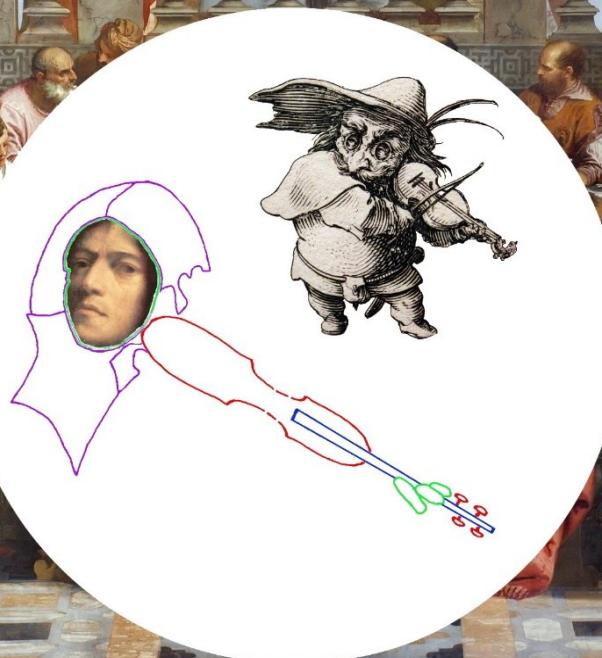


GIORGIO DE CASTELFRANCO  
Y LOS VIOLINES PERDIDOS  
DE LAS BODAS DE CANA  
DEL VERONES 1563.

TERCER Y CUARTO  
CONSORT

MANVEL LAFARGA  
PENELOPE SANZ





GIORGIO DE CASTELFRANCO  
Y LOS VIOLINES PERDIDOS  
DE LAS BODAS DE CANA  
DEL VERONESE 1563.  
TERCER Y CVARTO  
CONSORTS

MANVEL LAFARGA  
PENELOPE SANZ

MANVEL LAFARGA ET JORGE CAMARERO  
ILUSTRACIONES

© 2024  
ISBN: 978-84-09-62291-7



## ÍNDICE

Primera Parte .....	9
Introducción. Modas eclesiásticas en la Ciudad de los Canales...	11
1. Giorgione, un violinista desconocido.....	19
2. Giorgione y el violín soprano de Ortiz.....	23
3. Un centro geométrico <i>sin anillo</i> para el Círculo de Oro .....	28
4. Diego Ortiz “violinista” .....	33
5. Paolo Caliari III: el último “Frankenstein” .....	39
6. Paolo II “Frankenstein” revisitado .....	45
7. Violones en <i>Las Bodas de Caná</i> . Una familia instrumental de origen humilde .....	49
Segunda Parte .....	65
Introducción. El Veronés y el arte de complicarse la existencia..	67
8. Los violines perdidos del Veronés .....	77
9. Los violines perdidos de Giorgione .....	81
10. Los violines perdidos de Tintoretto.....	87
11. Los violines perdidos de Tiziano .....	91
12. Bandas de violines: Tercer y Cuarto <i>Consort</i> .....	95
Anexos.....	103
Anexo 1. Consorts alternativos con Giorgione silente: laúdes (C2) .....	104
Anexo 2. Consorts alternativos con Giorgione silente: violines (C3 y C4).....	106
Anexo 3. Distribución de intérpretes e instrumentos por <i>consort</i> .....	108
Anexo 4. Proceso de transformación general de los sucesivos <i>consort</i> .....	111
Anexo 5. Consorts previos a la llegada de Ortiz .....	113
Anexo 6. La mano de Ortiz y el Círculo de los Anillos de Oro .132	
Anexo 7. Las Bodas de Caná, de Gabrielle Caliari.....	134
Anexo 8. Las Bodas de Caná. Johann Heinrich Schonfeld. ....	136
Anexo 9. <i>Madonna de los naranjos</i> . Gaudenzio Ferrari. ....	138
Anexo 10. <i>Madonna con Niño en el trono y con santos.</i> Bartolomeo Montagna (Cincani).....	140
Anexo 11. Tercer Consort bajo el lienzo actual .....	142
Anexo 12. Cuarto Consort bajo el lienzo actual.....	144
Anexo 13. <i>Las Bodas de Caná</i> . Paolo Caliari, 1563 .....	146
Bibliografía.....	149

Los autores.....	155
Aviso Legal / Legal Notice.....	156

*Cuarteto con sacabuche durante la visita del Archiduque Carlos de Austria a Dresde. Friedrich Bercht, 1581. Dresden, Sächsische Landesbibliothek.*



Consort 1a	Vocal con clavecín	Paolo I
Consort 1b	[Vocal con laúd] <sup>1</sup>	Paolo II
Consort 2	Laúdes	Paolo II
Consort 3	Violines	Paolo II
Consort 4	Violines	Paolo III
Consort 5	Violas <i>da gamba</i>	Paolo III

---

<sup>1</sup> Lafarga *et al* (2021a).





