, el olfato y el tacto los plenamente terrestres. Respecto a la serie original perdida, cabría pensar nuevamente en la hipótesis de Benito Doménech¹³⁹, según el cual, la serie de "Los Sentidos" de Ribera hubiera podido llegar a España en algún momento determinado, debido a la nacionalidad española del comitente y a la aparición de numerosas copias en territorio peninsular. El éxito de esta serie residió en la elaboración de un mensaje directo servido con el lenguaje de la realidad más inmediata.

En esta copia de un original de Ribera observamos un músico o bufón tocando un laúd, cuya representación es de bastante mala calidad, por no utilizar una correcta perspectiva, aunque nos sirve para ilustrar la posición de las manos del músico a la hora de interpretar. Vemos la mano izquierda sobre

139 BENITO DOMÉNECH, F. (1991), *Ribera: 1591-1652*, Madrid, Bancaja.

el diapasón, paralela al mástil y las cuerdas, y sujetando con el dedo pulgar el cuello del instrumento en su parte superior; mientras, la mano derecha está apoyada sobre la tabla armónica con el dedo meñique, y con los dedos pulgar, índice y medio percutiendo sobre las cuerdas.

Con la escuela valenciana, damos por concluido este apartado, en el que hemos podido analizar las obras y los autores de la pintura española barroca que han representado algún tipo de laúd en sus pinturas.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Al igual que muchas otras tesis doctorales, la realización de esta no ha sido tarea fácil, en este caso debido a la falta de precedentes en este tipo de estudios y por la escasa documentación relacionada con el tema de los instrumentos musicales representados en la pintura. Pese a ello, hemos podido realizar una investigación muy interesante desde muchos aspectos, pero sobre todo a nivel interdisciplinar, ya que se trata de un tema de interés tanto para músicos como para historiadores del arte. Cabe señalar que los objetivos planteados en la introducción han sido alcanzados satisfactoriamente, dejando muchas líneas de investigación abiertas respecto a este tema, como podrían ser ampliar el contexto espacio-temporal del estudio, o extenderlo a la representación de otros instrumentos en el arte de la pintura de cualquier estilo y época.

Como es bien sabido, los instrumentos musicales han sido reflejados por los artistas en sus obras a lo largo de toda la Historia del Arte; pero ellos se han permitido ciertas licencias, que si no desvirtúan la imagen del instrumento, cierto es que no nos ayudan demasiado para trazar la historia y datación de éstos. Cuando tenemos en nuestras manos ejemplares reales vemos las grandes diferencias entre lo real y lo representado. Así pues, partiendo de esta premisa, entre el verdadero laúd del barroco y el representado, hemos realizado nuestra investigación.

El objetivo principal que nos proponíamos con este trabajo era estudiar el laúd y su representación en la pintura barroca española, centrándonos en las escuelas madrileña, sevillana y valenciana. En relación con este objetivo general, nos habíamos propuesto otros objetivos más específicos, a partir de los cuales hemos organizado las conclusiones:

1. Profundizar en el estudio del laúd, investigando sus orígenes e historia, y siguiendo su evolución morfológica, que nos ayudará a determinar las diferentes tipologías de este instrumento.

2. Conocer las causas de su auge y posterior decadencia en la sociedad y en las representaciones pictóricas barrocas, tanto en España como a nivel europeo.
3. Reconocer su simbología y entender el contexto histórico, social y cultural que enmarca dichas representaciones artísticas.
4. Analizar y comparar los instrumentos pintados por los artistas barrocos de las distintas escuelas españolas, para llegar a conocer el grado de fidelidad en sus representaciones.
5. Localizar cronológica y espacialmente las distintas obras de artistas europeos en las que también se representa el laúd o sus derivados.

Pasemos, así pues, a redactar las conclusiones alcanzadas, determinadas por estos objetivos que nos habíamos propuesto al inicio de esta tesis.

Objetivo 1. Profundizar en el estudio del laúd, investigando sus orígenes e historia, y siguiendo su evolución morfológica, que nos ayudará a determinar las diferentes tipologías de este instrumento.

Tras el estudio y el análisis crítico de la bibliografía referida al laúd, vemos que prácticamente todos los autores coinciden en determinar cuál fue el origen y evolución del laúd a lo largo de la historia, focalizando su nacimiento en el II milenio a.C., pasando después por Asia hasta llegar a los árabes, que transformándolo, alcanzaron el diseño del *'ud*, antecedente directo del laúd, el cual, tras las grandes migraciones árabes medievales, llegaría a España, para posteriormente difundirse por otros países europeos, donde se desarrollaría según las necesidades musicales de las diferentes épocas. Durante los siglos XVI y XVII experimentaría numerosos cambios para adaptarse a la nueva musicalidad. Es en estos momentos, cuando el laúd clásico renacentista, modelo surgido en Italia y después exportado a otros países, es modificado e incluso transformado en nuevos instrumentos, atendiendo a las peculiaridades de cada región y a los gustos y necesidades musicales. Estos nuevos laudes, surgidos coetáneamente en Alemania, Italia y Francia, serán los conocidos como archilaudes barrocos.

En cuanto a la morfología se refiere, el asunto es mucho más espinoso ya que los autores discrepan a la hora de diferenciar y nombrar las variantes que del laúd se produjeron hacia finales del siglo XVI y durante el XVII, a consecuencia del añadido de cuerdas graves. Como ejemplo, vemos que tanto para Maria Rita Brondi (1926) como para Mary Remnant (2002), la tiorba y el chitarrone son el mismo instrumento, mientras que el archilaúd se correspondería con el llamado laúd tiorbado. Es aquí donde vienen las discrepancias y donde se perpetúa un error que es el de creer que la palabra archilaúd designa a un instrumento concreto, cuando en realidad engloba tanto al chitarrone, a la tiorba como al laúd tiorbado. Como hemos visto, Praetorius designa como chitarrone a la tiorba romana, mientras que la tiorba paduana sería similar en apariencia aunque de menor tamaño, por lo que se trataría de un instrumento diverso. En cualquier caso, el término tiorba se aplicó a

numerosas variantes, que diferían según la época y el lugar, algunas de éstas citadas por Robert Spencer en su artículo "Chitarrone, theorbo and archlute". Por lo que se refiere al laúd tiorbado, fue erróneamente asociado al término archilaúd, pero que como decimos, lo englobaría pero no lo suplantaría.

Pese a estas confusiones o erróneas designaciones, lo que queda bien claro es que durante el siglo XVII el laúd sufrió grandes transformaciones, creando híbridos que responderían a las demandas musicales de la época.

Objetivo 2. Conocer las causas de su auge y posterior decadencia en la sociedad y en las representaciones pictóricas barrocas, tanto en España como a nivel europeo.

Durante los siglos XVI y XVII el laúd tuvo una misión preponderante en la música y la sociedad. De ello dan fe sus numerosas representaciones en las obras pictóricas, al igual que la gran cantidad de publicaciones sobre tablatura de laúd que se conocen de la época. Fue utilizado en las piezas cortesanas y en las religiosas, en composiciones polifónicas y en melodías acompañadas, así como para espectáculos populares y danzas. Además, muchos nobles y reyes así como eclesiásticos, sobre todo europeos, solían tener algún laudista a su servicio. En España, compartió fama y protagonismo con la vihuela. Además, fue un instrumento que también se destinó a la orquesta, pero a partir de finales del siglo XVII fueron sustituyéndolo progresivamente por el violín y el clavecín. Así pues, esta desaparición del ámbito musical y social repercutió en el hecho de que la representación del laúd se viera también afectada en la pintura española desde finales del siglo XVII y durante los siglos posteriores. El laúd, una vez se comprobó que podía ser sustituido por otros instrumentos, porque ya no respondía a los deseos musicales de novedad sonora que exigía la sociedad del momento, fue desapareciendo progresivamente. La causa fue que no encontraba un lugar en el concierto de las nuevas formas instrumentales a partir de mediados del siglo XVII o, tal vez, que su sonoridad ya no satisfacía. Por ello, y tal vez porque los gustos habían cambiado y los

nuevos comitentes de arte solicitaban ver en sus obras instrumentos modernos, en boga y no desfasados -como era ya el laúd-, dejó de pintarse en las obras que encargaban.

Como hemos visto, no es un hecho unánime y coetáneo en toda Europa, sino que según la zona, tendrá unos momentos de auge y decadencia diversos. Por ejemplo, el laúd estuvo muy en boga durante el siglo XVI en Italia y en Gran Bretaña y decayó en el XVII, momento en el que, en cambio, se afianza en Francia, y durante el XVIII en Alemania. Será en el XIX cuando todos los instrumentos de esta familia ya hayan caído en desuso, y no volveremos a encontrar representaciones pictóricas suyas hasta el siglo XX y sólo en contadas ocasiones.

Objetivo 3. Reconocer su simbología y entender el contexto histórico, social y cultural que enmarca dichas representaciones artísticas.

El primer paso que hemos dado antes de analizar las obras de arte de este trabajo, ha sido estudiar en profundidad el contexto histórico, social y cultural que las enmarca, ya que es determinante para ciertos aspectos que veremos a continuación. En el ambiente de crisis política y económica que se encuentra España durante las primeras décadas del siglo XVII, florece y se desarrolla una actividad artística sin parangón, una calidad artística sublime que dará como fruto a algunos de los grandes maestros de la pintura española de todos los tiempos. En estas circunstancias, la voz cantante la llevará la Iglesia como principal cliente del arte barroco, y cuyos principios e ideas incidirán directamente en los modelos iconográficos y compositivos. Es por ello que la temática predominante en España fuera la religiosa, y por tanto, veremos al laúd representado en este contexto. Los temas predilectos para pintar el instrumento eran los rompimientos de gloria, que podíamos encontrar en escenas con la Virgen, acompañada por el Niño Jesús, y cuyos ángeles músicos tañían el laúd y la viola da gamba, entre otros. También era frecuente en escenas de éxtasis o apariciones divinas a los Santos, en las que el laúd

participaba en la creación de un ambiente apropiado, una melodía divina; remarcar que ningún instrumento mejor que él para tal hazaña por sus características musicales y sonoras. Además, tuvieron gran repercusión las pinturas de temática moralizante, sobre todo fuera de España, que ponían de manifiesto lo fugaz de la vida y lo efímero de los placeres por los que se deleita a los sentidos; produciendo tal placer a través del laúd.

De este modo atestiguamos el carácter polivalente del laúd, según en el contexto y en la temática en que fuera representado podía transmitir unas ideas u otras, interpretarse con unas connotaciones diversas, algo que queda implícito en las obras y era bien conocido por todos.

