

LA FLAUTA TRAVESERA EN EL ARTE

Joyas de la iconografía de la flauta travesera en España (2ª parte)

Por Manuel Olmo Vadillo



Fig.1

No es de extrañar que a comienzos del siglo XVIII, los estratos más elevados de la sociedad española, vivieran una época, cultural, artística e incluso política, cuya pauta era reflejo de la de otros países como Italia y Francia. El rey de España, Felipe V, el que contratara al *castrato* Farinelli entre otras figuras de la música italiana, era nieto de Luis XIV, nació en Versalles y se crió bajo el influjo cultural que imperaba en la fastuosa corte francesa. A todo esto hay que añadir que grandes músicos españoles habían apoyado a los Habsburgo, es decir, al Archiduque Carlos, por lo que, una vez quedó la contienda del lado de los Borbones, hubieron de recoger sus cosas y hacer las maletas; tal fue el

caso de Sebastián Durón. No obstante, hay que reconocer el impulso que a la cultura dio el rey Felipe V. Una de sus más brillantes decisiones en el ámbito arquitectónico y artístico fue la construcción del Palacio y los Jardines de La Granja de San Ildefonso. Este recinto, que algunos califican con el seudónimo de "pequeño Versalles", es hoy día uno de los más impresionantes Sitios Reales y, sin lugar a dudas, uno de los más bellos lugares de este país.

En los jardines de La Granja nos encontramos con una monumental fuente que se conoce con el nombre de *Los Baños de Diana* (Fig.1). Fue la última incorporación al gran conjunto de fuentes que

adorna los exteriores del recinto y sus creadores fueron René Frémin (1672-1744), Jacques Bousseau (1681-1740) – a este artista se debe el grueso de las esculturas y, junto a Frémin, el proyecto –, y lo terminaron Pierre Pitué y Hubert Dumandré. Es la única construida bajo un marco arquitectónico y en ella, Acteón, situado en un lugar privilegiado bajo el gran arco, toca una travesera de grandes dimensiones mientras contempla a Diana (Fig.1 bis).



Fig.1 bis

La escena se antoja algo desfigurada si nos atenemos al relato clásico: Acteón, aficionado a la música pero sobre todo gran cazador, se encuentra de cacería en el valle de Gargafia y en la espesura del bosque descubre una gruta donde sorprende a Diana bañándose junto a su séquito de ninfas en las cristalinas aguas de un manantial y, claro, ante tanta belleza no puede resistirse a contemplarla. Diana lo descubre y enfurecida vierte agua en su rostro y lo convierte en ciervo y, una vez que éste huye, sus propios perros lo despedazan y devoran. La iconografía tradicional representa a Acteón en actitud cauta y sigilosa mientras observa a la diosa; escondido tras unos arbustos; con cuernos de cérvido en plena metamorfosis; ya completada la transformación y siendo devorado por la jauría de perros. Estas escenas se corresponden con el mito

más extendido que es el que narra Ovidio. Existen otras variantes menos difundidas a través de las artes plásticas como la de Eurípides en la que Acteón se vanagloria delante de Diana de ser mejor cazador que ella, o la de Diodoro en la que el cazador menosprecia el culto a la diosa. Aunque los motivos y circunstancias varíen y se multipliquen, la metamorfosis y el cruel final no cambian. Si lo más sobresaliente de la historia es obviamente la transformación, y habitualmente la iconografía antigua acentuaba este hecho, con el tiempo asumió protagonismo el baño de Diana (como si se tratara de una *Toilette*) y así los autores de este conjunto escultórico parecen haber evitado lo cruento y lo grotesco en beneficio de una escena idílica más agradable y desde luego más a la moda.

