

LA FLAUTA TRAVESERA EN EL ARTE

Flautas militares de los siglos XVI y XVII

Por Manuel Olmo Vadillo

La inclusión de la flauta en el mundo castrense es un hecho de importancia capital para la difusión del instrumento por toda Europa. La unión de pífano y tambor y su incorporación en el campo de batalla por parte del ejército suizo en el último tercio del siglo XV fue tan exitosa que en pocos años todas las grandes potencias europeas contaban en sus filas con estos músicos. La iconografía de los siglos XV, XVI y XVII recoge innumerables escenas en las que aparece esta singular agrupación. Estos soldados músicos no debieron tardar en llegar a España ya que los Reyes Católicos se hicieron con los servicios de mercenarios suizos de infantería y éstos arribaron en Andalucía para unirse al resto de tropas españolas con el fin de tomar Granada. Dicha contienda concluyó con la rendición de Boabdil en 1492. Otra batalla, muy próxima en el tiempo, se celebró en el norte de África y, como vamos a ver a continuación, las paredes de la capilla mozárabe de la catedral de Toledo guardan en su interior muestras iconográficas de gran valor en torno a este acontecimiento histórico. El cardenal Cisneros encargó al pintor Juan de Borgoña (activo de 1495 a 1536) que decorara esta capilla con frescos que documentasen y ensalzasen la toma de Orán llevada a cabo por el ejército español bajo el mando de dicho cardenal y Don Pedro Navarro en 1509. Para conquistar la ciudad partieron de los puertos de Cartagena y Málaga un nutrido grupo de soldados que incluía hombres reclutados en Toledo, la guardia del cardenal y a miembros de las tropas estacionadas en Sicilia. Todos los pormenores de la batalla fueron recogidos con maestría por Juan de Borgoña en un conjunto de frescos que se encuentran en la capilla mozárabe de la Catedral de Toledo y se conocen con el nombre de *La conquista de Orán*.



Fig.1

En el detalle que muestra la imagen (Fig.1) se observa a un pífano y a un tambor junto a buen puñado de soldados armados que avanzan justo por delante del cardenal Cisneros que cabalga tras ellos. La escena es algo engañosa. El cardenal no pudo asistir al asalto ya que, debido a su avanzada edad, no se lo permitieron; hubo de esperar en Mazalquivir y, tras ser tomada la ciudad por el ejército español dirigido por Navarro, desembarcó en Orán entre los

víttores de los soldados. En este detalle del fresco el cardenal aparece como contemplando la ciudad, saludando, pero, justo delante, el grupo de soldados en el que se encuentra el flautista, no parece estar desfilando, más bien avanzan y algunos disparan a un grupo de oraneses, en el vértice superior izquierdo de la imagen, que a su vez se defienden disparándoles con sus ballestas. Este tipo de desajustes cronológicos son propios de las obras de arte de carácter histórico y narrativo en el que los acontecimientos se aglomeran en un mismo espacio. Desde un punto de vista musical, lo que cabe destacar de este fragmento del fresco es que los músicos están acompañando un ataque militar tal y como lo hacía la infantería suiza, por lo que se pone de manifiesto la prontitud con la que se adoptaron las técnicas de dichos soldados por toda Europa, y cuán eficaces debían ser estas tácticas para ser absorbidas con tanta avidez.

En otra zona de la capilla vuelve a aparecer la flauta y el tambor pero, en esta ocasión, junto a un par de músicos que tocan trompetas rectas (Fig.2). Es, desde luego, una formación menos común pero no es el único ejemplo iconográfico en el que pífano y tamborilero tocan junto a trompetistas. Este episodio representa el desembarco del cardenal Cisneros. En él, se observa como los músicos tocan para celebrar su llegada y lo reciben con honores. El grupo instrumental está tan escorado a la izquierda del fresco que, del tamborilero, apenas se aprecian las manos y parte del instrumento, la flauta tampoco aparece en su totalidad, y la mano izquierda, que es la única que se aprecia, adopta una extraña postura enfatizada por un pulgar que se acerca demasiado a la zona de la embocadura. La flauta es muy delgada y parece tener un remate a modo de tapón. El flautista sopla en un punto considerablemente alejado de dicho remate y sostiene la flauta con un acusado grado de inclinación con respecto al cuerpo.