## PRIMERA PARTE

### Introducción. Modas eclesiásticas en la Ciudad de los Canales

1. Giorgione, un violinista desconocido
2. Giorgione y el violín soprano de Ortiz
3. Un centro geométrico *sin anillo* para el Círculo de Oro
4. Diego Ortiz “violinista”
5. Violones en *Las Bodas de Caná*. Una familia instrumental de origen humilde
6. Paolo Cagliari III: el último “Frankenstein”
7. Paolo II “Frankenstein” revisitado



## Introducción. Modas eclesiásticas en la Ciudad de los Canales

La causa de la aparición de instrumentos “de tránsito” (violines) en brazos del Veronés <sup>2</sup>, antes de la resolución del *consort* definitivo como uno de violas *da gamba*, hay que buscarla entre las prácticas de las escuelas musicales de los monasterios y confraternidades venecianos durante las décadas anteriores a la elaboración del lienzo.

En torno a 1530, las cofradías de la ciudad comenzaron a sustituir el tradicional “sonido medieval” de las formaciones mixtas (cuerdas pulsadas y frotadas), por un nuevo *consort* con violines que ofrecía un “sonido moderno” y más potente, y que por su manejabilidad permitía a los músicos participar en las numerosas procesiones y funerales de la ciudad <sup>3</sup>.

Este proceso parece haber estado completo ya a mitad del siglo, como indica la evidencia disponible <sup>4</sup>. Una vez establecido el *consort* de laúdes (Consort 2) <sup>5</sup>, a Paolo no le hubo de resultar ya tan difícil actualizar un poco más el diseño suprimiéndolos de nuevo.

---

<sup>2</sup> Paolo Caliari. Nacido Spezzapedra (*lit. cantero*). Apodado “el Veronés” (Verona 1528 – Venecia 1588).

<sup>3</sup> Fenlon (1989, p. 118). Glixon (2003, p. 132).

<sup>4</sup> Los violines ya se fabricaban en Brescia y en Bérgamo al menos desde comienzos de siglo, aplicando el mismo criterio que con el resto de instrumentos, es decir, en cuatro tamaños diferentes para ajustarse a los cuatro registros vocales, y constituyéndose igualmente en *consorts*. No existe evidencia de que estas formaciones o “bandas” de violines interpretaran acompañando a los cantantes. Baroncini (1994; 2000). Glixon (2003, p. 131-133). Apartado 7.

<sup>5</sup> Lafarga *et al* (2021a). A partir del Segundo Consort, tanto el autor como Tintoretto y Tiziano ocuparon siempre la misma posición, salvo Paolo que se adelantó una cabeza en el tránsito del Tercero al Cuarto Consort.

La moda había cambiado y el sonido “medieval” que escogió en origen, y que era propio medio siglo atrás en los tiempos de Giorgione, había mutado a un timbre más novedoso a cargo de instrumentos de invención más reciente.

Quizá esta fuera una nueva sugerencia del abad o del prior, o de alguien con suficiente relevancia para el lienzo o para el propio Paolo, como ya hemos conjeturado para la mutación del *consort* vocal original al *consort* de laúdes (Consort 1 → Consort 2).

Quizá el Veronés no prestaba verdadera atención a estos “detalles” de protocolo entre músicos y eclesiásticos. Aunque no se puede suponer lo mismo del abad, quien igualmente pudo aceptar que, en cualquier caso, ésta (el Consort 1) *era la formación adecuada a la muerte de Giorgione en 1510, y por tanto la que correspondía a su derecho veneciano perdido*.

El monasterio de San Giorgio no contaba con *consort* instrumental propio para estos casos, aunque sí con un reducido grupo de cantantes.

