

CÉSAR CHAPARRO, JOSÉ JULIO GARCÍA,
JOSÉ ROZO y JESÚS UREÑA
(Eds.)

PAISAJES EMBLEMÁTICOS:
LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN SIMBÓLICA
EN EUROPA Y AMÉRICA

Editora Regional de Extremadura
MÉRIDA, 2008

© De los autores.

© De esta edición:

JUNTA DE EXTREMADURA

Consejería de Cultura y Turismo

EDITORIA REGIONAL DE EXTREMADURA

C/ Almendralejo, 47 • 06800 MÉRIDA

I.S.B.N.:

978-84-9852-069-9 (Obra completa)

978-84-9852-070-5 (Tomo I)

978-84-9852-071-2 (Tomo II)

Depósito legal (Tomo I): BA-154-2008

Depósito legal (Tomo II): BA-155-2008

Preimpresión: XXI Estudio Gráfico (Puebla de la Calzada)

Impresión: Indugráfíc Artes Gráficas (Badajoz)

ÍNDICE

TOMO I

| | |
|---|-----|
| PALABRAS LIMINARES | 13 |
| Sagrario López Poza, <i>Linajes de aguda invención figurada: Las empresas</i> | 17 |
| Fernando Rodríguez de la Flor, <i>Las esferas del poder: Emblemática y nueva ética cortesana entre 1599 y 1610</i> | 65 |
| César Chaparro Gómez, <i>Diego Valadés y Matteo Ricci: Predicación y artes de la memoria</i> | 99 |
| EMBLEMÁTICA E IMPRENTA | 131 |
| Víctor Infantes de Miguel, <i>Marginalia emblemática (I). Julio Fontana: Un programa (bio)gráfico y literario de devoción mariana</i> | 133 |
| Rosa Margarita Cacheda Barreiro, <i>La imagen alegórica de la ciudad. Una aproximación iconográfica a las ciudades de Cuenca, Mérida y Segovia</i> | 165 |
| Ana Martínez Pereira, <i>La emblemática tardía en Portugal: Manifestaciones manuscritas</i> | 181 |
| José Roso Díaz, <i>La sátira teriomórfica de la jerarquía eclesiástica en los libros y panfletos de tiempo de la Reforma</i> | 199 |

| | |
|---|-----|
| EMBLEMÁTICA Y LITERATURA | 213 |
| Antonio Bernat Vistarini y Tamás Sajó, Imago Veritatis. <i>La circulación de la imagen simbólica entre fábula y emblema</i> | 215 |
| Alejandrina Alcántara Ramírez, <i>La ciudad de México emblematizada en la Loa sacramental en metáphora de las calles de México (1635) de Pedro de Marmolejo</i> ... | 249 |
| M ^a Dolores Alonso Rey, <i>Iconografía cristiana y emblemas escénicos en los autos sacramentales de Calderón de la Barca</i> | 269 |
| Maria Helena de Teves Costa Ureña Prieto, <i>A recepção da emblemática de Alciato na obra de Luís de Camões</i> ... | 281 |
| Rafael Zafra Molina, <i>Los emblemas de Covarrubias en su Tesoro</i> | 291 |
| | |
| EMBLEMÁTICA FESTIVA Y CULTURA SIMBÓLICA | 303 |
| José Manuel Alves Tedim, <i>Festa e emblemática em Portugal no tempo de D. João V</i> | 305 |
| Rubem Amaral Jr., <i>Programa emblemático do recebimento das santas relíquias na igreja de S. Roque, em Lisboa (1588)</i> | 317 |
| José Javier Azanza López, <i>Jeroglíficos en las exequias pamplonesas de una reina portuguesa: Bárbara de Braganza (1758)</i> | 339 |
| Antonio Espigares Pinilla, <i>Función política de las letras y jeroglíficos en las exequias del príncipe Don Carlos y de Isabel de Valois en Madrid (1568)</i> | 361 |
| Luis Robledo Estaire, <i>Emblemas cantados en la España del Barroco</i> | 375 |
| Teresa Zapata Fernández de la Hoz, <i>La entrada en Pavía de Mariana de Austria. Emblemas y alegorías</i> . | 395 |