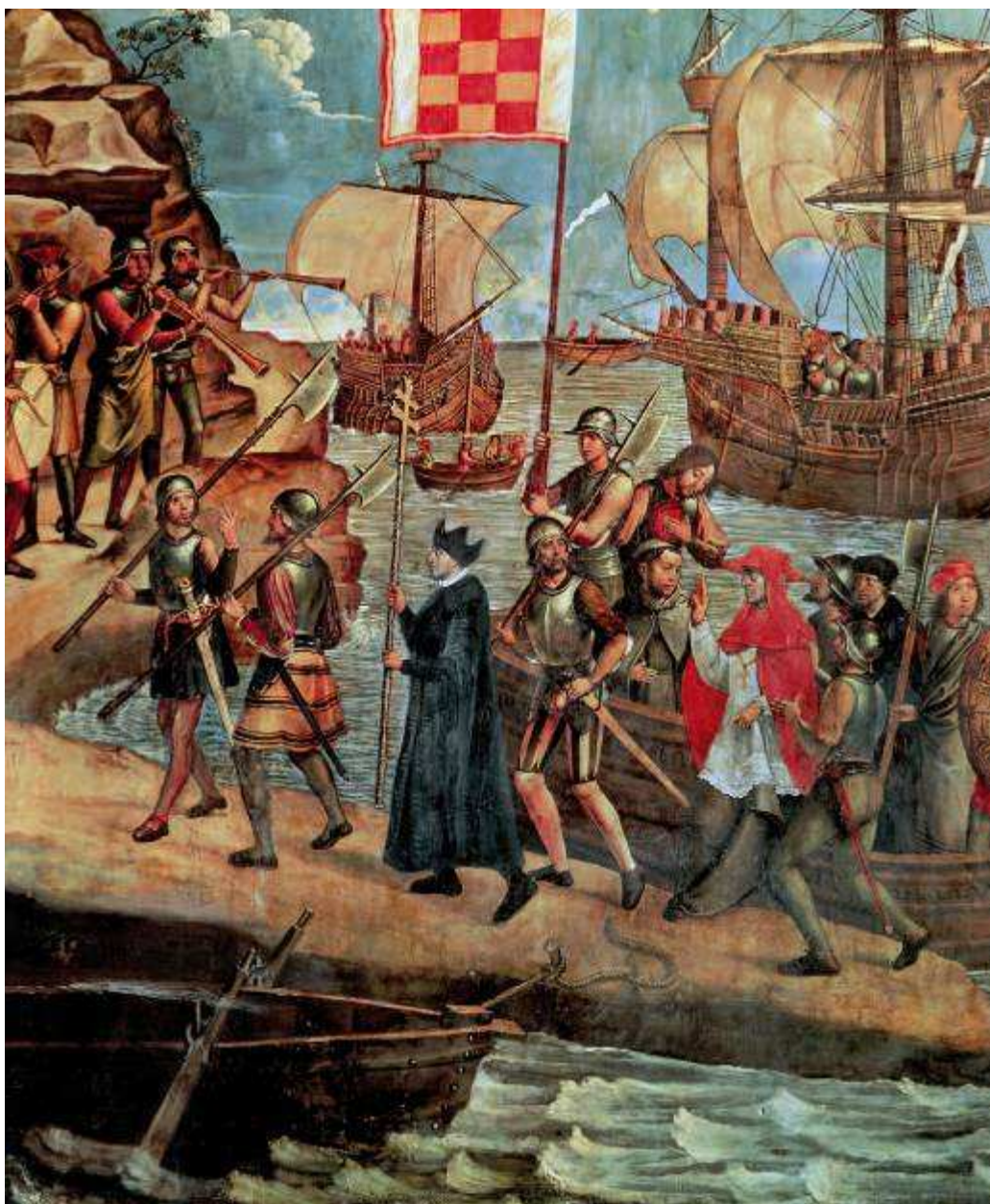


Fig.2

Si la iconografía de la flauta militar es muy abundante en dibujos y grabados, es más escasa en la pintura. Lo mismo ocurre con el nivel de protagonismo que tienen estos músicos en el conjunto de la obra. Si en muchos grabados, como los de Urs Graf, Jost Amman o Hans Burgkmair entre otros, los músicos son el motivo central e incluso el motivo único, rara vez podemos apreciar óleos donde los músicos militares sean los protagonistas de la escena. Lo normal es que formen parte de una maraña de hombres y útiles bélicos donde la música no es más que un elemento funcional de la batalla.



Fig.3

No es el caso de la obra que se presenta a continuación. Se trata de una pequeña tabla de roble pintada al óleo en la que la figura del flautista destaca de manera sobresaliente y cuyo autor es uno de los grandes de la pintura de todos los tiempos: Pieter Bruegel el viejo (hacia 1525-1569). La técnica empleada en su realización se denomina grisalla, que básicamente consiste en utilizar blanco, negro y gris junto a unos ligeros toques de color, y con la que se consigue simular bajorrelieves. Si bien es cierto que muchos artistas utilizaban esta técnica como antesala de obras de mayor envergadura (en ocasiones esculturas), los pintores del norte de Europa del XVI la adoptaron como una disciplina más con la que demostrar su pericia en el arte de la miniatura y no como un anteproyecto. El óleo de Bruegel, que está datado en 1568 y se titula *los tres soldados* (Fig.3),

se encuentra en el museo estadounidense *The Frick Collection Museum*, Nueva York. Se trata de tres *Landsknechte* (en España se conocieron con el nombre de Lansquenetes) bravos y aguerridos soldados mercenarios germanos de infantería, muy populares entre el pueblo, que proliferaron por toda Europa y que surgieron como imitación de los célebres mercenarios suizos. El tamborilero, de espaldas, porta un instrumento de enormes dimensiones y en el parche posterior se puede apreciar un cordel que ejerce a modo de bordonera. Estando el tamborilero, como hemos dicho, dando la espalda al espectador, y el abanderado en segundo plano y en una oscura zona en la que se le divisa a duras penas, todo el protagonismo lo acapara el flautista. La pose es muy armoniosa y equilibrada desde un punto de vista