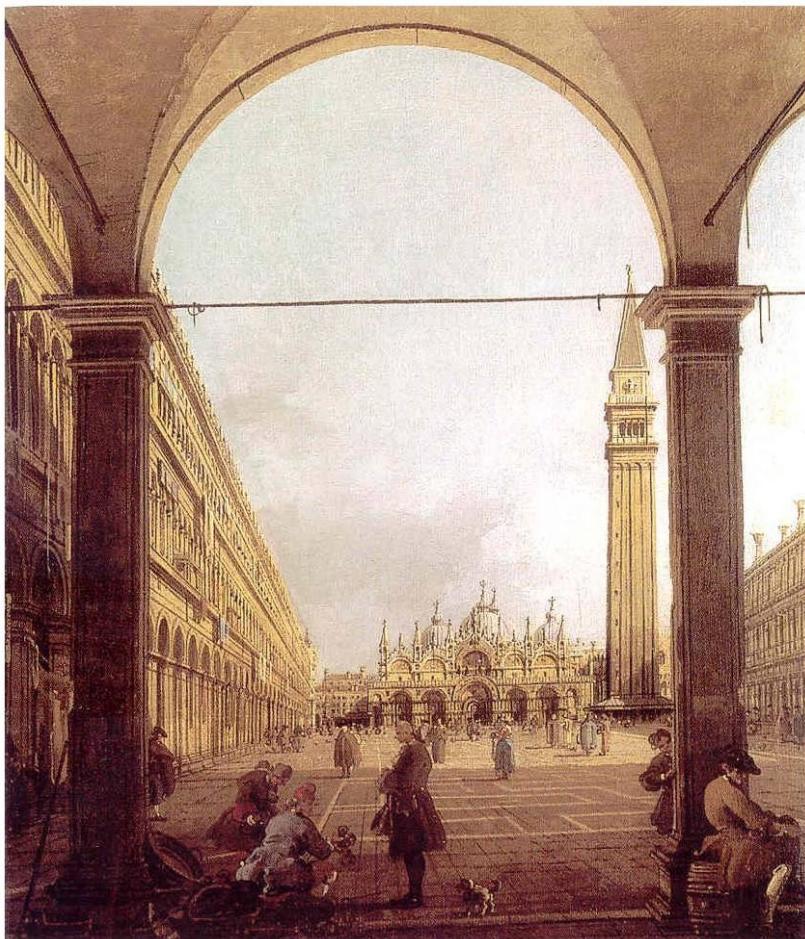
Habiendo expuesto ya el Segundo y también el Primer Consort<sup>6</sup>, podemos pasar en adelante a definir la composición de los dos *consort* de violines previos a la decisión final del Veronés de transformar el *ensemble* en última instancia en uno de violas *da gamba*, con toda probabilidad debido a la estancia, por las razones que fueren, de Diego Ortiz en Venecia<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Lafarga *et al* (2023).

<sup>7</sup> Lafarga *et al* (2018).

Hemos elegido este orden porque necesitábamos en primer lugar afirmar la presencia y la enorme relevancia que tuvo Giorgione en vida y en los 50 años que siguieron a su muerte, y en consecuencia, la que tenía *también para el autor y los patronos del cuadro*.



**Figura 1.** Plaza de San Marcos, mirando al Este. Canaletto, h. 1758. Londres, National Gallery. INV: NG2515.

Establecer el segundo *consort* (laúdes) en primer lugar era el camino más visible y sencillo para mostrar más tarde cómo éste mismo había sido generado a partir del *consort* original, a la vez que determinaba en adelante la disposición de los dos de violines que le siguieron y también la de la formación actual.

Hasta este momento, era posible la presencia de un trombonista junto a Giorgione en el Segundo Consort ya sin cantantes, mientras que una de las dos formaciones siguientes con violines (Consort 3) excluye *de facto* la presencia de este instrumentista [Anexo 2].

Esta es la razón que nos ha reafirmado en considerar que, no la identidad del metalista, pero sí su instrumento (trombón), podría ser un elemento añadido posterior para el Consort 4, como probablemente lo fueron Ortiz y el futuro *cornetto* de Bassano para la formación definitiva <sup>8</sup>.

El hábito de monje que cubre la cabeza de la figura bajo Bassano [Fig. 2] podría arrojar alguna pista sobre su identidad, pues se ha señalado que el *trombonista* de la Catedral de San Marcos, frente a San Giorgio, sí era probablemente eclesiástico, a diferencia del Bassano pintor.

Esta conjetura pondría en duda la identidad del trombonista previo como Jacopo Bassano Da Ponte, aunque no necesariamente la del *cornettista* definitivo del lienzo actual <sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Lafarga *et al* (2021a). Lafarga *et al* (2021b).

<sup>9</sup> *Id.* Jacopo Bassano Dal Ponte (Bassano dal Grappa, 1510 – Bassano dal Grappa, 1592).

Girolamo Dalla Casa, junto con sus tres hermanos también *piffanistas*<sup>10</sup>, permaneció activo en Venecia y dirigió el *ensemble* musical de San Marcos desde 1568 hasta su muerte<sup>11</sup>.



---

<sup>10</sup> (Udine, ? – Venecia, 1601). *Piffari*: músicos profesionales expertos en vientos de cualquier tipo, especialmente metales.

<sup>11</sup> Antolini (1985). Lafarga *et al.* (2021a, p. 35).

*Figura 2. Silueta del sacabuche a cargo del monje que sostuvo en origen la partitura del consort vocal, cuyos dedos “fantasma” de la mano derecha siguen aún visibles en el lienzo actual. © M. Lafarga.*

Girolamo fue así compañero de Giovanni Bassano <sup>12</sup>, el nieto de Jacopo Bassano <sup>13</sup>, un *cornettista* y *luthier* activo en Venecia y contemporáneo del lienzo, que había regresado a Venecia entre 1542 y 1546 <sup>14</sup>.

Jacopo era homónimo del presunto Jacopo Bassano pintor que toca el *cornetto* en *Las Bodas* <sup>15</sup>, y permaneció activo en la ciudad como *luthier* y como *piffanista* experto en trombones y *cornettos* hasta su muerte, acaecida entre 1559 y 1566.