TOMO II

| | |
|---|-----|
| EMBLEMÁTICA Y ARTES PLÁSTICAS | 437 |
| José Miguel Morales Folguera, | |
| <i>La influencia de los modelos emblemáticos</i> | |
| <i>en el arte de la Nueva España</i> | |
| | 439 |
| M ^a Adelaida Allo Manero, | |
| <i>Antonio Palomino y las exequias reales de M^a Luisa de Orleáns</i> | |
| | 457 |
| Antonio Aguayo Cobo, | |
| <i>La capilla de Gracias en el convento de Santo Domingo.</i> | |
| <i>Un ejemplo de síntesis cultural</i> | |
| | 477 |
| Francesc Benlliure Moreno, | |
| <i>La emblemática en el castillo de Castelldefels</i> | |
| | 499 |
| Patricia Andrés González, | |
| <i>Emblemática y orfebrería en Castilla y León:</i> | |
| <i>La custodia de Juan de Arfe en la Catedral de Valladolid</i> | |
| | 517 |
| Ana Diéguez Rodríguez y Eloy González Martínez, | |
| <i>Dos imágenes del amor para Felipe IV: Guido Reni y Guercino</i> | |
| | 535 |
| Sergi Domènech García, | |
| <i>David Músico. A propósito del órgano de Alcalà de Xivert</i> | |
| | 553 |
| Juan Francisco Esteban Lorente, | |
| <i>El dulcísimo nombre de Jesús, por El Greco</i> | |
| | 571 |
| Joan Feliu Franch, | |
| <i>Comunismo de porcelana.</i> | |
| <i>Diseños revolucionarios rusos en soporte cerámico</i> | |
| | 585 |
| M ^a Celia Fontana Calvo, | |
| <i>Textos e imágenes alegóricas en las capillas de la familia Lastanosa</i> ... | |
| | 601 |
| Borja Franco Llopis, | |
| <i>Nuevas aportaciones a la iconografía</i> | |
| <i>de los instrumentos musicales en la pintura de Francisco Ribalta</i> | |
| | 619 |
| Pilar Mogollón Cano-Cortés y José Julio García Arranz, | |
| <i>Un programa emblemático en la sacristía de la parroquia</i> | |
| <i>de Nuestra Señora de la Armentera (Cabeza del Buey, Badajoz)</i> | |
| | 635 |

| | |
|--|-----|
| Mar Moreno Bascañana, <i>La imagen simbólica de la Virgen de los Dolores: Construcción de un culto y su evolución iconográfica</i> | 657 |
| Rocío Olivares Zorrilla, <i>Nuevas consideraciones sobre el emblematismo de la Casa del Deán, en Puebla de los Ángeles</i> | 671 |
| Karina Ruiz Cuevas, <i>El dulce nombre de María como emblema y motivo iconográfico en la pintura Novohispana: El lienzo del convento de San Bernardo de la ciudad de México</i> | 687 |
| José Enrique Viola Nevado, <i>El mapa teriomórfico: Entre la cartografía y el test de Rorschach</i> | 701 |
| Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, <i>La construcción de la imagen de San Luis Bertrán en Valencia</i> | 715 |
| Vicent F. Zuriaga Senent, <i>San Pedro Nolasco 1628: Empresas, emblemas y alegorías para una canonización</i> | 733 |
| EMBLEMÁTICA Y HUMANISMO | 757 |
| Francisco J. Talavera Estesos, <i>Sentido y origen de los Hieroglyphica de Pierio Valeriano a la luz de sus textos prologales</i> | 759 |
| M ^a del Mar Agudo Romeo, <i>La influencia de Vincenzo Cartari en los Emblemas morales de Juan de Horozco</i> | 785 |
| Ana M ^a Aldama Roy, <i>Augusto y la Sibila: Análisis del emblema II de Juan de Solórzano</i> ... | 805 |
| Beatriz Antón Martínez, <i>El binomio mujer virtuosa / mujer perversa en los Emblemata (Amberes, 1565) de Adriano Junio</i> | 825 |
| M ^a Dolores Castro Jiménez, <i>El dios romano Conso en el emblema XLVII de Juan de Solórzano</i> ... | 849 |

| | |
|--|-----|
| Javier Espino Martín, <i>La influencia de la literatura emblemática en la gramática jesuítica latina del siglo XVII</i> | 869 |
| M ^a Paz López-Peláez Casellas, <i>El buen gobernante como músico: Una aproximación al mito de Orfeo</i> | 883 |
| Manuel Mañas Núñez, <i>Filosofía moral en los comentarios de Diego López a los Emblemas de Alciato</i> | 895 |
| Luis Merino Jerez, <i>Fuentes emblemáticas en los Diálogos de Frei Amador Arraiz (Coimbra, 1604)</i> | 913 |
| Carlos Pérez González, <i>El De laudibus Sanctae Crucis de Rabano Mauro: La simbología de sus Carmina figurata</i> | 925 |
| Gema Senés Rodríguez y Victoria Eugenia Rodríguez Martín, <i>La imagen simbólica del “Basiliscus” según los Hieroglyphica de Pierio Valeriano</i> | 943 |