Sin salir de La Granja podemos apreciar otra obra en la que aparece, en esta ocasión, un traveso barroco de una llave. En palacio, en la antecámara de la reina, luce un óleo titulado *Velada Musical* (Fig.2) del pintor francés Michel-Ange Houasse (1680-1730). Este autor fue contratado por Felipe V como retratista y a él se le atribuye la introducción de las escenas galantes en España. Es indudable que algunas de las características de "*les fêtes galantes*" que popularizó Watteau están presentes en el cuadro aunque la pincelada de Houasse es menos etérea, más precisa y detallista, y el tratamiento de la luz (ésta entra por la derecha y se cuele en la estancia creando el típico juego de claros y sombras del XVII), así como el escenario escogido, recuerdan a las escenas de interiores de los maestros flamencos del Barroco. El tratamiento de los paños es exquisito y queda de manifiesto en la sedosa prenda que viste la clavecinista. El pequeño conjunto de cámara es muy atractivo y situado en el centro del lienzo acapara gran parte de la atención del espectador. El continuo puede estar compuesto por el clave y una *viola da gamba* o estar formado por el clave y las dos *violas da gamba* – la que está en primer término es otra muestra de la técnica de este pintor que nos muestra el instrumento con todo lujo de detalles: siete cuerdas y siete trastes, los oídos en forma de C, el clavijero con su cabecita tallada e incluso un cordel anudado con el que los músicos colgaban su instrumento en la pared – junto a la cantante, que sentada sujeta una de las partituras, hay, en pie, un violinista y un flautista. Es difícil pronunciarse en torno al modelo de flauta ya que ésta no se encuentra en primer plano aunque esto no quita que se distinga una forma oval en el remate de la pata que recuerda a flautas Hotteterre, Naust o Rippert.



Fig.2

Es curioso observar como no son pocas las representaciones gráficas del Barroco en las que los flautistas mantienen el meñique de la mano izquierda "bailando" debajo de la flauta. En "*Principes de la flute traversiere ou flute d'Allemagne. De la flute a bec, ou flute douce, et du haut-bois*" de Hotteterre no hay ni una sola indicación en torno a este dedo, si nos atenemos a su recomendación (que hace en varias ocasiones) de que se observe con detenimiento y se coloquen los dedos como muestra el célebre grabado del tratado, debería estar ligeramente apoyado en el instrumento, entre el tercer y cuarto agujero (también se aprecia en el de flauta de pico). Así lo hacen en la actualidad muchos intérpretes de traveso barroco (otros no apoyan y dejan el dedo suspendido por encima del instrumento).

Con el nombre de Escuela Española de Roma se conoce al grupo de pintores del siglo XIX que viajaron (en algunos casos para no volver) a la ciudad eterna, bien becados, o bien con la intención

de triunfar en el complicado mercado italiano. Al margen de la figura de Mariano Fortuny, el resto de artistas ha permanecido injustamente en el olvido durante décadas y uno de éstos es el jerezano José Gallegos y Arnosa (1857-1917) cuya obra tratamos a continuación. El óleo, datado en 1886, se conoce con el nombre de *Coro de Niños* (Fig.3) y en él siete cantores y cinco instrumentistas ensayan bajo la batuta de un anciano director y ante un nutrido grupo de sacerdotes. Desde luego, la influencia de Fortuny y la deuda con la obra maestra del pintor catalán *La Vicaría*, salta a la vista. La entrañable escena transcurre en el interior de una iglesia romana, delante de una hermosa reja bien trabajada por el pintor.

El conjunto de personas se distribuye en una franja horizontal que se extiende a todo lo ancho del cuadro. El ropaje oscuro de los religiosos y los músicos, unido a la tenue luz, que mantiene el lugar en penumbra, hacen que toda la luminosidad recaiga en las telas blancas de los niños del coro.



Fig.3



Fig.3 bis

Un par de detalles en tomo a la posición del flautista: la embocadura parece estar situada sobre los labios y no bajo ellos y además las manos están bastante separadas ya que la derecha se encuentra prácticamente encima de la pata (Fig.3 bis). Puede apreciarse la sección cónica de la flauta y, aunque no se distinguen llaves, obviamente debe estar provista de algunas de ellas.



Fig.4



Fig.4 bis

Para identificar otros detalles de la flauta nos vamos a remitir a otro cuadro de este autor titulado *Ensayo de Coro* (Fig.4) en el que la escena se repite con los mismos protagonistas y, aunque el flautista está parcialmente tapado, se observa con claridad el color de ébano del instrumento así como la junta plateada de la embocadura (Fig.4 bis).