Objetivo 4. Analizar y comparar los instrumentos pintados por los artistas barrocos de las distintas escuelas españolas, para llegar a conocer el grado de fidelidad en sus representaciones.

Después de estudiar cuáles eran las tipologías de laúd frecuentes en la sociedad del momento, analizamos y comparamos los instrumentos que se representan en la pintura española del barroco. Es en en este punto donde observamos una peculiaridad, y hemos llegado a la conclusión que el instrumento que se representa en la mayoría de ellas es inmediatamente anterior en el tiempo y procedente de otro ámbito geográfico, como es, en la mayoría de los casos, el italiano. Los laúdes que hemos visto representados, no son los que frecuentemente podíamos encontrar en la sociedad española del momento ya que se trataba de instrumentos en parte ficticios, en parte basados en el modelo clásico renacentista italiano. Todos comparten la misma característica, una parte trasera de la caja armónica convexa o abombada, pero cambia la forma de la caja, que puede ser oval o periforme, el número de cuerdas, el número de clavijeros, la longitud del mástil y, por lo tanto, el número de trastes.

Esta estandarización del modelo clásico, ya en época barroca, hemos comprobado, que entre otras causas, era debida al uso de grabados y estampas como fuentes de inspiración para los pintores. De este modo, el instrumento que en ellas se representaba, era el que después copiaban los pintores, creando así un anacronismo artístico-musical, ya que los grabados solían ser inmediatamente anteriores en el tiempo y procedían de lugares como Italia o Alemania. También era debido a los gustos y predilecciones de los comitentes, que en ocasiones determinaban qué querían ver representado en sus obras, y a nivel instrumental, solía ser el laúd para las de temática religiosa, sobre todo, porque es un instrumento de sonidos dulces y envolventes, perfecto para representarse en escenas de Ascensiones, apariciones a Santos, o como complemento para los coros de ángeles músicos que acompañan a la Virgen o a Cristo. De hecho, en las tres escuelas de pintura española que hemos estudiado, el instrumento representado es casi en su totalidad el laúd clásico renacentista, y suele aparecer en obras de temática religiosa y moralizante.

Ahora bien, ¿eran esos instrumentos la viva imagen de los que se podían observar en un concierto de laudes de la época? Queda muy en entredicho el grado de fidelidad con el que son representados, ya que los artistas se tomaban ciertas licencias. Así pues vemos como alteran las formas de la caja armónica, juegan al despinte emborronando las cuerdas y el dibujo geométrico de las rosetas, además de relegar los clavijeros a un segundo plano de importancia, ya que al estar inclinado hacia atrás se pierde visibilidad y por ello se descuida. Pero, por otra parte, requieren una particular atención aspectos como la manera de sujetar el laúd, las posturas de las manos y de los dedos, que en las obras analizadas en esta tesis se ajustan mucho a la realidad. La mano derecha que percute con las yemas de sus dedos las cuerdas, autores como Roelas, Herrera el Mozo o Murillo la colocan muy por debajo de la roseta, a la altura del puente, postura técnicamente incorrecta; pero otros, como Carducho, Sánchez Cotán o Antolínez la representan alrededor de la boca del instrumento, lo que sería propio para obtener la sonoridad deseada, ya que en

ese punto la caja armónica absorbe el sonido para amplificarlo. En cuanto a la mano izquierda, todos los autores la han representado sobre el diapasón presionando con los dedos alguna cuerda, lo que sería correcto si se está interpretando música. Por último, la adecuada forma de sujetar el instrumento sería formando una perpendicular con el torso del cuerpo del músico, elevando la parte del mástil y clavijero ligeramente hacia arriba. Pero como hemos observado, y por motivos compositivos, algunos artistas han representado el laúd inclinando el mástil hacia el suelo, porque ciertas composiciones así lo requerían como "La Virgen de los Remedios" de Villegas, el "San Francisco confortado por un ángel músico", los "Desposorios místicos de Santa Gertrudis" y "La Virgen de Porta-Coeli", todas ellas de Ribalta.

Así pues, podemos concluir que las representaciones del laúd cuentan con un elevado grado de fidelidad, y se ajustan a las formas de tañido en boga durante el período barroco.

Objetivo 5. Localizar cronológica y espacialmente las distintas obras de artistas europeos en las que también se representa el laúd o sus derivados.

Para proporcionar una visión más amplia sobre la importancia y repercusión que tuvo el laúd y los archilaudes en el arte de la pintura europea, es necesario dedicar un apartado de esta tesis a la realización de unas fichas de obras que incluyen dicho instrumento en sus representaciones pictóricas. Con el fin de aportar un orden espacio-temporal que nos ayude a ubicar las obras y los artistas en unos contextos determinados, hemos organizado las fichas separando las pinturas por países. En cada una de las fichas encontramos el nombre de la obra y del autor, el año de realización, así como una breve descripción de la tipología de laúd que se representa.

Con ello hemos pretendido estructurar con lógica y coherencia las obras, para de cierta manera, apreciar qué tipo de laúd impera en cada área y en las diferentes etapas dentro del marco cronológico que hemos establecido para

esta tesis. Se trata de una visión general, a nivel europeo, de la trascendencia que el laúd tuvo durante el Barroco, y devolverle, en cierto modo, parte del mérito y reconocimiento del que debería disfrutar, tras haber demostrado en esta tesis que tanto en música como en pintura fue el más destacado y sobresaliente de este período.

BIBLIOGRAFÍA Y RECURSOS WEB

● SOBRE EL CONTEXTO HISTÓRICO.

ARTOLA GALLEGO, M. dir. (2007), *Historia de Europa*, Madrid, Espasa-Calpe.

AVILÉS FERNÁNDEZ, M.; VILLAS TINOCO, S.; CREMADES GRIÑÁN, M.C. (1988), *La crisis del siglo XVII bajo los últimos Austrias (1598-1700)*, Madrid, Editorial Gredos.

BARONIO, C. (1586), *Martyrologium Romanum ad novam kalendarii rationem, et ecclesiasticae historiae veritatem restitutum. Gregorii XIII pontificis maximi iussu editum*, Roma.

BENEYTO PÉREZ, J. (1961), *Historia social de España e Hispanoamérica*, Madrid, Cultura e Historia.

BERCÉ, Y.M.; MOLINIER, A.; PÉRONNET, M. (1991), *El siglo XVII: de la Contrarreforma a las luces*, Madrid, Akal.

BERGIN, J. (2002), *El siglo XVII: Europa 1598-1715*, Barcelona, Ed. Crítica S.L (traducción Antonio Desmonts)

BLACK, J. (1997), *La Europa del siglo XVIII, 1700-1789*. Madrid, Ed. Akal.

BOUZA ÁLVAREZ, J.L. (1990), *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*, Madrid.

BURKER, P. (1995), *La fabricación de Luis XIV*, Madrid, Editorial Nerea.

CABEZA RODRÍGUEZ, A.; CARRASCO MARTÍNEZ, A. coords. (2013), *Saber y gobierno: ideas y práctica del poder en la monarquía de España (siglo XVII)*, San Sebastián de los Reyes, Actas Editorial.

CAÑEDO ARGÜELLES, C. (1982), *Arte y teoría. La Contrarreforma en España*, Oviedo, Universidad de Oviedo.

CARDUCHO, V. (1633), *Diálogos de la pintura*, (impreso por Fco. Martínez).

CASTELLOTE CUBELLS, S. (1997), *Reformas y contrarreformas en la Europa del siglo XVI*, Madrid, Ed. Akal.

CASTRO, C. DE (1605), *Historia Deiparae Virginis Mariae*, Alcalá.

CEPEDA GÓMEZ, J.; MARTÍN GALÁN, M.; FRANCO RUBIO, G. *et al.* (1996), *Manual de Historia Universal. El siglo XVIII*, Madrid, Historia16.

DOMINGUEZ ORTIZ, A. (1973), *Crisis y decadencia de la España de los Austrias*, Barcelona, Ed. Ariel.

CHATELLIER, L. (1987), *L'Europe des dévots*, París, Flammarion.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. (1988), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.

COVARRUBIAS OROZCO, S. (1968), *Emblemas morales*, Madrid (Ed. original de 1610).

DAVIES, R.T. (1957), *Spain in decline: 1621-1700*, Londres, MacMillan.

DELUMEAU, J. (1989), *El miedo en Occidente del siglo XIV al XVIII*, Madrid, Ed. Taurus.

DOMINGUEZ ORTIZ, A. (1982), Testamento de Carlos II, En: *Testamentos de los Reyes de la Casa de Austria*, Madrid, Editora Nacional.

DOMINGUEZ ORTIZ, A. (1983), *Historia Universal. Edad Moderna*, Barcelona, Ed. Vicens Vives.

DOMINGUEZ ORTIZ, A. coord. (1989), *La crisis del siglo XVII: la población, la economía, la sociedad*, Madrid, Ed. Espasa-Calpe.

ELLIOTT, J.H. (2005), *La Europa dividida: 1559-1598*, 5ª ed., Madrid, Siglo XXI Editores.

ESCAMILLA, J. (2012), *Inglaterra protestante y España católica. Dos naciones modeladas por la religión y el impacto en América*, Bloomington, WestBow Press.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M. (1984), *La sociedad española en el Siglo de Oro*, 2 vols., Madrid, Ed. Gredos.

FONSECA, C. DE (1592), *Tratado del Amor de Dios*, Zaragoza (publicado por Guillermo Foquel).

FLORISTÁN IMÍZCOZ, A. dir. (2005), *Historia Moderna Universal*, Barcelona, Ed. Ariel.

GARCÍA HOLGADO, B. (1975), *Europa, siglo XV-XVII: economía, sociedad, ideología*, Madrid, Editorial El Coloquio.

GARZÓN PAREJA, M. (1974), *Sobre la Hacienda del reinado de Carlos II*, Universidad de Granada.

GRIMBERG, C. (1970), *El siglo de Luis XIV: Versalles, espejo del mundo*, 2 vols., Barcelona, Ed. Círculo de Amigos de la Historia.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.; PITA ANDRADE, J.M. (1982), *La escultura y la arquitectura españolas del siglo XVII*, *Summa Artis*, vol. 26, Madrid, Espasa-Calpe.

HINRICHS, E. (2001), *Introducción a la historia de la Edad Moderna*, Madrid, Akal.

HUME, M. (2009), *La Corte de Felipe IV: la decadencia de España*, Ed. Espuela de Plata.