NUEVAS APORTACIONES A LA ICONOGRAFÍA DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES EN LA PINTURA DE FRANCISCO RIBALTA

BORJA FRANCO LLOPIS

UNIVERSIDAD DE VALENCIA

En estas páginas trataré de aportar nuevas visiones al estudio de la iconografía de los instrumentos musicales en la pintura de Francisco Ribalta (1565-1628) desde un enfoque pluridisciplinar; y también nuevas fuentes textuales que expliquen el porqué de algunos de sus cuadros.

Nacido en Solsona (Lérida), pero afincado la mayor parte de su vida en la zona valenciana, realizó numerosos cuadros donde incluye junto al tema representado los instrumentos musicales, tal vez como señala Kowal¹, llevado por el misticismo y la música litúrgica del momento que pudo conocer en su estancia junto al Patriarca Ribera (1568-1611) y la gran capilla de músicos del Real Colegio del Corpus Christi. Su lienzo más estudiado ha sido el de *San Francisco reconfortado por un ángel músico* (c. 1620) [Fig. 1] del Museo del Prado. Para entender mejor los análisis que sobre él se han hecho, me he permitido la licencia de comenzar mi exposición con otra de sus obras de temática franciscana: el *Abrazo místico de San Francisco al crucificado* [Fig. 2]. Fue pintado alrededor de 1620 para el convento de los Capuchinos de la Sangre de Cristo y en la actualidad se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

Ciertamente posee muchas concomitancias con el conservado en el Museo del Prado. La gran diferencia es que mientras que en el primer caso tenemos muy clara la fuente textual, en éste no es así. Ni Reau² ni Kowal³ encuentran ninguna fuente textual entre la literatura hagiográfica franciscana ni capuchina en la que haya podido basarse. Afirman que se trata de una ramificación de una

1. David Kowal, *Ribalta y los ribaltescos: la evolución del estilo barroco en Valencia*, Valencia, Diputación de Valencia, 1985, p. 88.

2. Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos. De la A a la F*, Barcelona, Serbal, 1996, p. 561.

3. David Kowal, *Op. Cit.*, p. 254.

historia en la que San Francisco está orando ante un crucifijo milagroso en la ermita de San Damiano que se ha mezclado con la leyenda de la visión de San Bernardo de Clarivaux. Tal vez se debería hacer una lectura más detenida de las *Floreillas de San Francisco* para encontrar la explicación. En este libro podemos leer:

Estando en su celda [...] comenzó San Francisco a meditar devotamente la pasión de Cristo y su infinita caridad [...] y estando así inflamada en esta contemplación, aquella misma mañana vio venir del cielo un serafín con seis alas ardientes y resplandecientes, el cual, con su vuelo veloz, se le acercó hasta que el Santo lo pudo distinguir, y vio claramente que tenía la figura de un hombre crucificado [...] Al verlo San Francisco quedó sumamente asombrado y embargado a la vez de alegría, dolor y admiración. Le causaba alegría el gracioso aspecto de Cristo, que se le aparecía tan familiarmente y lo miraba tan amablemente; mas por otra parte, viéndolo clavado en la cruz, sentía desmedido dolor y compasión. Además, le maravillaba mucho tan estupenda y no acostumbrada visión [...] Estando absorto en esta admiración, le reveló el que se le aparecía que, por disposición divina, se le mostraba la visión en aquella forma para que entendiese que no por martirio corporal, sino por incendio espiritual, debía transformarse todo en expresa imagen de Cristo crucificado⁴.