estético y, aunque la posición se aleja de lo que podríamos denominar una postura académica, la sensación de realidad es total. El cuerpo se curva hacia el centro del cuadro ya que todo el peso recae sobre la pierna derecha; la horizontalidad de la flauta (un delgado instrumento de longitud algo mayor que una renacentista tenor en Re aunque con una notable separación entre los agujeros de la mano izquierda y los de la derecha) es absoluta; los brazos están demasiado pegados al cuerpo; la cabeza está girada a la izquierda e inclinada hacia ese hombro, en el que casi apoya la flauta, y es el motivo por el que el instrumento se presenta tan horizontal. Una ojeada al detalle (Fig.4) nos permite observar una curiosidad: el gran bigote del flautista arroja la embocadura y se proyecta hacia delante rodeando a ésta. Hay que considerar esta obra como una rareza ya que, como se ha comentado anteriormente, lo habitual es encontrar a este peculiar dúo formando parte de óleos colmados de figuras y personajes.



Fig.4

Detengámonos ahora en la siguiente reflexión: flauta y tambor no fue solamente una formación exitosa en el ámbito militar, es más, de forma genérica se puede afirmar que el binomio "bisel y parche" ya había proliferado en toda Europa desde la antigüedad y, además, a través de múltiples variantes. Prueba de ello es la infinidad de flautas de tres agujeros que se acompañan con tamboril y que son tocadas por una sola persona. Por todo el continente encontramos una variedad enorme de estos instrumentos. España, sin ir más lejos, tiene claros ejemplos como son txistu vasco, el chiflo aragonés o la flauta rociera andaluza, por mencionar una pequeña muestra de un abanico de flautas de tres agujeros que se extiende por todas las comunidades de nuestro país. ¿Cuál es la más importante de las funciones que cumplían estos músicos desde tiempos inmemoriales? Evidentemente acompañar a la danza. Una mano marca el ritmo mientras que la otra realiza la melodía. Para la pareja de músicos formada por flauta travesera y tambor, el siglo XVI, coincidiendo con la popularidad de los ya citados músicos militares suizos, va a ser un punto histórico de inflexión en el que su presencia en bailes, fiestas, y todo tipo de ceremonias, va a ser muy abundante. Además, es lógico pensar que los papeles eran intercambiables.