IGLESIAS RODRÍGUEZ, J.J. *et al.* (1995), *Manual de Historia Universal. Edad Moderna. Siglos XVI-XVII*, Madrid, Historia 16.

KAMEN, H. (1981), *La España de Carlos II*, Barcelona, Ed. Crítica (traducción castellana de Josep M. Barnadas).

KAMEN, H. (1984), *La sociedad europea (1500-1700)*, Madrid, Alianza Editorial.

LOMAS CORTÉS, M. (2011), *El proceso de expulsión de los moriscos de España (1609-1614)*, Valencia, Universidad de Valencia.

LÜTZ, H. (1992), *Reforma y Contrarreforma*, Madrid, Alianza.

LYNCH, J. (1993), *Los Austrias*, Barcelona, Ed. Crítica.

MACKENNEY, R. (1997), *La Europa del siglo XVI. Expansión y conflicto*, Madrid, Akal.

MÂLE, F. (1985), *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII*, Madrid, Ed. Encuentro.

MARAVALL CASESNOVES, J.A. (2012), *La cultura del Barroco*, 3ª ed., Barcelona, Ed. Planeta.

MAROLOIS, S. (1630), *Opera Mathematica ou Oeuvres Mathematiques Traictant de Geometrie, Perspective, Architecture, et Fortification*, Amsterdam.

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. (1993), *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, 2ª ed., Madrid, Ed. Cátedra.

MARTÍNEZ Y LURBEZ, J.N. (1866), *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, Real Academia de San Fernando (escrito hacia 1675).

MEINECKE, F. (1973), *L'idée de la raison d'Etat dans l'histoire des Temps modernes*, Ginebra, Libreria Droz.

MORÁN TURINA, M.; PORTÚS PÉREZ, J. (1997), *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid.

MORENO MENDOZA, A. (1997), *Mentalidad y pintura en la Sevilla del Siglo de Oro*, Madrid, Ed. Electa.

MUNCK, T. (1994), *La Europa del siglo XVII. 1598-1700. Estados, conflictos y orden social de Europa*, Madrid, Akal.

NADAL, J. (1594), *Adnotationis et meditationes in Evangelia*.

PACHECO, J.M.; TISNÉS, R.M. (1971), *Historia eclesiástica: La consolidación de la Iglesia. Siglo XVII*, Colombia, Ed. Lerner.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. (1796), *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, 4 vols., Madrid.

PARKER, G. (1988), *La Guerra de los Treinta Años*, Barcelona, Ed. Crítica.

PARKER, G. (2013), *El siglo maldito. Clima, guerra y catástrofe en el siglo XVII*, Barcelona, Ed. Planeta.

PAYNE, S.G. (2011), *La Europa Revolucionaria. Las guerras civiles que marcaron el siglo XX*, Barcelona, Ed. Temas de hoy.

PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (1968), La crisis de la pintura española en torno a 1600
En: *España en las crisis del arte europeo*, CSIC, Madrid, p. 167-177.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (1974), Las imágenes de la historia evangélica del Padre Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la Contrarreforma, *Traza y Baza*, 5, 77-96.

SERLIO, S. (1537), *I sette libri dell'architettura de Sebastiano Serlio bolognese*, Venecia (Edición facsímil en Albatros Ed., Valencia, 1977)

SUÁREZ FERNÁNDEZ, L. dir. (1986), La crisis de la hegemonía española. Siglo XVII, En: J.L. Comellas, coor., *Historia General de España y América*, 2ª ed., tomo VIII, Madrid, Ediciones Rialp.

SUÁREZ VILLEGAS, J.C. (2010), *Reforma protestante y libertades en Europa*, Madrid, Editorial Dykinson.

TENENTI, A. (2000), *La Edad Moderna. Siglos XVI-XVIII*, Barcelona, Ed. Crítica.

TOMÁS Y VALIENTE, F. (1963), *Los validos en la monarquía española del siglo XVII*, Madrid, Editorial Siglo XXI.

TOMÁS Y VALIENTE, F. (1982), *La España de Felipe IV: el gobierno de la monarquía, la crisis de 1640 y el fracaso de la hegemonía europea*. En: J.M. Jover, dir., *Historia de España fundada por Ramón Menéndez Pidal*, vol. 25, Madrid, parte I, cap. 2 y 3.

TREVOR-ROPER, H. (2009), *La crisis del siglo XVII. Religión, reforma y cambio social*, Buenos Aires, Katz Editores.

VASARI, G. (1550), *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Edición Torrentina.

VIGNOLA, J. (1562), *Reglas de los cinco órdenes de la arquitectura*, Roma.

VITRUVIO POLIÓN, V. (15 a.C), *De architectura*, (trad. "The Ten Books on Architecture", 1960, Morris Hicky Morgan).

● **SOBRE EL LAÚD, LA MÚSICA Y SU SIMBOLOGÍA EN EL ARTE.**

AGULLÓ Y COBO, M. (1994), *Documentos para la historia de la pintura española*, 2 vols., Madrid.

ALCIATO, A. (1531), *Emblematum liber*, Augsburgo (1ª edición publicada por Heinrich Steyner).

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R. (1982), *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos*, 3 vols., Madrid, Universidad Complutense de Madrid (tesis doctoral).

ANGLÉS PAMIES, H. (1956), *La música en la Corte de Carlos V*, 3ª ed., Madrid, C.S.I.C.

AZARA NICOLAS, P. (1992), *Imagen de lo invisible*, Barcelona, Ed. Anagrama S. A.

BEIER, P. (1979), Right Hand Position in Renaissance Lute Technique. *Journal of the Lute Society of America*, volumen XII, 16-17.

BERNARDI, M.; DELLA CORTE, A. (1952), *Gli strumenti musicali nei dipinti della Galleria degli Uffizi*, Torino, Ed. Radio italiana.

BERTINI, H.; LEDHUY, A. (1835), *Encyclopédie pittoresque de la musique*, Paris, Ed. Delloye.

BLASCO VERCHER, F.; SANJOSÉ HUGUET, V. (1994), *Los instrumentos musicales*, Valencia, Universidad de Valencia.

BRAGARD, R.; DE HEN, F. (1967), *Les instruments de musique dans l'art et l'histoire*, Bruselas, Edita Albert de Visscher.

BRENET, M. (1899), Notes sur l'histoire du luth en France, *Rivista Musicale Italiana*, 5, 637- 676.

BRICQUEVILLE, E. DE (1894), L'iconographie instrumentale au Musée du Louvre. En: *Un coin de la curiosité: les anciens instruments de musique*, París, Librairie de l'Art, p.53 – 61.

BRONDI, M.R. (1926), *Il liuto e la chitarra*, Torino.

BORDAS IBÁÑEZ, C. (2001), *Instrumentos musicales en colecciones españolas*, Madrid, Instituto Nacional de las artes Escénicas y de la Música, Centro de Documentación Teatral.

BORNSTEIN, A. (1987), *Gli strumenti musicali del Rinascimento*, Padova, ed. F. Muzzio.

BUCHNER, A. (1964), *Gli strumenti musicali attraverso i secoli*, Milano, Edizioni La Pietra.

CABERO PUEYO, B. (1998), *Atlas de los instrumentos musicales*, 2ª ed., Madrid, Alianza (presentado por Klaus Maersch *et al.*)

CALABRESE, O. (1994), *La Intertextualidad en pintura: Una lectura de los <<Embajadores>> de Holbein*, Madrid, Ed. Cátedra.

CARRETE PARRONDO, J. (2004), *Estampas de la Real Academia Española. Colección Rodríguez Moñino-Brey*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida.

CERVELLÓ, J.; ANTOURI, C. (1983), *Instrumentos musicales*, Barcelona, Ed. Parramon.

CORNELOUP, M. (1976), *La orquesta y sus instrumentos*, Barcelona, Ed. Juan Gili.

COROMINAS, J., (1954), *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Berna, Ed. Francke.

DE LA PEÑA GÓMEZ, M.P. (1992), Melodía mística en un cuadro de Francisco Ribalta. En: *Actas del Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Valencia, 25-29 mayo 1992, Valencia, Generalitat Valenciana, p.409-412.

DOWLAND, R. (1610), *Varietie of Lute-Lessons*, Londres, Editor Thomas Adams.

ESCALAS, R. (1985), Les instruments de musique espagnols du XVIe au XIXe siècle. En: *Instruments de musique spagnols du XVIe au XIXe siècles*. Catálogo de la Exposición "Europalia 85". Bruselas, Banque Générale, 1985, pp.93-100.

FERNÁNDEZ, T.; BENITO, A.; PASCUAL, M. (1999), La música en las artes plásticas, *Eufonía: Didáctica de la música*, 16, 43 – 54.

FLÓREZ ASENSIO, M^a A. (2005), La música en la pintura española del siglo XVII, *Goya: Revista de Arte*, 306, 155 – 168.

GÁLLEGO SERRANO, J. (1987), *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, 3^a ed., Madrid, Ed. Cátedra.

GONZÁLEZ LAPUENTE, A. (2003), *Diccionario de la Música*, Madrid, Alianza editorial.

HALL, J. (2003), *Diccionario de temas y símbolos artísticos 2*, Madrid, Alianza Editorial.

HAMEL, H.; HÜRLIMANN, M. (1976), *Enciclopedia de la música*, 6ª ed., 3 vols., Barcelona, Ediciones Grijalbo.

HERRERA, F. (2006), *Enciclopedia de la guitarra*, 3ª ed., 4 vols., Valencia, Editorial Piles (revisión y maquetación por Mariel Weber y Vincenzo Pocci).

HONEGGER, M. (1987), *Diccionario de la música*, 1ª ed., Pozuelo de Alarcón, Espasa-Calpe S.A.

HORNBOSTEL, E.; SACHS, C. (1914), *Zeitschrift für Musik*, Leipzig.

KINSKY, G. (1930), *Storia della Musica attraverso l'immagine*, Milano, edición italiana de G. Cesari.

LAVOIX, H. (1878), *Histoire de l'instrumentation depuis le XVIIe siècle jusqu'à nos jours*, París, Firmin-Didot

LÓPEZ CALO, J. (2004), *Historia de la música española. 3. Siglo XVII*, 2ª ed., 5 vols., Madrid, Alianza Editorial.

MADRID/1997, *Los cinco sentidos y el arte*, Madrid, Museo del Prado, 1 marzo – 4 mayo 1997, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura.

MAGNI-DUFFLOCQ, E. (1931), *Storia del liuto*, 1ª ed., Milano, Edizioni Tito.