Su nieto Giovanni fue niño cantor, y después maestro, en el seminario de San Marcos, y más tarde director del famoso conjunto instrumental de la basílica <sup>16</sup>.

La llegada de Ortiz muy al final de la consecución de la obra podría explicar con facilidad algunas de nuestras conjeturas sobre lo que se observa hoy en el lienzo, dado que hubiese obligado al autor — por cuarta vez consecutiva — a trabajar deprisa y a reorganizar y recomponer estructuras previas sobre otras más antiguas, como ya estaba resultando habitual con este encargo.

Quizá este era el precio que los dioses le estaban haciendo pagar por la insolencia de situarse en el centro de la escena con

---

<sup>12</sup> (Venecia, 1561 – Venecia, 1617). Freedman (2012, p. 224).

<sup>13</sup> (Venecia, ? – Venecia, 1566?).

<sup>14</sup> Public Record Office, SP1/201, f. 154. Cit. por Bassano (1994, p. 13).

<sup>15</sup> *Ibid.* Lafarga *et al.* (2018); Lafarga *et al.* (2021a, p. 37).

<sup>16</sup> Ongaro (1985); Bassano (1994, p. 13); Freedman (2012, p. 239).

semejantes compañías <sup>17</sup>, recabando además para su propia causa artística *toda la atención del espectador*.

A cambio, él había desplegado el cielo entero en la mitad superior del cuadro, respetado los cánones, distribuido todos los elementos en una elegante simetría abierta y *palladiana*, y ubicado en el lienzo no menos de 130 figuras.



---

<sup>17</sup> Los monjes pro-reformistas de San Giorgio y sus amistades egregias, autodenominados *spirituali*. Lafarga & Sanz, en preparación.

**Figura 3.** Superposición de los instrumentos y músicos que aparecen en el lienzo y en las radiografías. Se omiten el clavecín, los laúdes de Tiziano y del Veronés, el violín contrabajo de Tiziano [Fig. 34], y también los violines de Giorgione [Figs. 27 y 30]. © M. Lafarga.

Pero Minerva, quizá la Geometría, la Aritmética, o incluso la propia Música, le habían estado incordiando durante todo el tiempo — hasta que llegó Ortiz — en venganza por su pretensión de instalar pigmentos, y pinceles y plantillas usados y reciclados, entre los miembros más abstractos y venerables de la tradición intelectual y artística, el *Quadrivium*<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Aritmética, Geometría, Astronomía, Música.

## 1. Giorgione, un violinista desconocido

Era un hecho evidente para todo veneciano que Giorgione no tocaba violines, sino laúdes. Su fama legendaria era también la de la ciudad que le acogió, y representarlo de este modo era en cierto sentido disminuir el alcance de su atmósfera en el lienzo. Con todo, como violinista seguía *en concierto* con las élites pictóricas de la *Serenissima*, y el daño tampoco parecía elevado en exceso.

Sin embargo a Paolo, conservador respecto de las tradiciones — como lo era también su hermano pese al aura que rodeaba a la *bottega* de la familia y a sus novedosas y coloridas producciones<sup>19</sup> —, no le convencía en absoluto este nuevo papel para su admirado Giorgione.

Le ocurría un poco lo que en los comienzos del lienzo fue sólo una vaga impresión con la misa fúnebre y el clave del diseño original, y que acabó por el contrario convirtiéndose en poco tiempo en una especie de “pesadilla” profesional limitada casi por entero a la escena central.

Por fortuna, el balcón y la mesa frontal de invitados hacia tiempo que habían descendido ya a su emplazamiento actual, ahorrándoles a ambos hermanos por el camino un montón de problemas añadidos<sup>20</sup>.

Sin embargo, los tiempos habían cambiado desde la muerte de Giorgione — medio siglo siempre es mucho tiempo — y la ciudad había avanzado, como siempre en vanguardia, también con el curso de los acontecimientos artísticos, políticos, y religiosos que recorrían Europa.

---

<sup>19</sup> Benedetto Caliari (Verona 1538 – Venecia 1598).

<sup>20</sup> Lafarga *et al.* (2024).

Los violines habían comenzado a aflorar en ciertos actos públicos, y de hecho las cofradías religiosas de la ciudad habían actualizado sus ritos con ellos durante las últimas tres décadas, si bien las violas *da gamba* continuaron durante mucho tiempo siendo el instrumento de corte *par excellence*.

De modo que había también serios problemas para resistirse a esta nueva transformación — según nuestro modelo una “petición” de la Orden, o quizá de otras autoridades religiosas o políticas venecianas.

En cualquier caso, no creemos que esta fuera en absoluto la intención del Veronés, sino la consecuencia de las circunstancias que venimos apuntando desde anteriores trabajos<sup>21</sup>.

Los tres dedos izquierdos de Giorgione sobre el mástil de su primer violín son aún visibles en pleno centro geométrico del lienzo, como se ilustra en las [Figuras 4 y 6]. En las radiografías<sup>22</sup> se sitúan exactamente en la base del lomo de la partitura que sostenía uno de los monjes del cuarteto vocal original.