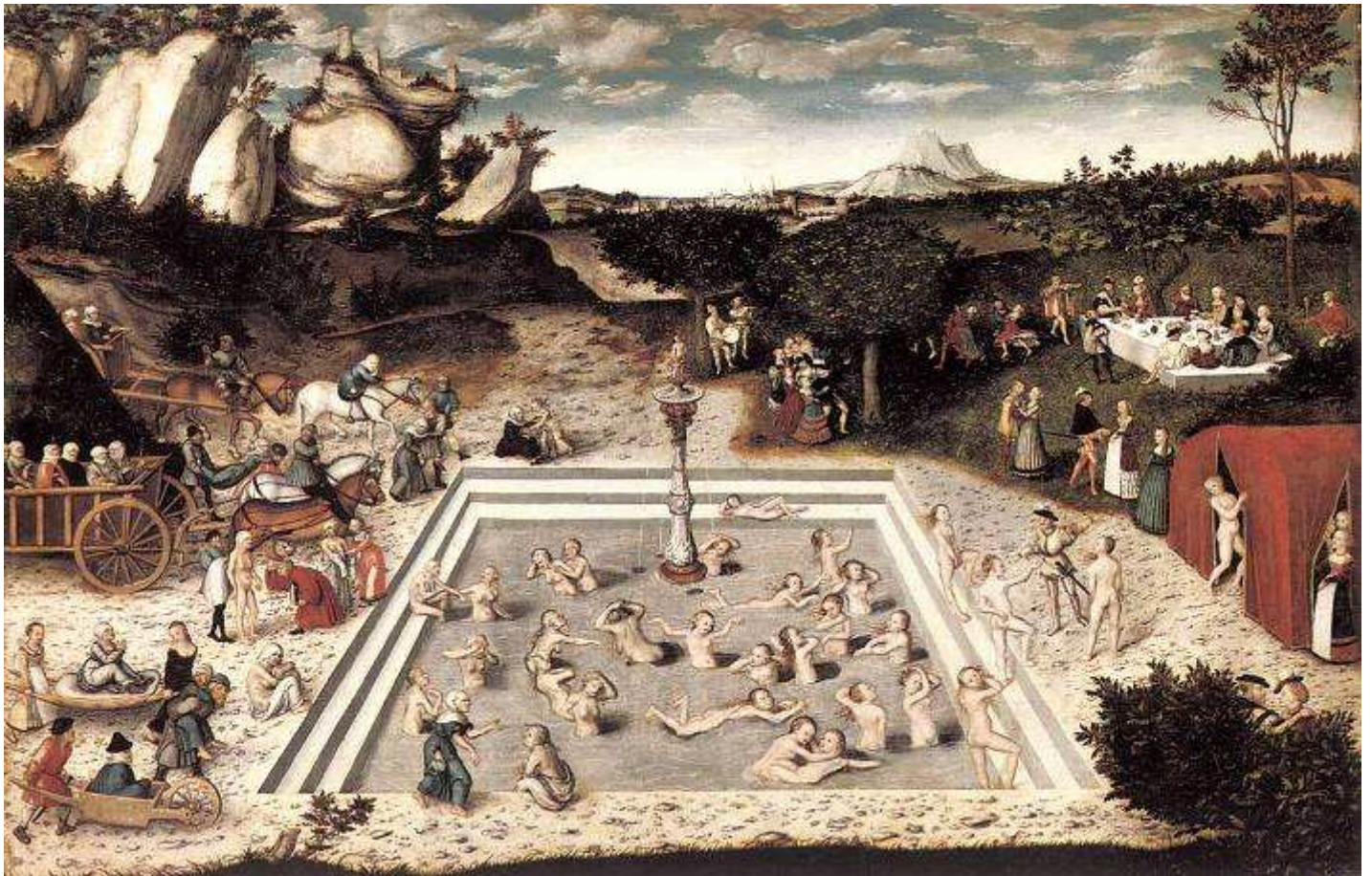


Fig.5
El músico militar no se limitaría a interpretar música castrense y el flautista civil bien podía recrear melodías y toques militares. La gran beneficiada de todo el proceso de popularidad del pífano suizo en toda Europa es la flauta travesera que va a interesar a más y más intérpretes y poco a poco se va a ir consolidando a través de los modelos renacentistas que, a su vez, evolucionarán hacia el travesero barroco. Así que, aunque pífano y flauta travesera acaban siendo instrumentos hermanos pero distintos, lo cierto es que durante el siglo XVI la difusión del primero contribuye decisivamente al éxito del segundo. Vamos a ver a continuación una muestra iconográfica donde flauta y tambor acompañan la danza. Se trata de un óleo de Lucas Cranach el viejo (1472-1553) titulado *La fuente de la eterna juventud* (Fig.5). El tema de esta pintura, la lucha contra el inexorable paso del tiempo y sus consecuencias en nuestro cuerpo y mente, ha sido motivo de estudio y preocupación del hombre desde la antigüedad. Podemos apreciar como por el lado izquierdo del cuadro aparecen mujeres de avanzada edad en carretas que se disponen a mostrar sin pudor su piel arrugada y castigada por el tiempo y que se acercan a una gran fuente que en el centro preside una escultura de Venus. Las ancianas son invitadas a salir del agua por un caballero que les indica el lugar donde pueden pasar a vestirse, en la zona derecha, eso sí, convertidas ya en jovencitas dispuestas a disfrutar de su nuevo y lozano aspecto.



Fig.6