MARTÍNEZ SALMEÁN, M. (1989), *Los objetos en la pintura*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

MERSENNE, M. (1636), *Harmonie Universelle*, París, Guillaume Baudry.

MILLIOT, S. (1987), Heurs et malheurs de l'iconographie musicale: les instruments de musique dans les natures mortes de Baschenis, *Imago Musical*,

IV, 239 – 254.

MONREAL, J. R. (2004), *Símbolos y Alegorías*, 2ª ed., Barcelona, Ed. Electa (Ed. Facsimilar. Edición original de BATTISTINI, M.)

MORALES MARÍN, J.L. (1984), *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid, Ed. Taurus.

MORÁN TURINA, M. ; PORTÚS PÉREZ, J. (1997), *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Editorial Istmo.

MUSEO DE BELLAS ARTES SAN PÍO V (1992), *La imagen de la música en el San Pío V*, Valencia, Generalitat Valenciana-Museo San Pío V, (catálogo de la exposición).

OHlsen, O. (1992), *Aspectos técnicos esenciales en la ejecución del laúd*, Madrid, Ópera Tres-Ediciones Musicales.

PAGANELLI, S. (1966), *Gli strumenti musicali nell'arte*, Milán, Ed. Fabbri.

PANOFsky, E. (1992), *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial.

PÉREZ LLOPIS, A. (1996), *La Rondalla Española*, 2ª ed., Castellón, Gráficas Amat-Gascon S.L.

PERPIÑÁ GRACÍA, C. (2010), Los ángeles músicos. Estudio de los tipos iconográficos. En: *II Encuentro Complutense: Jóvenes Investigadores de Historia del Arte*, Facultad de Geografía e Historia - Universidad Complutense de Madrid, 28 - 30 de abril 2010, Madrid, Organiza Departamento de Historia del Arte II.

PICCININI, A. (1623), *Intavolatura de liuto e di chitarrone*, Libro I, Bolonia, editor Giovanni Paolo Moscatelli (edición facsimilar de Orlando Cristoforetti, Florencia, S.P.E.S., 1983)

PRAETORIUS, M. (1618), *Syntagma musicum*, Wolfenbüttel.

REGALADO, A. (2002), El bodegón. Texto y contextos. En: J. Sureda, dir., *Summa Pictórica. El Siglo de Oro de la pintura española*, Barcelona, Editorial Planeta.

REMNANT, M. (2002), *Historia de los instrumentos musicales*, Barcelona, Col. Ma non troppo. Ed. Robinbook (trad. Ramón Andrés).

REY, J.J.; NAVARRO, A. (1993), *Los instrumentos de púa en España: bandurria, cítola y "laúdes españoles"*, Madrid, Alianza Editorial (ilustraciones de Teresa Rodríguez).

ROBINSON, T. (1603), *The Schoole of Musicke*, Londres, British Library.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR ADÁNEZ, F. (1995), *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza.

SACHS, C. (1947), *Historia universal de los instrumentos musicales*, Buenos Aires, Ed. Centurión.

SADIE, S. (1984), *The new grove dictionary of musical instruments*, Londres, Macmillan Publishers.

SALAZAR QUIJADA, A. (1988), *Conceptos fundamentales en la historia de la música*, Madrid. Alianza Ed.

SALAZAR QUIJADA, A. (1997), Desde los primeros tiempos cristianos. El Barroco. En: *La música en la sociedad europea*, 1ª ed., vol. 1, Madrid, Alianza Editorial, p. 359-398.

SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1981), *Contrarreforma y Barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza Ed.

SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1995), *Emblemática e Historia del Arte*, Madrid, Ed. Cátedra.

SPINACINO, F. (1507), *Intabulatura de lauto*, Libro primo, Venecia, editor Ottaviano Petrucci.

SPRING, M. (2001), *The lute in Britain. A history of the instrument and its music*, Nueva York, Oxford University Press Inc.

TINCTORIS, J. (ca. 1487), *De inventione et Usu Musicae*, Nápoles.

TYLER, J.; SPARKS, P. (1992), *The Early Mandolin. The Mandolino and the Neapolitan mandoline*, Londres, Oxford University.

VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, L. (2011), *Vanitas. Retórica visual de la mirada*, Madrid, Ediciones Encuentro.

2000, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 782-791.

● **SOBRE LA PINTURA BARROCA, OBRAS Y ARTISTAS.**

ANGULO ÍÑIGUEZ, D. (1979), *La pintura italiana anterior a 1600*. Catálogo de la exposición celebrada en Madrid, Museo del Prado, 4 mayo – 30 julio 1979, Madrid, Ministerio de Cultura.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.; PÉREZ SÁNCHEZ A.E. (1969), *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, CSIC.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.; PÉREZ SÁNCHEZ A.E. (1972), *Pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.; PÉREZ SÁNCHEZ A.E. (1983), *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, CSIC.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D; PEREZ SÁNCHEZ, A. E. (1977), *A corpus of spanish drawings*, 2 vols., Londres, Harvey Miller Publishers.

ARCINIEGA GARCÍA, L. (2001), *El monasterio de San Miguel de los Reyes*, 2 vols., Valencia, Conselleria de Cultura i Educació.

AYALA MALLORY, N. (1991), *Del Greco a Murillo: la pintura española del Siglo de Oro (1556 – 1700)*, Madrid, Alianza Forma.

AYALA MALLORY, N. (1995), *La pintura flamenca del siglo XVII*, Madrid, Alianza.

BARONIO, C. (1586), *Martyrologium Romanum ad novam kalendarii rationem, et ecclesiasticae historiae veritatem restitutum. Gregorii XIII pontificis maximi iussu editum*, Roma.

BAUTISTA Y GÁRCIA, J. D. (1987), *Pintors i pintures a Vila-Real: Segles XV al XVIII*, Castellón de la Plana, Diputación de Castellón de la Plana.

BENITO DOMENECH, F. (1987), *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, Catálogo de la exposición celebrada en Valencia, Lonja de Valencia, octubre-noviembre 1987, Valencia, Diputación Provincial.

BENITO DOMÉNECH, F. (1991), *Ribera: 1591-1652*, Madrid, Bancaja.

BENITO DOMENECH, F. (1997), *Cinc segles de pintura valenciana*, Catalogo de la exposición celebrada en Valencia, Museo de Bellas Artes del 15 de julio al 30 de septiembre, Valencia, Museo de Bellas Artes.

BENITO DOMENECH, F. (2007), *Juan Sariñena (1545-1619): Pintor de la Contrarreforma en Valencia*, Catálogo de exposición celebrada en Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 19 diciembre 2007 - 23 marzo 2008, Valencia, Generalitat Valenciana- Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

BENITO OLMOS, A.; FERNÁNDEZ TAPIA, T.; PASCUAL GÓMEZ, M. (1997), *Arte y Música en el Museo del Prado*, Madrid, Visor-Libros Editorial.

CAMÓN AZNAR, J. (1970), *La pintura española del siglo XVII*, Summa Artis, vol. 25, Madrid, Espasa - Calpe, Ministerio de Educación y Ciencia.

CARRASCAL MUÑOZ, J.M. (1997), *Visión mística y éxtasis en la pintura de Zurbarán*, *Goya: Revista de Arte*, 257, 289-302.

CHECA CREMADES, F. (1994), *Tiziano y la monarquía hispánica: Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Ed. Nerea.

CHERRY, P. (1999), *Arte y Naturaleza: El bodegón español en el siglo de oro*, Madrid, Ed. Doce Calles.

COLOMER BARRIGÓN, J.L. dir. (2003), *Arte y Diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, Madrid, Ediciones Fernando Villaverde.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. (2002), *Programas iconográficos de la pintura barroca Sevillana del siglo XVII*, Sevilla, 2ª ed., Universidad de Sevilla.

GÁLLEGO SERRANO, J. (1976), *El pintor de artesano a artista*, Universidad de Granada.

GARIN LLOMBART, F. V. (1972), *Jerónimo Jacinto de Espinosa*, Gran Enciclopedia Rialp, Tomo IX, Ediciones Rialp, Madrid.

GRIMM, C. (1996), *Natures mortes italianes, espagnoles et françaises aux XVIIe et XVIIIe Siècles*, Paris, Ed. Herscher.

KOWAL MARTIN, D. (1985), *Ribalta y los ribaltescos: la evolución del estilo barroco en Valencia*, Valencia, Diputación Provincial de Valencia (traducción castellana de Manuel Lloris,).

LAFUENTE FERRARI, E. (1953), *Breve historia de la pintura española*, 4ª ed., Madrid, Ed. Tecnos.

LLÉO CAÑAL, V. (1980), *Imágenes e ideas en la pintura española del Siglo XVII*, Madrid, Alianza (Ed. Facsimilar. Edición Original de J. BROWN)

LLORT, V. (2004), Las "naturalezas muertas" musicales, *Goldberg: Early music magazine*, 30, 50 – 57.

MADRID/ 1985, *Pintura napolitana: De Caravaggio a Giordano*, Madrid, Palacio de Villahermosa, octubre – diciembre 1985, Madrid, Publica Museo del Prado.

MORENO MENDOZA, A. (1999), *Zurbarán*, Madrid, Ed. Electa.

MUÑOZ GONZÁLEZ, J. (2008), *El mercado español de pinturas en el siglo XVII*, Madrid, Fundación de apoyo a la Historia del Arte español.

NAVARRETE PRIETO, B. (1998), *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

ORELLANA, M.A. (1930), *Biografía pictórica valentina*, Madrid, Gráficas Marinas.

PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (1992), *Pintura barroca en España (1600 – 1750)*, Madrid, Cátedra.

PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (1993), *De pintura y pintores: la configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid, Alianza Editorial.

PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (1994), Los grabados boloñeses del siglo XVII en la pintura española, En: *Lecturas de Historia del Arte, IV*, Vitoria, p.102

PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (2000), *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)*, Catálogo de la Exposición, Museo de Bellas Artes de Valencia, 28 septiembre-12 noviembre 2000, Valencia, Generalitat Valenciana.

PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (2005), *Pintura española de los siglos XVII y XVIII en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano y Fundación Pedro Barrié de la Maza.

PORTELA SANDOVAL, F.J. (1989), *Grandes maestros de la pintura barroca española*, Historia Visual de Arte, Barcelona, Ed. Vicens-Vives.

PORTÚS PÉREZ, J.(2001), *Guía de la pintura barroca española*, Madrid, Museo del Prado.

REGALADO, A. (2002), El bodegón. Texto y contextos. En: J. Sureda, dir., *Summa Pictórica. El Siglo de Oro de la pintura española*, Barcelona, Editorial Planeta.