Durante mucho tiempo nos confundieron: parecían sujetar la partitura por su base, y en el lienzo actual parecían pliegues del vestido de Bassano.

Durante aún más tiempo conjecturamos su existencia para seguir articulando nuestro modelo, como parte de un violín que aún no veíamos.

---

<sup>21</sup> Lafarga & Sanz (2019a, pp. 18 y 68; 2019b). Lafarga *et al.* (2021a, p. 16). Lafarga *et al.* (2021b).

<sup>22</sup> Faillant-Dumas (1992, p. 117).

**Figura 4.** La zona roja triangular enmarcada entre el cornetto, el mástil de la viola de Ortiz y la mano derecha del cornettista contiene “encajados” los tres dedos de la mano izquierda de Giorgione sobre el mástil de su primer violín. © M. Lafarga.



Finalmente, en la última fase de nuestra recreación de los *consort* previos, “aparecieron” de un modo automático (como ocurrió después igualmente con su primer violín): quedaron por así decir “aislados” del resto de problemas que ya habíamos resuelto, y se revelaron de este modo enmarcados entre el *cornetto*, la mano derecha del *cornettista* — la única que éste muestra en el cuadro<sup>23</sup> — y el mástil de la viola de Ortiz.

---

<sup>23</sup> Lafarga *et al.* (2021b).



## 2. Giorgione y el violín soprano de Ortiz

Por lo que respecta al buen Giorgione, no sabemos si llegó alguna vez a tocar violines en vida, aunque sí que era un músico consumado y famoso por su legendario laúd.

Sin embargo, en la copia que hizo Teniers <sup>24</sup> de uno de sus autorretratos, hoy perdido, el personaje que mira al espectador bajo la luz de la luna sostiene sobre sus piernas lo que parece ser un violín [Fig. 5].



**Figura 5.A.** *Orfeo*, de David Teniers el Joven, h. 1670, a partir de un lienzo perdido de Giorgione de 1508-09. Galería Nacional de Londres. El personaje retratado sostiene un instrumento de cuerda boca abajo sobre sus muslos, probablemente un violín. **B.** Lucas Vorsterman II, Grabado para "Theatrum Pictorium", nº 15, 1658-1660, Museo Británico MN A.8.15.

<sup>24</sup> David Teniers el Joven (Amberes, 1610 – Bruselas, 1690).

Es posible que se tratase del pequeño paisaje nocturno que Isabella d' Este, marquesa de Mantua y coleccionista famosa<sup>25</sup>, sabedora de la muerte reciente del pintor veneciano, requirió sin éxito de Taddeo Albano, uno de sus agentes en Venecia<sup>26</sup>.

De lo que no cabe duda es de que en el tercer intento del Veronés en San Giorgio Maggiore, Giorgione se convirtió en un músico *activo*, a diferencia de su actitud previa durante la misa original y en el *consort* de laúdes que le sucedió, en donde se mantenía estático, silente y distante, como correspondía a su condición de ya fallecido.

De hecho, el Veronés llegó a dibujar al menos un violín en sus manos para el *consort* anterior al que vio Ortiz a su llegada a San Giorgio Maggiore, un instrumento cuyos restos son aún visibles en el lienzo al igual que otros elementos que ya hemos ido describiendo por el camino<sup>27</sup>.

No es posible suponer de ningún modo que el pintor dibujase violines en manos del maestro napolitano, mucho menos en vida y en su presencia, pues el prestigio internacional de Ortiz derivaba del instrumento cortesano por definición, las violas *da gamba*, y de su magisterio en la corte más poderosa del entorno italiano del *Cinquecento*.

---

<sup>25</sup> (Ferrara, 1474 – Mantua, 1539). Lafarga & Sanz (2023a).

<sup>26</sup> Segre (2011, p. 383).

<sup>27</sup> La partitura del antiguo *consort* vocal original junto con la mano que la sostenía por detrás de Bassano, o el instrumento que sostenía finalmente este mismo monje, ahora trombonista, a la llegada de Ortiz. Lafarga *et al.* (2021b).

De modo que el violín cuyo cuerpo inferior sigue aún hoy inserto y visible entre su nuca, cuello, trapecio, y hombro — incluyendo la propia hombrera de su chaqueta verde y el cuello de la camisa del *cornettista* — nunca perteneció al violagambista, sino al afamado pintor veneciano al que acabó sustituyendo.

Sus dedos izquierdos (de Giorgione) sobre el mástil de este mismo instrumento (salvo el meñique) siguen también presentes hoy día en el lienzo.



**Figura 6.** Los tres dedos de la mano izquierda de Giorgione sobre el mástil de su primer violín, encuadrados en el triángulo rojo delimitado por el cornetto, el mástil de Ortiz, y la mano derecha del cornettista.