Se observa como en la parte izquierda de la obra el paisaje es pedregoso y siniestro mientras que en el lado derecho se ve una verde pradera, frondosos árboles y una gran mesa donde los caballeros cortejan a las rejuvenecidas damas. En la parte central de la pintura, por encima de la fuente y bajo la sombra de un árbol, encontramos a los músicos (Fig.6).

El tamborilero porta un tambor de tamaño medio y nuestro flautista, que tiene colocado el instrumento hacia su izquierda, lleva una flauta cuyo tamaño se asemeja al de una renacentista tenor. De hecho, se aprecia con claridad que en este caso las manos están bastante cerca una de la otra por lo que el instrumento representado se aproxima más a una flauta travesera renacentista convencional. Este dúo está interpretando una danza que, alrededor de un árbol, bailan varias parejas.

Retomando el asunto que nos ocupa, la flauta en el ejército, vamos a centrarnos en una obra que tiene, desde el punto de vista iconográfico y documental, ciertas peculiaridades: haciendo honor a la verdad puede que no tenga gran valor para la organología ya que el flautista está en segundo plano, se encuentra oculto entre un buen número de mandos militares y soldados, el pífano apenas se distingue y la pincelada es difusa. En cambio es de enorme valor para el catálogo de la iconografía de la flauta ya que el pintor en cuestión, al contrario de muchos de sus contemporáneos, no se prodigó en la representación de instrumentos musicales, porque el lienzo es uno de los más importantes de la pintura histórica de todos los tiempos, y porque el artista que la realizó es, sencillamente, maestro de maestros. El pintor: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660); la obra: *La rendición de Breda* (Fig.7). De forma muy sintetizada, los pormenores de este impresionante lienzo son los que siguen.