SÁNCHEZ QUEVEDO I.; MORÁN TURINA, M. (1999), *Pintura y sociedad en la España de Velázquez*, Madrid.

SCHNEIDER, N. (1992), *Naturaleza Muerta: apariencia real y sentido alegórico de las cosas*, Colonia, Ed. Taschen – Benedikt.

SEGUÍ-PÉREZ, S. coord. (2002), *Pintores y escultores valencianos del siglo XV al XX*, Catálogo de la exposición, Palau de la Música, 28 noviembre 2002 - 4 enero 2003, Valencia, Obra Social y Cultural de Ibercaja.

SILVA MAROTO, P. (1991), La utilización del grabado por los pintores españoles de la época de Velázquez En: *Velázquez y el arte de su tiempo*, V Jornadas de Arte, Dpto. de Historia del Arte CSIC, Madrid.

TERVARENT, G. DE. (2002), *Atributos y símbolos en el arte profano: Diccionario de un lenguaje perdido*, Barcelona, Ediciones Serbal. (traducción de José María Sousa).

TORRES MARTÍN, R. (1971), *La naturaleza muerta en la pintura española*, Barcelona, Ed. Seix – Barral.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, E.; SERRERA CONTRERAS, J.M. (1985), *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, CSIC.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, E.; FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. (1991), *La pintura sevillana de los Siglos de Oro*, Ministerio de Cultura, Madrid.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. (2002), *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

VALENCIA/2003, *Tres siglos de oro de la pintura napolitana: de Battistello Caracciolo a Giacinto Gigante*, Valencia, Museo de Bellas Artes San Pío V, 27 noviembre 2003 - 15 febrero 2004, Valencia, Consorci de Museos de la Comunitat Valenciana.

VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, L. (2010), *Las imágenes de vánitas en el barroco hispano*, Valencia, Universidad de Valencia (tesis doctoral).

RECURSOS WEB

The Lute Society: Home Page

<http://www.lutesoc.co.uk/pages/home-page>

Liutaio Matteo

<http://www.liutaiomatteo.com/strumenti.php?lng=it>

Blog Chitarra e Dintorni

<http://chitarraedintorni.blogspot.com/2008/05/il-liuto-di-andrea-bornstein.html>

The Iowa State University Department of Music.

<http://www.music.iastate.edu/antiqua/lute.htm>

Dartmouth College

<http://www.cs.dartmouth.edu/~wbc/icon/icon.html>

University of New Hampshire. College of Liberal Arts.

<http://www.unh.edu/music/Icon/ilthits.htm>

Ornoz: Laúd en Pintura

[http://www.ornoz.com/paginas/muestrafotostitulos.php?pedido=L
AUD%20EN%20PINTURA&tabla=Claves](http://www.ornoz.com/paginas/muestrafotostitulos.php?pedido=LAUD%20EN%20PINTURA&tabla=Claves)

Ciudad de la pintura

<http://pintura.aut.org/>

Wikimedia Commons. Category: Portraits with lute

http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Portraits_with_lute

Filomusica. Revista de música culta. Nº 15 (Abril, 2001)

<http://www.filomusica.com/filo15/eli.html>

El Atril.

<http://www.el-atril.com/orquesta/Instrumentos/Laud.htm>

The Metropolitan Museum of Art. The Lute

http://www.metmuseum.org/toah/hd/lute/hd_lute.htm

Grupo ibérico. Instrumentos.

<http://www.grupoiberico.com/Instrumentos.htm>

Patrimonio Histórico-Artístico Universidad de Sevilla

<http://www.patrimonioartistico.us.es/objeto.jsp?id=1543&tipo=v&elto=0&buscando=true&repetir=true>

Blog *De Profundis Clamavi Salamandra*

<http://deprofundisclamavisalamandra.blogspot.com.es/2009/07/vanitas-vanitatum-omnia-vanitas.html>

Diego Cantalupi. La tiorba ed il suo uso in Italia como strumento per basso continuo.

<http://www.diegocantalupi.it/tesi.pdf>

Gamut Music, Inc. The Burkholtzer Lute

<http://gamutmusic.squarespace.com/hans-burkholtzer/>

Veterodoxia-Pepe Rey. Laúd.

<http://www.veterodoxia.es/instrumentos/laud/>

National Music Museum

<http://orgs.usd.edu/nmm/GiftShop/TechnicalDrawings/EdlingerModifiedLuteDrawing.html>

Stephen Barber and Sandi Harris. Lutes and Guitars.

<http://www.lutesandguitars.co.uk/>

Blog de Anna Jorba Ricart. Música y Cultura.

<http://annajorbaricartblog.blogspot.com.es/2012/07/citarrone-laud-tiorba-angelica-colachon.html>

FICHAS DE OBRAS

Fichas de obras – Italia

FICHA 1



AUTOR: Michelangelo Merisi da Caravaggio (1573-ca. 1610)

AÑO: ca. 1595

TÍTULO: *El tañedor de laúd.*

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre lienzo, 94 x 119 cm.

UBICACIÓN: Museo del Hermitage, San Petersburgo, Rusia.

INSTRUMENTO: Laúd clásico renacentista, con 6 órdenes de cuerdas, no se aprecia si dobles o sencillas, 12 clavijas, roseta labrada en la tapa armónica y cuerpo trasero cóncavo y con acanaladuras.

FICHA 2



AUTOR: Michelangelo Merisi da Caravaggio (1573-ca. 1610)

AÑO: ca. 1595

TÍTULO: *Concierto de jóvenes.*

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre lienzo, 92 x 118 cm.

UBICACIÓN: Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, Estados Unidos de América.

INSTRUMENTO: Laúd clásico renacentista, con 14 clavijas, y por lo tanto 7 órdenes de cuerdas, no se aprecia si todas dobles o alguna simple también.

FICHA 3



AUTOR: Michelangelo Merisi da Caravaggio (1573-ca. 1610)

AÑO: 1602-3

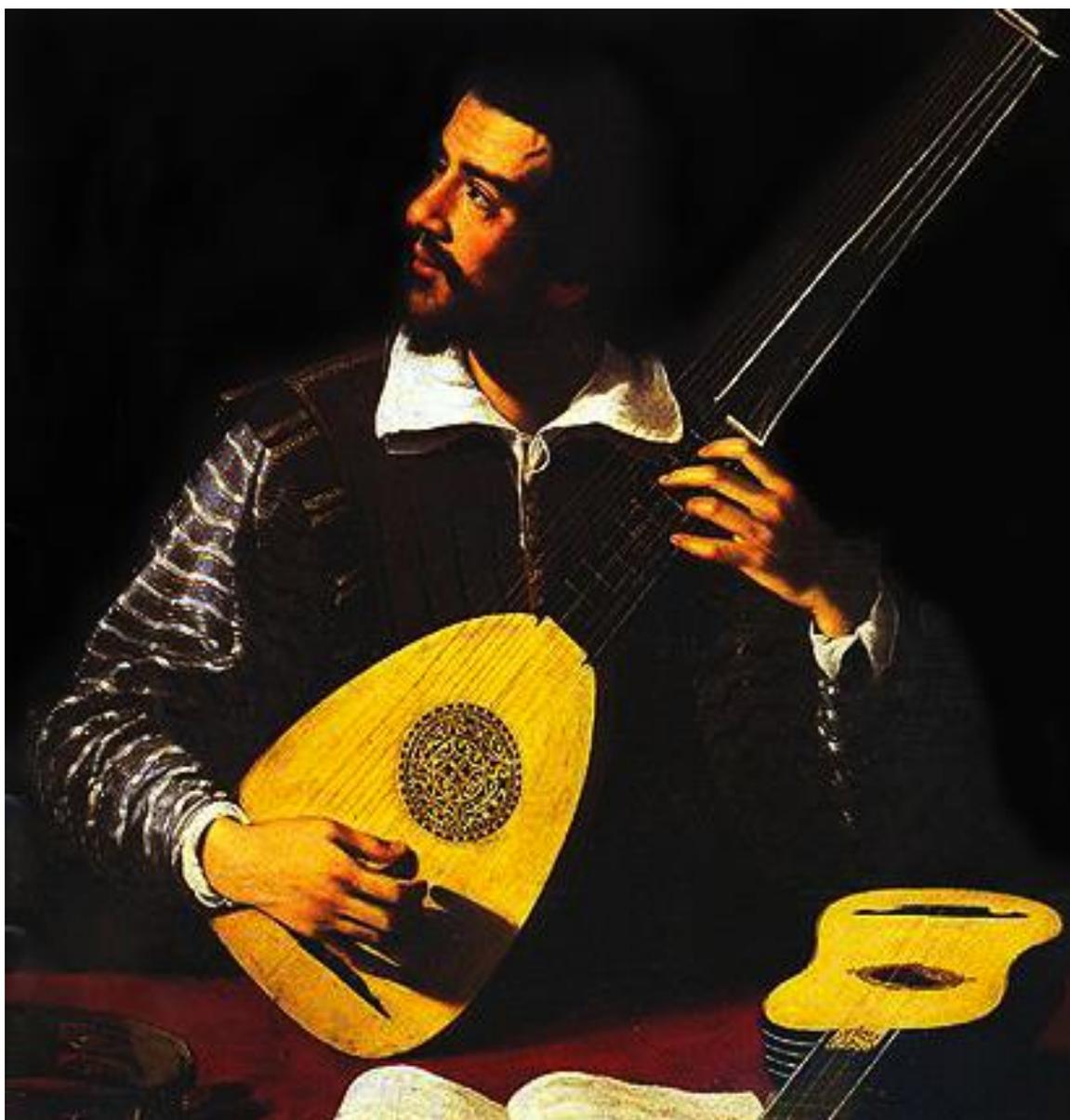
TÍTULO: *Amor victorioso*.

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre lienzo, 156 x 113 cm.

UBICACIÓN: Gemäldegalerie, Berlín, Alemania.

INSTRUMENTO: Laúd clásico renacentista, con 7 clavijas en cada lado del clavijero, y sin roseta labrada, tal vez porque se trate de un instrumento inacabado, ya que no es funcional un laúd sin boca por la que pueda salir el sonido.

FICHA 4



AUTOR: Antiveduto Grammatica

AÑO: ca. 1620

TÍTULO: *El tañedor de laúd.*

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre lienzo, 99 x 78 cm.

UBICACIÓN: Galería Sabauda, Turín, Italia.