Se pueden apreciar claramente, y con una orientación *coherente*, tres bandas paralelas encajadas entre el mástil de Ortiz, la mano derecha del *cornettista* y el extremo de su propio instrumento, sobre el fondo rojo del vestido de nuestro presunto Bassano [Fig. 6].

Esta es, a nuestro entender, una prueba concluyente de la llegada “tardía” de Ortiz al monasterio benedictino, tal como ya habíamos conjeturado desde nuestros primeros trabajos<sup>28</sup>.

Así, Paolo Cagliari mantuvo al maestro homenajeado con su laúd, *silente e impasible*<sup>29</sup>, durante la misa fúnebre original que le estaba dedicada y también en la formación subsiguiente de laúdes en la que recabó un doble ascendiente, musical y pictórico, sobre el resto de sus colegas venecianos.

Pero no en la primera formación de violines que le siguió (Consort 3), como demuestra el violín “incrustado” en el contorno de Ortiz.

---

<sup>28</sup> Lafarga *et al* (2018); Lafarga & Sanz (2019a; 2019b). Lafarga *et al* (2019). Lafarga *et al* (2021a). Lafarga *et al* (2021b). Lafarga & Sanz (2022).

<sup>29</sup> Hemos interpretado esta doble circunstancia, quizá derivada de su ausencia física en tiempos del lienzo, como una indicación de *sprezzatura* para Giorgione, la habilidad para permanecer impasible frente a los acontecimientos del mundo. Mientras que para el Veronés lo hemos hecho en el sentido indicado por Vasari, al que se ha calificado como “negligencia intencional”: dejar elementos inacabados a fines perceptivos. Lafarga *et al.* (2021b). Lafarga & Sanz (2023a).

Este instrumento, obviamente, impide la presencia del trombón en manos del monje que sostenía la partitura del cuarteto vocal original junto a Giorgione, de modo que el trombonista ha de pertenecer necesariamente a la siguiente formación (Consort 4), como ya hemos ilustrado en trabajos previos<sup>30</sup>.

Nuestra conjectura, como en el caso del laúd de Tiziano<sup>31</sup>, es que el autor no llegó a dibujar el segundo violín de Giorgione (perpendicular al suelo) en la formación que contempló Ortiz a su llegada (Consort 4) — y por esta misma razón. Aunque sí el suyo propio [su segundo violín, un *tenor*], también apuntando al suelo, y el de Tintoretto, desplazado de su cuello al hombro, siendo así que el violín contrabajo de Tiziano no requería de modificación alguna para estas dos formaciones.

Creemos que este segundo violín de Giorgione era la última posibilidad que le quedaba al Veronés para ocultar su antiguo rostro cuando se hallaba inclinado sobre el teclado del clavecín original, y que había permanecido ahí intacto pero “incorpóreo”<sup>32</sup> durante todas las mutaciones que sufrió el *consort* musical central hasta la llegada de Ortiz.

---

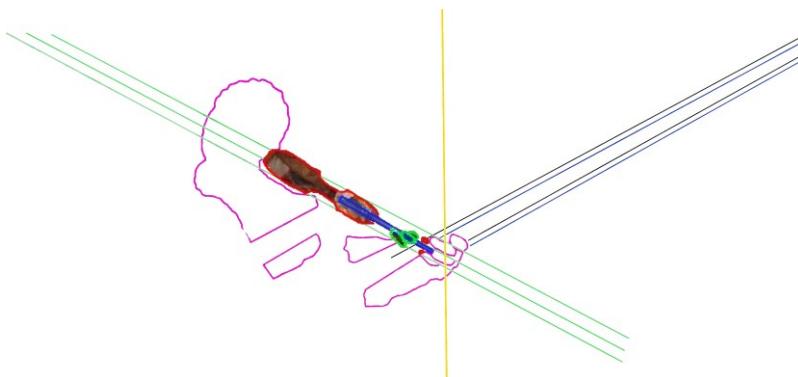
<sup>30</sup> Lafarga *et al.* (2021a). Lafarga *et al* (2024). No obstante, véanse los *consort* alternativos en los Anexos.

<sup>31</sup> Lafarga *et al.* (2021a).

<sup>32</sup> Lafarga *et al* (2024).

### 3. Un centro geométrico *sin anillo* para el Círculo de Oro

El comienzo y el final del cuadro — el homenaje póstumo a Giorgione y la solución final que aportó su sustitución por Ortiz — es lo que se ilustra en esta sección: cómo la superposición de ambos *maestros* es casi “lineal” y también cómo el primer violín de Giorgione se ajusta por completo al contorno del cuello hasta el hombro de Ortiz, siendo la escotadura inferior el actual cuello de la camisa de Bassano [Figs. 7, 8, 9 y 10].



**Figura 7.** Aspa central mostrando la mano de Ortiz como centro geométrico del círculo central de la escena, del mismo modo como antes lo había sido el extremo del clavijero del primer violín de Giorgione: sus tres dedos sobre el mástil se ilustran en verde. © M. Lafarga.