Justo después de esta visión, que ocurrió en el monte Alvernia, recibió los estigmas. Se puede afirmar que es una interpretación de este pasaje realizada por Ribalta, o más bien de lo que ocurre tras el episodio que se nos relata. San Francisco ya aparece con los estigmas, pero abrazando a esa imagen de Cristo crucificado con que termina la narración. Claro está que puede haber influencia de la iconografía bernardina, pero debemos confiar también en la propia interpretación del pintor. Más aún si conocemos el lugar donde se encontraba, el convento capuchino, donde también se le encargó la otra pintura que hemos citado y que a su vez contiene un instrumento musical. Pienso que debemos considerar la posibilidad de que formaran un conjunto encargado a Ribalta

4. *Floreillas de San Francisco de Asís*, México, Editorial Porrúa, 1965, p. 118.

sobre la vida de San Francisco del que no conservamos más que estas dos piezas (ya que los contratos de ambas se han perdido). Además, la obra del Prado sería una representación consecuencia de la escena estudiada. Debido a la estigmatización y al dolor que le produce, San Francisco pide ayuda divina y se le aparece el ángel músico.

Al margen de esto, lo que nos interesa es la presencia del músico. Tanto Kowal⁵ como Benito⁶ nos hablan de un *violoncellista*, pero por la estructura misma del instrumento, los clavijeros y la abertura de la caja, pensamos que se trata una *viola da gamba*. Nos encontramos con el problema de la determinación del instrumento musical en una época donde la frontera entre unos y otros es mínima porque están en evolución constante. Nuestra postura se ve ratificada por la de los investigadores que realizaron el catálogo de la exposición de *La Imagen de la Música en el San Pío V*, que describen este instrumento de la siguiente manera:

El modelo de viola da gamba representado por Ribalta, buen conocedor de los instrumentos musicales de su época, parece que es el originario de la familia del tipo tenor, muy apreciado por las clases sociales distinguidas a lo largo de los siglos XVII y XVIII, momento en que llega a competir con ventaja con el violoncello. Les tres clavijas que se ven revelan el condicionamiento al modelo normal de seis cuerdas. El joven sostiene el arco a la manera alemana, con la palma de la mano hacia arriba, un detalle que puede aludir al conocimiento que tenía Ribalta de estampas flamencas y del norte de Europa⁷.

En primer lugar importa la referencia a las estampas flamencas⁸ pero sin duda es relevante el hecho de que se señale a Ribalta como conocedor de los instrumentos musicales de las clases altas que tuvo opción de conocer en su estancia en la corte madrileña y junto al Patriarca Ribera.

5. David Kowal, *Op. Cit.*, p. 254.

6. Fernando Benito, *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, Valencia, Diputación de Valencia, 1987, p. 162.

7. *La imatge de la música en el Sant Pius V*, Museo Sant Pius V, Valencia, Generalitat Valenciana, junio-octubre 1992, p. 16.

8. Como por ejemplo las de H. Wierix sobre dicho tema.

Si miramos detenidamente la pintura encontraremos otro instrumento más que aparece casi escondido detrás del brazo del crucificado: es un arpa. Debe extrañarnos la aparición de dicho instrumento, que no era muy usual en la época y que, más bien, es un detalle de ostentación⁹. Si consultamos diversos tratados de iconografía, el arpa está más relacionada con el ambiente regio. Por ejemplo, las *Empresas Políticas* de Saavedra Fajardo nos confirman su relación con el ambiente áulico. Más “normal” hubiera sido que recurriera a la inclusión de una *viola da braccio*, ya que la unión de la *viola da gamba* y la *viola da braccio* fue habitual a partir del siglo XVI, al poseer una combinación atractiva al oído. La *viola da gamba* poseía un sonido suave y oscuro, que se contrastaba con el sonido claro y radiante de la *viola da braccio*. Ejemplo de ello serían las obras de Henry Purcell, William Byrd, John Dowland y Tobías Hume, o el *Tratado de glosas para música de violines* del toledano Diego Ortiz, donde recoge reglas y obras para la ejecución de ambas violas. Personalmente creo que una posible fuente de inspiración de Ribalta fueran las *Empresas Morales* de Juan de Borja, donde aparece el nombre del instrumento acompañado por una representación del mismo con el siguiente lema: *Vita et harmonía ex contrariis*. Esta armonía de contrarios ratificaría la fuente que hemos incluido en la que se señala la sensación extraña que embargaba al santo, que pasaba de la felicidad que le producía la visión de Cristo al dolor que sufría al verlo así. Estas sensaciones contrapuestas acompañarán la vida del Santo, ya que se siente privilegiado por ser portador de los estigmas pero, debido a ellos, sufrirá un dolor indescriptible. Para comprenderlo mejor, incluimos el texto de la empresa moral al que nos referimos, como contrapunto al de las *Floreillas*:

VITA ET HARMONIA EX CONTRARIIS

En la musica, y harmonia, aunque no suena bien a los oydos, sino las especies perfectas, pero con todo esto se sufren da una perfecta tras otra, sin que aya de por medio alguna consonancia imperfecta, para que con aquella variedad, quede la harmonia mas perfecta; de la misma manera de la vida, que vivimos es, como

9. Debemos entender dicha aclaración dentro del ámbito valenciano. Conocida es la aparición del arpa dentro de las glorias celestiales sobre todo en la escuela sevillana, como por ejemplo en *La Circuncisión de Cristo* (1604) de Juan de las Roelas para el Retablo Mayor de la Casa Profesa de los jesuitas en Sevilla.

una Música, que se compone de adversidades, y prosperidades, el que las supiere tempiera de manera, que ni las prosperidades le levanten sobre si, ni las adversidades le derriben, este tal acertará la verdadera consonancia, en que consiste la perfecta hamonia interior. Lo que da a entender por el Harpa, y la Letra: VITA ET HARMONIA EX CONTRARIIS¹⁰ [Fig. 3].

Esta misma idea se puede encontrar en la empresa *Variis varia* de Scipione Bargagli relacionada con una viola con su arco que hace sonar las cuerdas. Sé que podríamos haber elegido más ejemplos ya que son muchos los que tratan este tema¹¹, pero he querido relacionar el contraste de contrarios con las sensaciones que sintió el santo, la música que ayuda a combatir las adversidades. Esa misma música que pide San Francisco en el otro lienzo de temática franciscana que ya he nombrado e incluso en otro del mismo pintor: *Los Desposorios Místicos de Santa Gertrudis* (Museo de Bellas Artes de Valencia) [Fig. 4].

En los dos últimos casos he encontrado gran relación entre varias *Empresas Morales* de Juan de Borja y de Sebastián de Covarrubias y la lectura de las visiones de ambos santos. En el primero de ellos, esta relación ya fue vista por Kowal o Benito pero es aplicable al segundo lienzo. Nos referimos a la empresa moral *Interna suavísima*, donde se nos habla de una música apacible y consonante que nos produce una sensación gustosa y provechosa, relacionada con el laúd. En los textos de San Buenaventura recogidos en la *Aurea Legenda Mayor B. Francisci* o en los sintetizados por V. Stoichita en su *Ojo Místico* se puede encontrar esta referencia: *insonuit cithara quaedam harmoniae mirabilis et suavissimae melodiae, [...] tanta fuit in illo dulcisono carmine suavitate perfruitus, ut aliud se putaret saeculum commutasse [...]*¹². Dejando de lado el hecho de si se debería haber representado una cítara o un laúd, que ya ha sido tratada por muchos historiadores, debe llamarnos la atención las alusiones a la melodía suave que

10. Juan de Borja, *Empresas morales*, edición de C. Bravo, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981, pp. 342-343.

11. Véase Luis Robledo Estaire, "El clamor silencioso: la imagen de la música en la literatura emblemática española", *Edad de Oro*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Filología Hispánica, número XXII (2003).

12. S. Buenaventura, *Legenda Maior S. Francisci Assisiensis et eiusdem Legenda Minor*, Florencia, Ad Claras Aguas, 1941, p. 45.

ayuda a combatir los dolores. Este carácter purificador y sanador de la música está latente en la historia de las ideas estéticas desde el mismo Pitágoras y fue recogido por numerosos teóricos o literatos españoles y del resto de Europa¹³. Por ello hacemos referencia a Juan de Borja y su emblema. En él podemos leer:

Muy gustosa, y apacible es la musica, à los que son aficionados à ella, la qual consiste en consonancia, y harmonia: y aunque se compone de cosas muy contrarias, y diferentes, como son las voces agudas, y graves; altas, y bajas; pero no por esto dexan de dar muy gran gusto al oído, si guardando su medida, y proporción, forman suave consonancia. Pero por muy apacible, y gustosa, que la musica exterior sea, la interior sin comparación lo es mucho mas, la qual tambien consiste en que nuestros afectos y apetitos, aunque son entre sí muy contrarios, guarden la proporción, y medida, que la razón manda, por ser esta la verdadera consonancia, y armonia interior tan agradable à Dios, y tan gustosa, y provechosa al que la gusta, que es lo que se da a entender en esta empresa del Laud, instrumento musico, con la letra. INTERNA SUAVÍSIMA. Que quiere decir; La interior es la mas suave¹⁴ [Fig. 5].