INSTRUMENTO: Archilaúd de 14 coros, con 2 clavijeros, el segundo elevado sobre el primero aunque no se aprecie, las cuerdas graves están montadas al aire, fuera del mástil (tiorba paduana, según Praetorius).

FICHA 5



AUTOR: Guido Reni (1575-1642)

AÑO: 1602-3

TÍTULO: *Asunción y Coronación de la Virgen* (detalle).

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre tabla, 77 x 51 cm.

UBICACIÓN: Museo Nacional del Prado, Madrid, España.

INSTRUMENTO: Laúd renacentista, con mástil corto y clavijero doblado, sin roseta central ni número de cuerdas apreciable.

FICHA 6



AUTOR: Carlo Saraceni (1579-1620)

AÑO: ca. 1610

TÍTULO: *Santa Cecilia con el ángel.*

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre lienzo, 172 x 139 cm.

UBICACIÓN: Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma, Italia.

INSTRUMENTO: Archilaúd o laúd tiorbado, con doble clavijero a la misma altura, uno recto y otro doblado hacia atrás, y caja de resonancia de gran tamaño con roseta central.

FICHA 7



AUTOR: Orazio Gentileschi (1563-1639)

AÑO: 1626

TÍTULO: *Tañedora de laúd* (detalle).

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre lienzo, 144 x 130 cm.

UBICACIÓN: National Gallery, Washington, Estados Unidos de América.

INSTRUMENTO: Laúd clásico, periforme, dorso abombado y gallonado, mástil corto, clavijero doblado en ángulo recto y 9 clavijas aproximadamente por cada lateral.

FICHA 8



AUTOR: Ludovico Lana (ca. 1597-1646)

AÑO: ca. 1630

TÍTULO: *Retrato del laudista Girolamo Valeriani.*

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre lienzo, 104 x 86 cm.

UBICACIÓN: Galería Estense, Módena, Italia.

INSTRUMENTO: Archilaúd o Chitarrone, con gran caja de resonancia, tres rosetas labradas para potenciar la sonoridad, doble clavijero y gran número de cuerdas.

FICHA 9



AUTOR: Evaristo Baschenis (1617-77)

AÑO: ca. 1652

TÍTULO: *Naturaleza muerta con instrumentos musicales.*

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre lienzo, 98 x 147 cm.

UBICACIÓN: Museos Reales de Bellas Artes, Bélgica, Bruselas.

INSTRUMENTO: Laudes clásicos, de cuerpos periformes, cóncavos en su parte trasera y decorados con listones de maderas de distintas tonalidades.

FICHA 10



AUTOR: Giuseppe Recco (1634-1695)

AÑO: 1676

TÍTULO: *Naturaleza muerta con los cinco sentidos* (detalle).

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre lienzo, 171 x 195 cm.

UBICACIÓN: Colección Privada.

INSTRUMENTO: Laúd barroco con tres rosetas labradas en la caja, característica del chitarrone, pero por su tamaño éste no es uno de ellos.

FICHA 11



AUTOR: Annibale Carracci (1560-1609)

AÑO: ca. 1593-94

TÍTULO: *El tañedor de laúd (retrato de tañedor Giulio Mascheroni o del actor Giovanni Gabrieli).*

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre tela, 64 x 77 cm.

UBICACIÓN: Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Alemania.

INSTRUMENTO: Laúd clásico renacentista de caja oblonga, periforme, roseta central y 7 órdenes de cuerdas.

FICHA 12



AUTOR: Artemisia Gentileschi

AÑO: ca. 1616-8

TÍTULO: *Autorretrato como tañedora de laúd.*

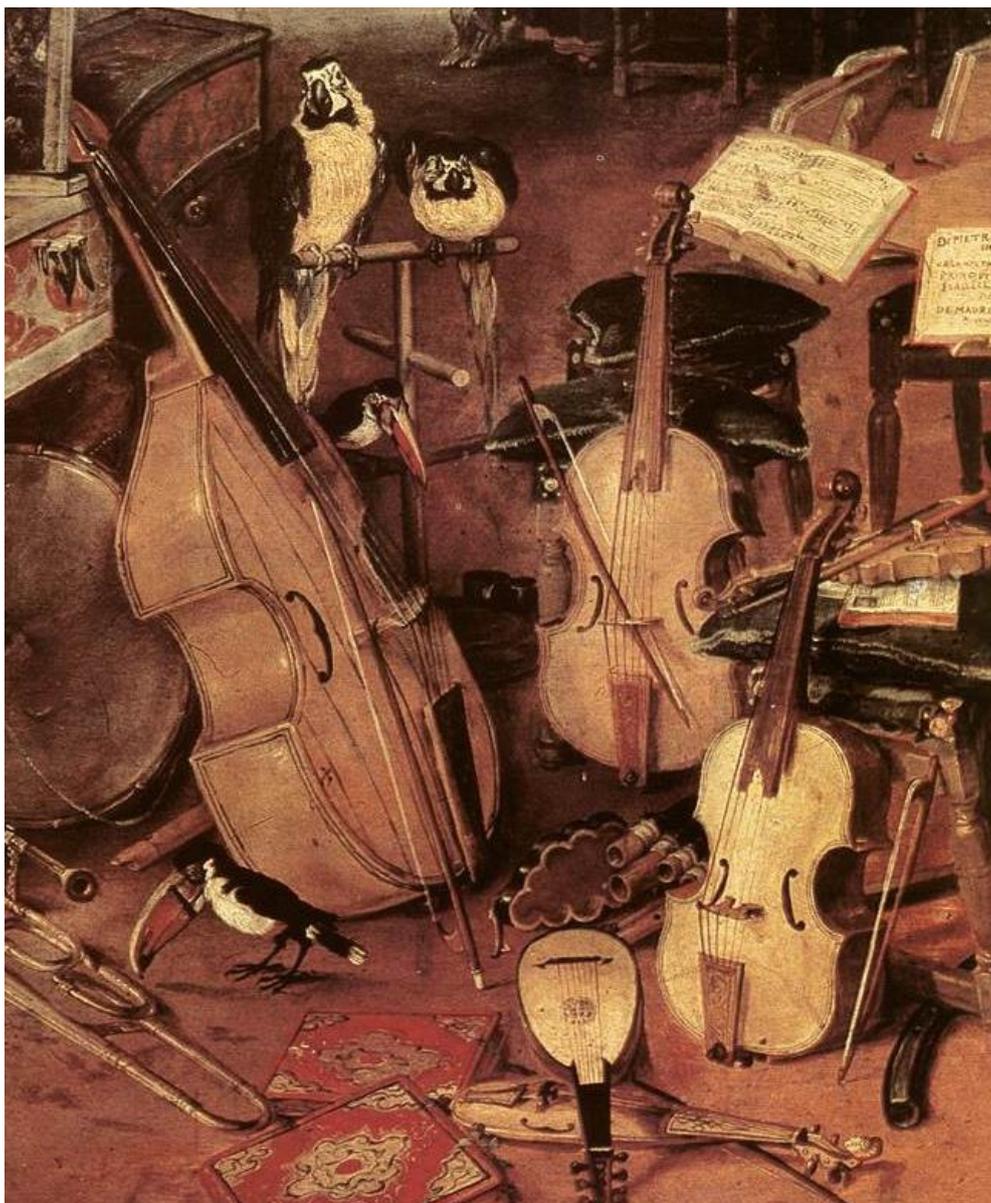
TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre lienzo,

UBICACIÓN: The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, Estados Unidos de América.

INSTRUMENTO: Laúd clásico, con caja ovalada y roseta central ricamente labrada. Parece tener 6 órdenes de cuerdas dobles, excepto la prima.

Fichas de obras – Flandes

FICHA 13



AUTOR: Jan Brueghel de Velours (1568-1625) y Peter Paul Rubens (1577-1640)

AÑO: ca. 1617

TÍTULO: Serie de *Los Sentidos*, detalle de *El Oído*.

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre tabla, 64 x 109 cm.

UBICACIÓN: Museo Nacional del Prado, Madrid, España.

INSTRUMENTO: Laúd discanto, de pequeño tamaño, con 7 clavijas y, por consiguiente, 7 cuerdas, posiblemente algunas dobles, con mástil corto y roseta central.

FICHA 14



AUTOR: Jacobo Jordaens (1593-1678)

AÑO: ca. 1623

TÍTULO: *Retrato de familia.*

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre lienzo, 181 x 187 cm

UBICACIÓN: Museo del Prado, Madrid, España.

INSTRUMENTO: Laúd renacentista, representado de perfil, con abombamiento del dorso y clavijero doblado en ángulo recto.

FICHA 15



AUTOR: Frans Hals (1580-1666)

AÑO: ca. 1623-4

TÍTULO: *Bufoen tocando el laúd.*

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre tabla, 70 x 62 cm.

UBICACIÓN: Museo del Louvre, París, Francia.

INSTRUMENTO: Laúd clásico, con aproximadamente 5 órdenes de cuerdas dobles, roseta labrada y 9 trastes sobre el corto mástil.

FICHA 16



AUTOR: Hendrick Terbrugghen (1558-1629)

AÑO: 1624

TÍTULO: *El tañedor de laúd.*

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre lienzo, 100 x 78 cm.

UBICACIÓN: National Gallery, Londres, Inglaterra.

INSTRUMENTO: Laúd barroco de 10 órdenes de cuerdas, 9 dobles y simple la prima o más aguda, de mástil corto y clavijero doblado.

FICHA 17



AUTOR: Hendrick Terbrugghen (1558-1629)

AÑO: ca. 1624-6

TÍTULO: *Mujer tocando el laúd.*

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre lienzo, 71 x 85 cm.

UBICACIÓN: Kunsthistorisches Museum, Vienna, Austria.

INSTRUMENTO: Laúd clásico, con 8 órdenes de cuerdas dobles, mástil relativamente corto, y clavijero ligeramente inclinado hacia atrás.

FICHA 18



AUTOR: Frans Hals (ca. 1580-1666)

AÑO: ca. 1624-8

TÍTULO: *El feliz intérprete de laúd.*

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm.

UBICACIÓN: Mansion House, Londres, Inglaterra.

INSTRUMENTO: Laúd clásico, de caja cóncava formada por duelas, clavijero doblado hacia atrás y un total de 12 clavijas. Por su pequeño tamaño, casi se podría clasificar como una mandolina.

FICHA 19



AUTOR: Hendrick Terbrugghen (1558-1629)

AÑO: 1628

TÍTULO: *El Dúo*.

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre tabla, 101 x 81 cm.

UBICACIÓN: Museo del Louvre, París, Francia.