Fig.7

Felipe IV ordenó al marqués Ambrosio de Spínola que conquistara la ciudad de Breda. La tradición cuenta que lo hizo con una frase seca y casi telegráfica "Marqués, tomad a Breda". Las tropas de dicha plaza, con Justino de Nassau al mando, resistieron heroicamente, aunque finalmente, el 5 de junio de 1625, se rindieron al potente ejército español (en realidad una fuerza multinacional). La noticia de la hazaña corrió como la pólvora y toda Europa se hizo eco de la gesta llevada a cabo por el gran estratega Spínola. Los detalles técnicos fueron narrados con gran precisión y de forma exitosa por Hermann Hugo y pronto las grandes plumas de nuestro Siglo de Oro también recogieron dichos hechos en sus obras literarias. En concreto una comedia de Calderón de la Barca titulada *El sitio de Bredá*, creada una década antes que la obra pictórica, fue la que inspiró, entre otras obras, el lienzo de Velázquez. Así es, lo que hoy es conocido como una obra histórica es fruto de la imaginación de un genio de la pintura que no sólo no vivió el acontecimiento sino que además se sirvió para ello del final de una obra teatral, eso sí, de un escritor igualmente genial. En el cuadro, de gran formato, se vislumbran los aspectos más importantes del sitio. El ejército comandado por Justino de Nassau está situado a la izquierda y se puede observar que son hombres muy jóvenes (algunos parecen casi adolescentes) y ciertamente la juventud y la inexperiencia se presentan como motivos de peso en su derrota. Velázquez enfatiza estas características con unas pocas picas (curiosamente el sobrenombre de este cuadro es *Las lanzas* cuando en realidad éstas brillan por su ausencia) poco ordenadas, podríamos decir algo destartaladas. En el lado derecho aparecen los mandos españoles y los famosos tercios. El contraste con los soldados de la zona izquierda es más que notable. Son hombres maduros expertos en el arte de la guerra y se puede comprobar como en este caso las picas, además de mucho más numerosas, están mucho más ordenadas y erguidas, como símbolo de rigor militar y disciplina. En ese grupo se encuentra el flautista que, al igual que otros muchos personajes, clava su mirada en el espectador que, ante tantos ojos sobre sí, se siente observado a la vez que partícipe del acontecimiento (Fig.8). Como se ha comentado anteriormente, poco se puede extraer de una imagen tan sesgada (apenas se ve una mano del músico) y tan difusa pero aún así se observan una par



Fig.8

de detalles que repasamos seguidamente. Se trata de un instrumento pequeño, y por tanto de tesitura aguda, ya que la mano izquierda está muy próxima a la zona del bisel y hay que adivinar que la derecha no debe andar muy lejos; también se aprecia que el agujero de la embocadura está muy próximo al extremo de la flauta con lo que se puede ver reforzada la idea de que es un pequeño pífano (Fig.9). Ciertamente es bien poco. Mucho más interesante se presenta la relación entre el flautista del lienzo de Velázquez y el contenido de la obra de Calderón. *El sitio de Bredá* es una obra teatral plagada de personajes (más de una veintena) en la que se entremezclan los asuntos militares y amorosos y donde la figura protagonista de Ambrosio de Spínola eleva las virtudes del personaje histórico ensalzando su valentía y nobleza. Hay que comentar en este punto uno de los aspectos más importantes

de la tela de Velázquez que no se debe dejar pasar por alto. Spínola coge por el brazo a Justino de Nassau impidiendo que éste se arrodille, reconociendo así el vencedor, la heroica resistencia del vencido. De todos los hilos argumentales que tejen el lienzo éste es el más sobresaliente y, desde luego, con el que los historiadores y especialistas del arte más tinta han vertido ya que, por lo general, la victoria y la humillación al vencido iban de la mano. Toda la escena que representa Velázquez está sustentada en el final de la obra de Calderón y en las palabras que Spínola le dice a Nassau y, como vamos a ver a continuación, gracias a la jocosa frase que seguidamente dice el personaje Gonzalo de Córdoba, la inclusión del flautista en el cuadro está también sustentada en la comedia de Calderón. A renglón seguido se transcribe la parte del texto que nos interesa.

"[...] Salgan todos los que pudieren por una parte, y por otra, entrando los españoles, y después a la puerta Justino con una fuente, y en ella las llaves [...]"