Esta visión de la música viene apoyada por otro emblema moral de Sebastián de Covarrubias, más concretamente el número 54 de la segunda centuria, referido a la propia figura del laúd, En él me centro para defender por qué Francisco Ribalta en la versión definitiva del cuadro representa este instrumento y no una cítara o violín, y no sólo en la idea de que el laúd era un instrumento común del momento. Este emblema reza lo siguiente:

Soy un laúd, de voz es estremado. De evano, y marfil, con cuerdas de oro. No se percibe, en quanto estoy colgado, quan excelente soy, y quan sonoro: Si de algun ignorante soy tocado, Pierdo mi consonancia, y mi decoro. Pero en manos de un musico discreto Descubro quanto soy fino, y perfecto. Mucha discreción y aviso es, ajustarse el hombre sabio y cuerdo, con la condicion y termino dela persona

13. De sumo interés es el tratado *Complexus effectuum musites* de Johannes Tinctoris que ilustra los veinte efectos producidos por el arte de los sonidos. Uno de ellos es *Aegrotos sanare* ("Sanar a los enfermos").

14. Juan de Borja, *Op. Cít.*, pp. 183-184.

que letrata, si fuere labrador ablarle a suer de su aldea, si Ciudadanos, con apazible cortesía, y si cava caballero, con respeto y mesura, si tratare con hombre sabio, siéndolo el, podra descubrir todo su caudal, y ansi se compara al laud, que tocado de mano del musico hace suave armonia, y en la del ignorante causa dura y aspera disonancia. La figura es el laud, colgado de una columna. Con el mote: QUAL LA MANO QUE LE TOCA¹⁵.

Encontramos las palabras “suave armonía” y referencia al buen músico, que aquí sería un ángel, como es habitual y como también defienden los textos de Francesc Eiximenis (c. 1327-1409) en su *Llibre dels àngels*, capítulo V¹⁶, que con toda seguridad serían conocidos por Ribalta. La propia visión del laúd como instrumento sanador la vemos incluida en el *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias. En él indica:

Por la fuerza que tiene la música para atraer a sí los ánimos de los hombres, y danle tanto que afirman autores antiguos aver en tiempos passados florecido músicos que con la armonía deste instrumento, o de otro tal, curavan enfermos, mudando los tonos hasta topar con el que le era simpático a la complexión del enfermo, y con los sonidos les reducía los humores a su estado natural y complexión¹⁷.

Así pues, este sería el segundo argumento que utilizo para defender la representación del laúd en la pintura y continuar mostrando cómo los lienzos de Ribalta no son más que plasmación de todas aquellas ideas que estaban latentes en la sociedad y cómo era, además, conocedor de los escritos del momento que podría consultar en la biblioteca del Patriarca Ribera, una de las más importantes de la época.

15. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, edición de C. Bravo, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978, pp. 154-155.

16. *El capitol V tracta quines consolacions en especial hà dades los sancts angels als homens: [...] e volia dir asi: que segons la multitud delas dolors quí ell sofrea en la sua anima nostre senyor deu li dava consolacions quel alegraven* (Francesc Eiximenis, *Llibre dels àngels*, Barcelona, Johan Rorembach, 1494).

17. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición de Martín de Riquer, Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1987, p. 1.008.

Este mismo concepto sobre la música lo encontramos plasmado en los *Desposorios místicos de Santa Gertrudis*, lienzo que ha sido atribuido por Benito en 1987 a este pintor del que todavía no se han publicado sus posibles fuentes textuales. He encontrado algunos fragmentos de las *Revelaciones* de Santa Gertrudis [Fig. 4], obra que fue tan leída como las propias visiones de Santa Teresa, en los que se alude a esa armonía de la música y ese *interna suavísima* al que me referí:

Capítulo I: En que se trata de la enfermedad y muerte de Santa Gertrudis; y de cómo reveló Dios la Gloria a que fue ensalzado después della. [...] Estas palabras no se hablan a la oreja, sino nel coraçó: porque quando el alma santa de tal respeta á Dios, no se oyen en el cielo, según se oyen acá en la tierra las palabras que se hablan unos hombres a otros; antes se percibe, y entiende en el coraçon dulcísimo unas consonancias suaves, y una melodía sobre manera deleytosa, con sumo gusto y deleyte de la Santísima Trinidad y de toda la Corte Celestial [...] El señor la consuela y le da la santa comunión¹⁸.