INSTRUMENTO: Laúd barroco de 10 órdenes de cuerdas, 9 dobles y sencilla la prima o más aguda.

FICHA 20



AUTOR: Jan Hermansz van Bijlert (1603-1671)

AÑO: ca. 1629-30

TÍTULO: *Compañía musical.*

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre lienzo, 97 x 115 cm.

UBICACIÓN: Colección privada.

INSTRUMENTO: Laúd barroco o tiorbado, con gran número de cuerdas y parece tener doble clavijero, uno para los graves, que se ve camuflado por el cabello de la joven dama que lo tañe.

FICHA 21



AUTOR: Franz Hals (ca. 1580-1666)

AÑO: ca. 1631-33

TÍTULO: *El intérprete de laúd.*

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre lienzo, 83 x 75 cm.

UBICACIÓN: National Gallery, Dublín, Irlanda.

INSTRUMENTO: Laúd clásico, periforme y abombado, con 10 clavijas en cada lateral del clavijero y roseta labrada en la caja armónica. Posee gran número de cuerdas, sobre todo, graves o bordones.

FICHA 22



AUTOR: Jan Miense Molenaer (1610-1668)

AÑO: 1630

TÍTULO: *El dúo*. (detalle)

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre lienzo, 64 x 50 cm.

UBICACIÓN: Art Museum, Seattle, Estados Unidos de América.

INSTRUMENTO: Archilaúd híbrido, mezcla entre chitarrone y laúd tiorbado, con gran caja de resonancia periforme y abombada en su parte trasera, doble mástil con dos clavijeros a distinta altura y doblados ambos hacia atrás.

FICHA 23



AUTOR: Jan Hermansz van Bijlert (1597–1671)

AÑO: 1630

TÍTULO: *El concierto*.

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre lienzo, dimensiones desconocidas.

UBICACIÓN: Colección Privada.

INSTRUMENTO: Laúd barroco con 10 órdenes de cuerdas dobles y la prima sencilla.

FICHA 24



AUTOR: Jan Miense Molenaer (1610-1668)

AÑO: ca. 1630-5

TÍTULO: *Concierto en familia* (detalle).

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre tabla, 62 x 81 cm.

UBICACIÓN: Museo Frans Hals, Haarlem, Países Bajos.

INSTRUMENTO: Laúd barroco con 10 o 12 órdenes de cuerdas.

FICHA 25



AUTOR: Jan Miense Molenaer (1610-1668)

AÑO: 1633

TÍTULO: *Alegoría de la Vanidad* (detalle).

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre lienzo, 102 x 127 cm.

UBICACIÓN: Toledo Museum of Art, Ohio, Estados Unidos de América.

INSTRUMENTO: Laúd clásico, de pequeño tamaño.

FICHA 26



AUTOR: Pieter Steenwijck (1580-1660)

AÑO: 1635-40

TÍTULO: *Emblema de la muerte.*

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre tabla, 36 x 46 cm.

UBICACIÓN: Museo del Prado, Madrid, España.

INSTRUMENTO: Parte trasera de un laúd clásico, con dorso abombado y duelas de madera de distinto color o tonalidad.

FICHA 27



AUTOR: Frans Francken, el Joven (1581-1642)

AÑO: 1636

TÍTULO: *El estudio del artista* (detalle).

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre lienzo, 92 x 123 cm.

UBICACIÓN: Johnny van Haeften Gallery, Londres, Inglaterra.

INSTRUMENTO: Laúd barroco o tiorbado, con caja armónica redondeada y doble clavijero.

FICHA 28



AUTOR: Jean de Reyn (1610-1678)

AÑO: ca. 1640

TÍTULO: *El tañedor de laúd o retrato de Jacques Gaultier (detalle)*.

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre lienzo, 157 x 114 cm.

UBICACIÓN: Museum of Fine Arts, Boston, Estados Unidos de América.

INSTRUMENTO: Laúd barroco de 10 órdenes de cuerdas dobles, y gran clavijero doblado hacia atrás.

FICHA 29



AUTOR: Jan Miense Molenaer (ca.1610-1668)

AÑO: ca. 1640

TÍTULO: *Autorretrato como intérprete de laúd.*

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre tabla, 42 x 51 cm.

UBICACIÓN: National Gallery of Art, Washington DC, Estados Unidos de América.

INSTRUMENTO: Laúd barroco de 10 o 12 órdenes de cuerdas dobles.

FICHA 30



AUTOR: Jan Gerrit van Bronchorst (ca. 1603-1661)

AÑO: 1642-5

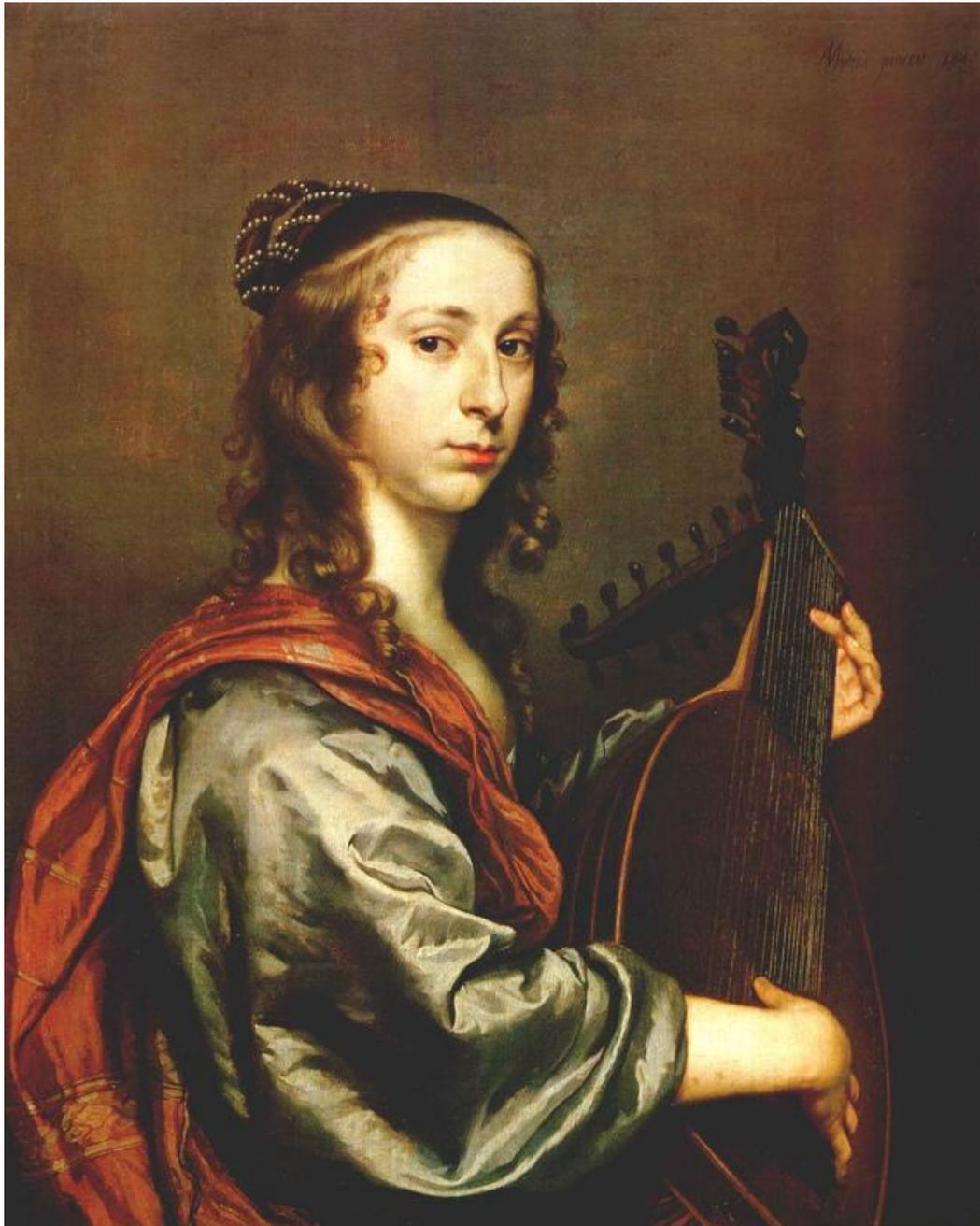
TÍTULO: *Joven tocando la tiorba.*

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre lienzo, 97 x 82 cm.

UBICACIÓN: Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, España.

INSTRUMENTO: Híbrido similar a un laúd tiorbado, con doble mástil y dos clavijeros, y caja abombada con duelas o listones de madera de distinto color.

FICHA 31



AUTOR: Johannes Mytens (ca.1614 – 1670)

AÑO: 1648

TÍTULO: *Muchacha tañendo el laúd.*

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre lienzo, 79 x 63 cm.

UBICACIÓN: National Gallery, Dublín, Irlanda.

INSTRUMENTO: Laúd barroco o tiorbado con dos clavijeros y gran número de cuerdas dobles.

FICHA 32



AUTOR: Jacob van Reesbroeck (1620-1704)

AÑO: ca. 1655-60

TÍTULO: *Hombre con archilaúd.*

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre lienzo, 146 x 125 cm.

UBICACIÓN: Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow, Inglaterra.

INSTRUMENTO: Archilaúd o laúd tiorbado.

FICHA 33



AUTOR: Gerard Terborch, el Joven (1617-1681)

AÑO: ca. 1658

TÍTULO: *Mujer tocando el laúd tiorbado y un Caballero.*

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre tabla, 36 x 32 cm.

UBICACIÓN: Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, Estados Unidos de América.

INSTRUMENTO: Laúd tiorbado, con doble clavijero, ambos a la misma altura, uno recto para los graves y el otro inclinado hacia atrás.

FICHA 34



AUTOR: Jan Havickszoon Steen (1626-1679)

AÑO: ca. 1660-3

TÍTULO: *Autorretrato con laúd.*

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre tabla, 55 x 43 cm.

UBICACIÓN: Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, España.

INSTRUMENTO: Laúd renacentista de mástil corto y cuerpo periforme.

FICHA 35



AUTOR: Johannes Vermeer (1632-1675)

AÑO: c. 1663

TÍTULO: *Mujer tocando el laúd junto a la ventana.*

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre lienzo, 51 x 45 cm.

UBICACIÓN: Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, Estados Unidos de América.

INSTRUMENTO: Laúd barroco con mayor número de órdenes para reforzar los graves, y un único clavijero doblado casi en ángulo recto.