Las Figuras siguientes muestran la ubicación relativa de este instrumento en relación con ambos *maestros* — es fácilmente apreciable la reasignación de contornos y volúmenes a la hora de reconvertir unas siluetas en otras.

Este rastro todavía presente en el lienzo, junto con la posición de los dedos izquierdos de Giorgione, igualmente visibles aún hoy día [Figs. 6 y 28], son la prueba de la existencia de este diseño previo (uno más) a la configuración que se observa actualmente.

Finalmente, la mano de Ortiz — del mismo modo que el clavijero del violín de Giorgione poco antes de su llegada [Anexo 6] — acabó asumiendo el centro del Círculo de Oro que enmarcaba la escena central-

Es decir, el foco del espectador, incluso con más precisión que la del veneciano dos veces desaparecido: aquí se concentraban tanto la figura canónica de Jesucristo como el conjunto de pintores-músicos venecianos.

Este punto (el centro geométrico del círculo) había sido establecido probablemente ya desde los comienzos, y servía de confluencia a dos bandas cruzadas como se ilustra en la [Figura 7], siendo la de la derecha del observador (la que prolonga el mástil de Ortiz) claramente visible en las radiografías<sup>33</sup>.

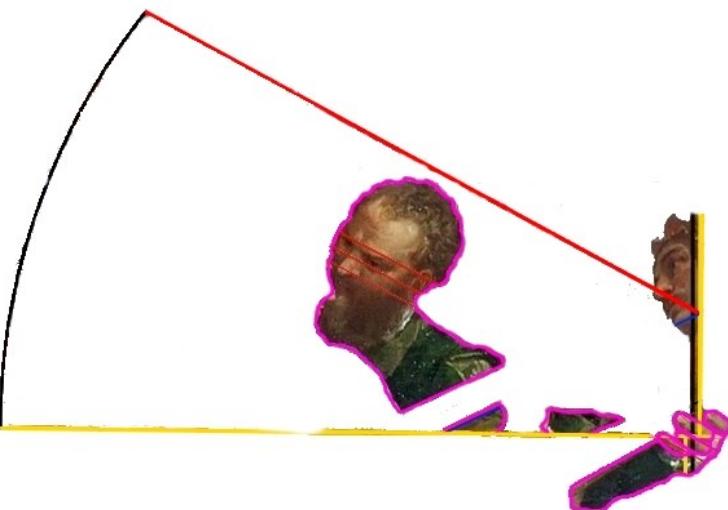
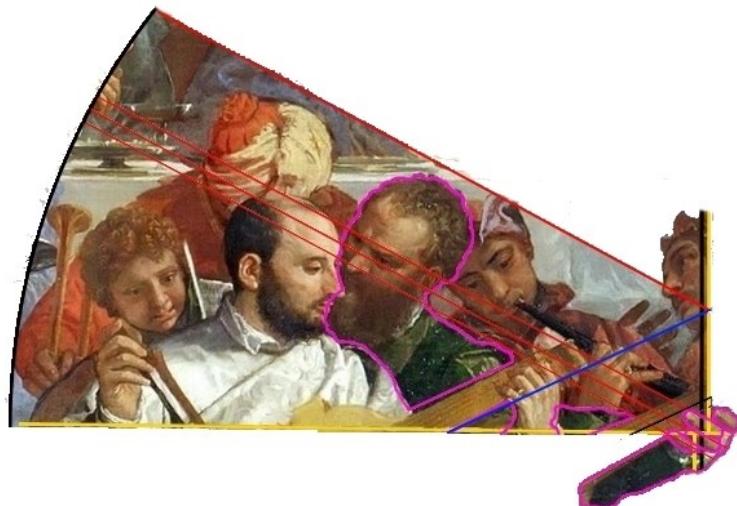
Sobre y a lo largo de estas bandas — y sobre sendas otras dos paralelas [Anexo 6] — se ubican bastantes de las manos y los diseños que fueron representados en algún momento sobre el lienzo para los personajes que iban conformando las diversas formaciones musicales.

Sobre la ya citada del mástil de Ortiz, tan sólo se observa su mano y la izquierda de Tiziano al extremo.

---

<sup>33</sup> Faillant-Dumas (1992, p. 117).

**Figura 8.A.B.** Contorno de Ortiz mostrando su cuello, trapecio, y hombro (resaltado por el recorte de la manga) que conforman el cuerpo inferior del primer violín de Giorgione. © M. Lafarga.