Fig.5

El laureado pintor albaceteño Benjamín Palencia (1894-1980) es una clara muestra de la actitud inquieta y el afán de búsqueda que caracteriza a los artistas de principios del siglo XX y que los arrastra a sumergirse en las más diversas corrientes estéticas.

Palencia hace gala de una gran versatilidad y en sus pinturas hay surrealismo, realismo, cubismo y atisbos de abstracción aunque rara vez se aleja del arte figurativo. Gran amante y conocedor de los grandes pintores del Siglo de Oro español y de los renacentistas italianos (visitó este país para conocer su arte) es hoy especialmente reconocido por su contribución al resurgimiento del paisaje castellano. Este autor nos brinda una obra titulada *Gente de Circo* (Fig.5) en la que se respira ese halo de tristeza que parece rodear al mundo circense cuando los artistas no están en escena. El flautista mira a lo alto ensimismado mientras el compañero, cuya figura nos remite inexorablemente a los personajes de la época rosa de Picasso, lo escucha y observa con gesto serio.

Una de las incursiones en el Arte Pop más relevantes de este país fue la iniciativa de Manolo Valdés (este autor valenciano, nacido en 1942 reside en la actualidad en Nueva York y es uno de los mayores exponentes del arte moderno español), Juan Antonio Toledo y Rafael Solbes que a finales de 1964 crean el grupo pictórico "Equipo Crónica" cuya actividad se prolongará hasta 1981, año en el que fallece el último de los miembros citados. Este trío (después dúo ya que Juan Antonio Toledo lo dejará) creará una gran cantidad de obras con un incisivo carácter crítico (en realidad el término crónica está asociado a la visión de los artistas de su realidad social), realizarán versiones de pinturas de grandes maestros (Velázquez, Picasso, etc) y se convertirá en uno de los referentes de la gráfica de vanguardia española de los sesenta y setenta.

La obra que nos ocupa lleva por título *Ruedo Ibérico* (Fig.6), pertenece a una de las últimas series del equipo y el nombre de la pieza hace referencia a la revista "Cuadernos de Ruedo Ibérico" que surgió en 1965 y en la que el Equipo Crónica había colaborado con anterioridad. Se trata de un trabajo de técnica mixta en la que destaca en primer plano una serie de personajes típica del mundo taurino – realizada a base de retales picasianos-, las reses de la arena, estampadas en papel de prensa, se corresponden con los célebres animales de las Cuevas de Altamira, y al fondo se observan los tendidos elaborados con una textura plana, muy liviana y ligera.



Fig.6

Nuestra flautista, que podemos distinguir por la desnudez de sus senos, es una versión de una obra original de Picasso y, en este contexto, parece adoptar el papel de miembro de la banda que pone música a la fiesta. Está situada en el extremo derecho de los personajes que aparecen en primer lugar y en su figura destacan los labios que parecen incrustados en una esquemática flauta que tiene agujeros más allá del supuesto bisel.

Ilustraciones:

Fig.1 y Fig.1 bis: *Los Baños de Diana*. Plomo bamizado. RENÉ FRÉMIN, JACQUES BOUSSEAU, PIERRE PITUÉ, HUBERT DUMANDRÉ. Desde 1737 a 1745. Jardines de La Granja de San Ildefonso, Segovia.

Fig.2: *Velada Musical*. Óleo sobre lienzo. MICHEL-ANGE HOUASSE. 52 x 62 cm. Palacio de la Granja de San Ildefonso, Segovia.

Fig.3 y Fig.3 bis: *Coro de Niños*. Óleo sobre panel, 52 x 80 cm. JOSÉ GALLEGOS Y ARNOSA. 1886. Colección privada.

Fig.4 y Fig.4 bis: *Ensayo de Coro*. Óleo sobre panel, 37 x 53 cm. JOSÉ GALLEGOS Y ARNOSA. 1886. Colección privada.

Fig.5: *Gente de Circo*. Óleo sobre lienzo. BENJAMÍN PALENCIA. Colección privada, Madrid.

Fig.6: *Ruedo Ibérico*. Óleo y collage sobre lienzo, 170 x 240 cm. EQUIPO CRÓNICA. 1981. Galería del Palau, Valencia.