FICHA 36



AUTOR: Gerard Terborch (1617-1681)

AÑO: 1668-9

TÍTULO: *Clase de música.*

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre tabla, 58 x 70 cm.

UBICACIÓN: The Toledo Museum of Art, Ohio, Estados Unidos de América.

INSTRUMENTO: Laúd barroco con mayor número de cuerdas y un solo clavijero inclinado en ángulo recto hacia atrás.

FICHA 37



AUTOR: Jacob Ochtervelt (1634-1682)

AÑO: 1671

TÍTULO: *Clase de música con perro.*

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre lienzo, 80 x 65 cm.

UBICACIÓN: Art Institute, Chicago, Estados Unidos de América.

INSTRUMENTO: Laúd tiorbado, con doble clavijero y mástil corto.

FICHA 38



AUTOR: Frans van Mieris, el Viejo (1635-1681)

AÑO: 1672

TÍTULO: *Retrato de François de le Boë Sylvius y su mujer.*

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre madera de roble, 41 x 31 cm.

UBICACIÓN: Gemäldegalerie, Dresden, Alemania.

INSTRUMENTO: Laúd tiorbado, con doble clavijero a la misma altura, uno en recto y el otro inclinado hacia atrás.

FICHA 39



AUTOR: Thomas de Keyser (1596- 1667)

AÑO: 1629

TÍTULO: *El músico y su hija.*

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre tabla, 75 x 52 cm.

UBICACIÓN: Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, Estados Unidos de América.

INSTRUMENTO: El laúd representado de perfil parece responder al modelo clásico renacentista, pero podemos intuir que el clavijero termina en forma de hoz, y en cuyo extremo se encuerdan algunos graves. Destacable es el hecho de que se representa el maletín o estuche que se utilizaba para transportar y guardar el instrumento.

FICHA 40



AUTOR: Frans Snyers (1599-1650)

AÑO: s.a. (siglo XVII)

TÍTULO: *Concierto de música.*

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre tabla, 50 x 37 cm.

UBICACIÓN: Museum Bredius, La Haya, Países Bajos.

INSTRUMENTO: Laúd barroco, de unos 10 órdenes de cuerdas, mango corto, y una línea negra delimita todo el contorno

FICHA 41



AUTOR: Gabriël Metsu (1629-1667)

AÑO: ca. 1662-3

TÍTULO: *Joven mujer componiendo música y un hombre curioso.*

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre tabla, 58 x 43 cm.

UBICACIÓN: The Mauritshuis, La Haya, Países Bajos.

INSTRUMENTO: Laúd barroco, de un sólo clavijero.

Fichas de obras – Francia

FICHA 42



AUTOR: Laurent de la Hyre (1606-1656)

AÑO: 1649

TÍTULO: *Alegoría de la Música.*

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre lienzo, 105 x 144 cm.

UBICACIÓN: Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, Estados Unidos de América.

INSTRUMENTO: Archilaúd o tiorba, con alargamiento del mástil para dar cabida a un segundo clavijero. Se observan un total de 6 clavijas en el primer clavijero. Además, sobre la mesa, se observa la parte trasera de un laúd clásico.

FICHA 43



AUTOR: Francois Puget (1651-1707)

AÑO: ca. 1688-97

TÍTULO: *Los músicos de Luis XIV o La Sociedad Musical (detalle).*

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre lienzo, 147 x 212 cm.

UBICACIÓN: Museo del Louvre, París, Francia.

INSTRUMENTO: Laúd barroco o tiorba con doble clavijero para los bordones. Tradicionalmente se cree que es Philippe Quinault quien toca el laúd, y Jean-Baptiste Lully sosteniendo el violín.

FICHA 44



AUTOR: Nicolas Tournier (1590-1639)

AÑO: ca. 1630-5

TÍTULO: *El Concierto (detalle)*.

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre lienzo, 188 x 226 cm.

UBICACIÓN: Museo del Louvre, París, Francia.

INSTRUMENTO: Laúd clásico con gran número de cuerdas y mástil corto pero ancho para dar cabida a todas las cuerdas graves que se añaden en el barroco.

FICHA 45



AUTOR: Nicolas Tournier (1590-1639)

AÑO: ca. 1626-30

TÍTULO: *El tañedor de laúd.*

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre lienzo, 105 x 77 cm.

UBICACIÓN: Museo del Hermitage, San Petersburgo, Rusia.

INSTRUMENTO: Laúd barroco, con 10 órdenes de cuerdas dobles, mástil corto y un único clavijero inclinado hacia atrás.

FICHA 46



AUTOR: Paul La Tarte (¿- 1636)

AÑO: ca. 1620-30

TÍTULO: *Concierto.*

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre lienzo, 130 x 152 cm.

UBICACIÓN: Wawel Royal Castle, Cracovia, Polonia.

INSTRUMENTO: Laúd tiorbado, con dos clavijeros casi a la misma altura.

FICHA 47



AUTOR: Abraham Bosse (1602/4-1676)

AÑO: s.a (siglo XVII)

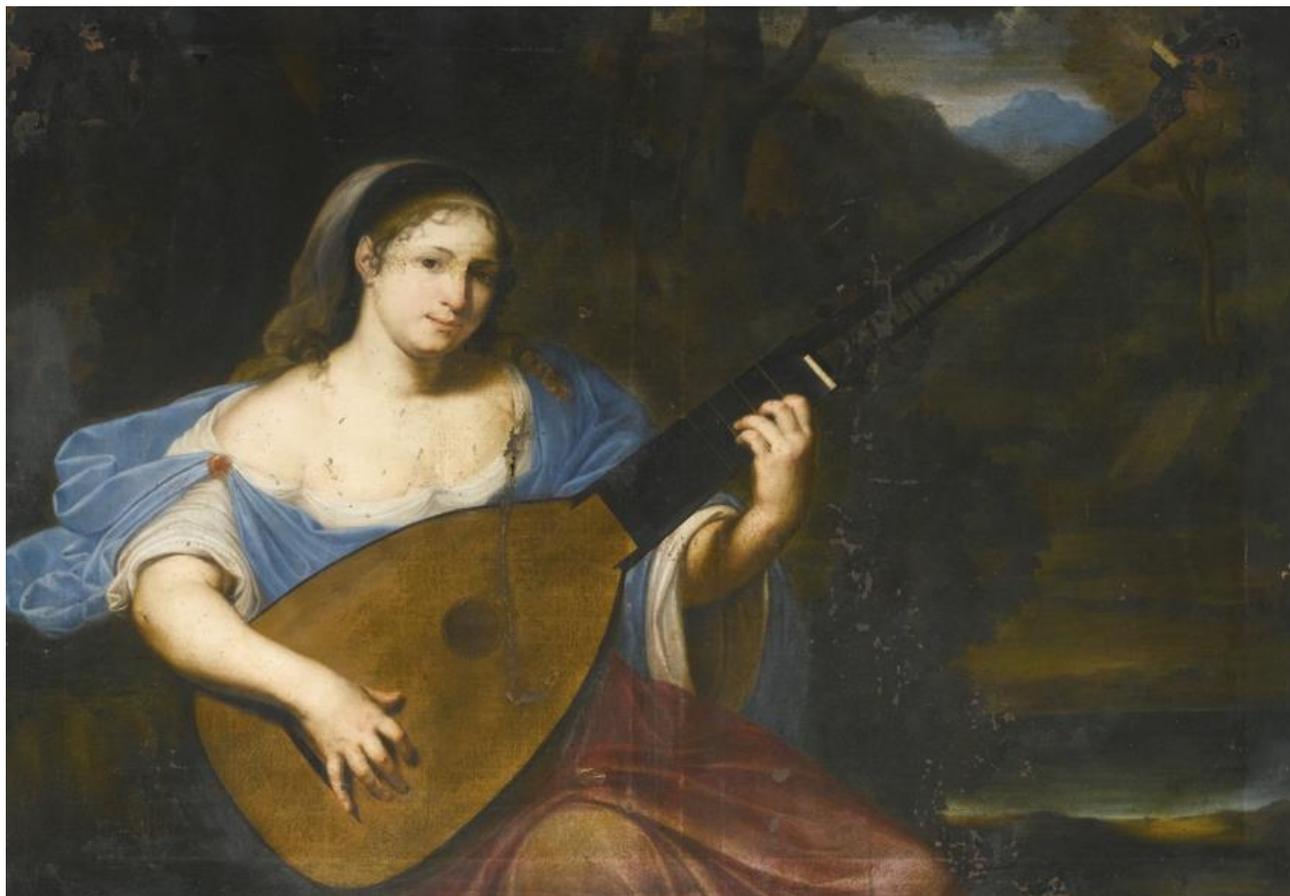
TÍTULO: *Los cinco sentidos: la audición.*

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre lienzo, 104 x 137 cm.

UBICACIÓN: Museo de Bellas Artes, Tours, Francia.

INSTRUMENTO: La forma del instrumento es la del laúd clásico, con mástil alargado y clavijero hacia atrás, pero se observa gran cantidad de cuerdas, por lo que, tal vez, se trate de un laúd renacentista adaptado a las necesidades musicales barrocas, con el añadido de cuerdas graves, sin modificar su morfología.

FICHA 48



AUTOR: Anónimo (Escuela Franco-Flamenca)

AÑO: s.a (siglo XVII)

TÍTULO: *Una señorita tañiendo el laúd en un paisaje.*

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre lienzo, 105 x 75 cm.

UBICACIÓN: Christies Fine Art Storage Services, Londres, Inglaterra.

INSTRUMENTO: Archilaúd o tiorba, con un alargamiento del mástil que le permite tener dos clavijeros, el primero con 6 clavijas, y el segundo con 8, donde van acordadas las cuerdas graves.

Fichas de obras - Inglaterra

FICHA 49



AUTOR: John Michael Wright (1617-1700)

AÑO: ca. 1670

TÍTULO: *Dama con tiorba.*

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre lienzo, 170 x 105 cm.

UBICACIÓN: Columbus Gallery of Fine Arts, Ohio, Estados Unidos de América.

INSTRUMENTO: Archilaúd o laúd tiorbado, con doble clavijero contiguos, y con caja armónica del tamaño de un laúd barroco convencional.

FICHA 50



AUTOR: Sir Peter Lely (1618-1680)

AÑO: s.a. (siglo XVII)

TÍTULO: *La tañedora de laúd.*

TÉCNICA Y DIMENSIONES: Óleo sobre lienzo, 105 x 75 cm.

UBICACIÓN: Christies Fine Art Storage Services, Londres, Inglaterra.

INSTRUMENTO: Laúd tiorbado, con doble clavijero a la misma altura.