O en el Libro V:

Yo enviaré dos Angeles de los mayores Príncipes de la Corte Celestial, para que con dos trompetas de oro, y instrumentos de gran suavidad, te canten a tus oydos en la hora de la muerte este motete y aviso de mi venida: Estad alerta que viene el Esposo y Salidle al encuentro¹⁹.

La aportación de dichas fuentes, además del valor textual como inspiración del cuadro, creo que ejemplifican perfectamente el tema que nos ocupa. Vemos que no es casual la inclusión de instrumentos musicales, independientemente de cuáles sean, dentro de la pintura de Francisco Ribalta. Paso a paso se ha mostrado la importancia del mundo de la emblemática en su pintura, seleccionan-

18. Santa Gertrudis, *Segunda y última parte de las admirables y regaladas Revelaciones de la gloriosa S. Gertrudis*, traducida al romance por F. Leandro de la Granada de la Orden del Patriarca San Benito, Madrid, Iuan de la Cuesta, 1614, p. 316.

19. *Ibidem*, libro V, capítulo XXVI, p. 462.

do entre otros muchos posibles, los de Juan de Borja y de Sebastián de Covarrubias. Como es habitual, en esta pintura contrarrreformista o “reformada” hay poco espacio a la improvisación por lo que debemos acudir a toda fuente escrita para justificar los elementos que se incluyen en los cuadros, debemos conocer el ambiente en el que nos encontramos y qué libros tendría a su alcance el pintor. Con ellos el trabajo sólo consiste en adentrarse en ellos y tratar de explicar el porqué de sus pinturas no dando pie a la mera elucubración sino a un razonamiento justificado.