... Justino de Nassau

Aquestas las llaves son
de la fuerza, y libremente
hago protesta en tus manos
que no hay temor que me fuerce
a entregarla, pues tuviera
por menos dolor la muerte.
Aquesto no ha sido trato,
sino fortuna que vuelve
en polvo las monarquías
más altivas y excelentes.

Ambrosio de Spínola

Justino, yo las recibo,
y conozco que valiente
sois, que el valor del vencido
hace famoso al que vence.
Y en el nombre de Filipo
Cuarto, que por siglos reine,
con más vitorias que nunca,
tan dichoso como siempre,
tomo aquesta posesión.

Gonzalo de Córdoba

Dulces instrumentos suenen..."



Fig.9

La comedia de Calderón tiene indicaciones tales como "tocan cajas", "tocan chirimías" o "suena el clarín" y no hay referencia alguna a la flauta o el pífano. Tres veces más son calificados instrumentos musicales como dulces: una primera vez en la que de la trompeta se dice "... pues al son lisonjero del bronce dulce, aunque fiero...", una segunda ocasión aparece, también en torno a la trompeta "... incitados de los ecos del bronce, si no más dulce, más apacible instrumento...", y una tercera la siguiente frase interrogante "... ¿No escuchan las dulces voces de las cajas y las trompetas?..."

La verdad es que cuesta relacionar una caja militar con el adjetivo dulce aunque no es menos verdad que la mayoría de los calificativos que atribuimos a los instrumentos están más vinculados a lo subjetivo que a lo objetivo y científico. Sea como fuere, en la comedia, justo cuando llega el desenlace y se produce el gentil acto de Spínola hacia Nassau, uno de los personajes reclama el sonido de algunos instrumentos y, sin concretar cuáles, los adjetiva de manera clara y concisa: dulces, y en el óleo de Velázquez no hay más músico que nuestro solitario flautista -en este punto se podría establecer un

debate en torno a las características tímbricas del pífano siempre tachado de estridente y penetrante. Yo tuve la oportunidad de tocar uno hace unos años y realmente su registro grave es muy agradable y, en general, el instrumento es muy capaz de adaptarse a melodías *cantabile*, otra cosa muy distinta es el hecho de que en el ámbito militar (no debemos olvidar que también se usó en la música popular) tuviera que realizar toques y llamadas en campo abierto y ante todo un ejército; normal que estos giros melódicos estuvieran plagados de notas muy agudas y, evidentemente, habría que interpretarlas de forma enérgica -. Una vez que se conoce la conclusión de la pieza teatral de Calderón y uno vuelve a observar la tela de Velázquez se comprende qué hace ese flautista tocando solo (rara vez se ve a un pífano sin su eterno compañero, el tambor), casi oculto, en esa maraña de soldados. Sencillamente está endulzando con sus notas una rendición en la que se trata al vencido con dignidad y honor y, de paso, y es algo que me causa gran emoción y no lo voy a ocultar, está poniendo música con su flauta a uno de los lienzos más importantes de la historia universal del arte.

Ilustraciones:

Fig.1 y Fig.2: *La conquista de Orán*. Frescos de la capilla mozárabe de la Catedral de Toledo. JUAN DE BORGONA. 1514. Toledo.

Fig.3 y Fig.4: *Los tres soldados*. Grisalla, óleo sobre tabla de roble, 20.32 cm x 17.78 cm. PIETER BRUEGEL, EL VIEJO. 1568. *The Frick Collection Museum*, Nueva York.

Fig.5 y Fig.6: *La fuente de la eterna juventud*. Óleo sobre tabla, 122,5 x 186,5 cm. LUCAS CRANACH, EL VIEJO. 1546. *Gemäldegalerie*, Berlín.

Fig.7, Fig.8 y Fig.9: *La rendición de Breda*. Óleo sobre lienzo, 307 x 367 cm. DIEGO RODRÍGUEZ DE SILVA Y VELÁZQUEZ. 1633, 1635. Museo del Prado, Madrid.