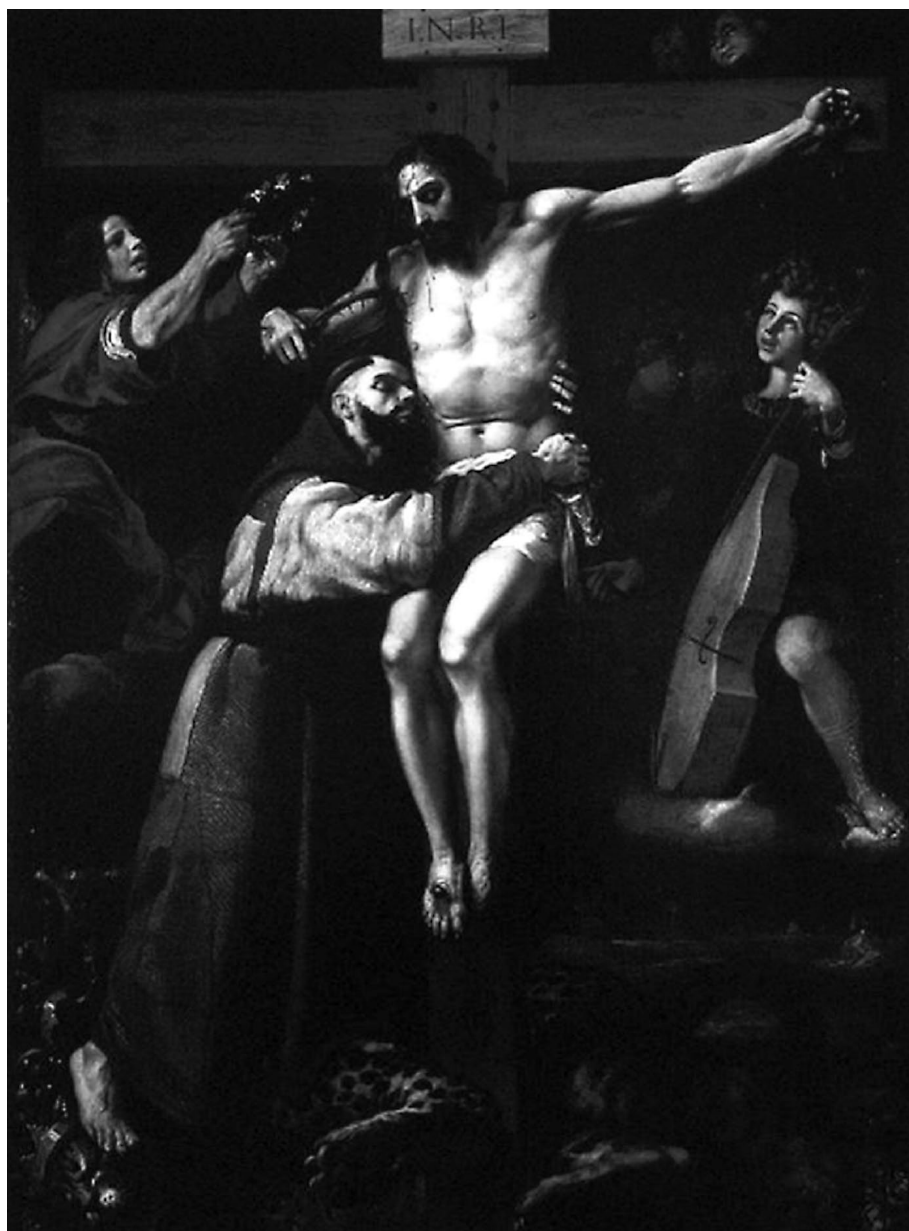


Fig. 1: *Abrazo místico de San Francisco al crucificado* (c. 1620)
Museo de Bellas Artes de Valencia.



Fig. 2: *San Francisco reconfortado por un ángel músico* (c. 1620)
Museo del Prado de Madrid.

342 SEGUNDA PARTE,
VITA ET HARMONIA EX CONTRARIIS.

EN la Música, y harmonia, aunque no suena bien à los oydos, sino las especies perfectas, pero con todo esto no se sufren dar una perfecta tras otra, sin que aya de por medio alguna consonancia imperfecta, paraque con aquella variedad, quede la harmonia mas perfecta; de la misma manera la vida, que vivimos es, como una Música, que se compone de adversidades, y prosperidades; el que la supiere tempiar de manera, que ni las prosperidades le levanten sobre sí, ni las adversidades le derriben; este tal acertará la verdadera consonancia, en que consiste la perfecta harmonia interior. Lo que se dà à entender por la Harpa, y la Letra: VITA ET HARMONIA EX CONTRARIIS.

EMPRESAS MORALES. 343



VITA

Y y 2

C E D O.

Fig. 3: *Vita et armonía ex contrariis*²⁰.

20. Juan de Borja, *empresas morales*, Edición de C. Bravo, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981, pp. 342-343.



Fig. 4: *Desposorios místicos de Santa Gertrudis* (c. 1620)
I. Parroquial de San Esteban. Valencia²¹.

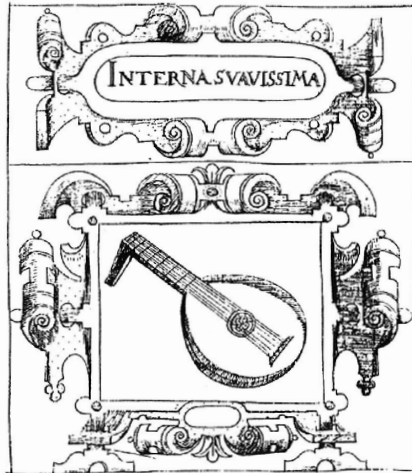
21. Fernando Benito, *Los Ribalta y la pintura valenciana...*, *Op. Cit.*, p. 159.

182. PRIMERA PARTE,
 INTERNA SUAVISIMA.

Muy gustosa, y apacible es la Musica, à los que son aficionados à ella, la qual consiste en consonancia, y harmonia: y aunque se compone de cosas muy contrarias, y diferentes, como son las voces agudas, y graves; altas, y bajas; pero no por esto dexan de dar muy gran gusto al oydo, si guardando su medida, y proporcion, forman suave consonancia. Pero por muy apacible, y gustosa, que la musica exterior sea, la interior sin comparacion lo es mucho mas, la qual tambien consiste, en que nuestros afectos, y apetitos, aunque son entre si muy contrarios, guarden la proporcion, y medida, que la razon manda; por ser esta la verdadera consonancia, y armonia interior tan agradable à Dios, y tan gustosa, y provechosa al que la gusta, que es lo que se da à entender en esta Empresa del Laud, instrumento musico, con la Letra. INTERNA SUAVISIMA. Que quiere dezir; *La interior es la mas suave.*

I N-

EMPRESAS MORALES. 183



Bb 2

INCUR-

Fig. 5: *Interna Suavissima*²².

22. Juan de Borja, *Empresas morales*, *Op. Cit.*, pp. 183-184.



Fig. 6: Centuria II, emblema 54²³.

23. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, edición de C. Bravo, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978, pp. 154-155.