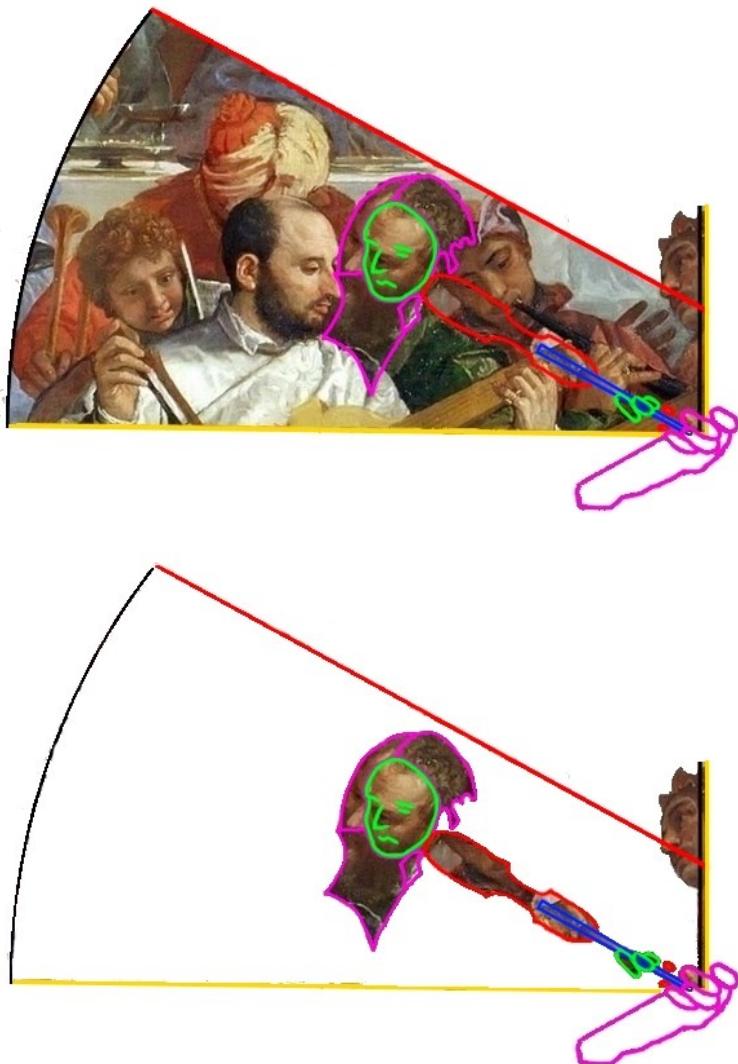
No obstante, una paralela por encima es la que aloja el mástil y la mano actuales del Veronés, además de la derecha de Bassano al *cornetto*, los dedos “fantasma” del monje que sostenía la partitura del cuarteto vocal, y también la mano izquierda del cantante (?) de rojo sobre el hombro de su compañero [Anexo 6].

Sobre la banda cruzada a la de Ortiz en cambio, en verde en la [Figura 7], se observan más instrumentos y más críticos, aunque pertenecientes a diferentes momentos: los violines de Tintoretto (y también su *gamba*) y el *cornetto* sobre su propia paralela elevada, mientras que su paralela inferior acoge en el extremo el actual brazo derecho de Tiziano con el arco.

Pero es la propia cruzada que atraviesa igualmente la mano de Ortiz (el centro geométrico) la que aloja no sólo las dos manos derechas sucesivas de Tintoretto [Anexo 6] — para su segundo violín al hombro (y también la *gamba soprano*) y para el anterior al cuello, más retirado — y también (de nuevo) la derecha de Bassano al *cornetto*, sino la propia mano izquierda de Giorgione sobre el mástil de su primer violín y el cuerpo entero del instrumento [Figura 28 y Anexo 6].

Aquí, el *extremo* del clavijero del primer violín de Giorgione se insertaba exactamente como una saeta radial sobre el centro geométrico del aspa primordial [Anexo 6], un lugar preeminente que acabaría recabando para sí la figura “incrustada” del maestro napolitano que le ayudó finalmente a resolver el gran puzzle central: concretamente su mano izquierda.

**Figura 9.A.B.** Contorno de Giorgione con su primer violín, trazado a partir de las radiografías. Su rastro es aún apreciable en el lienzo: la escotadura inferior es el cuello actual de Bassano y también el hombro de Ortiz. © M. Lafarga.



#### 4. Diego Ortiz “violinista”

Que Giorgione no era conocido como violinista era un hecho evidente en Venecia desde más de medio siglo atrás, cuando el pintor era invitado a las fiestas de los ricos patricios de la ciudad, quizá a los palacios de las familias Vendramin y Contarini <sup>34</sup>. Dos de sus patronos más relevantes fueron Gabriele y Taddeo, poseedores y probables comisionistas de sus dos cuadros más famosos, *La Tempestad* y *Los tres filósofos*, respectivamente también en cuanto a las dos familias <sup>35</sup>.

El aura del pintor, aparejada por Vasari con la ciudad del mismo modo que hizo con la de Leonardo y Florencia, le vinculaba con el laúd <sup>36</sup>, el instrumento que sostuvo durante las tres primeras formaciones que aparecieron sobre el lienzo a partir de su propia misa fúnebre pendiente — Consort 1a y 1b y Consort 2. Del mismo modo, Ortiz era un virtuoso internacional, quizá el mejor, del instrumento cortesano (regio) *par excellence*, la viola *da gamba*, un dispositivo casi polifónico que ocupó las cortes de los poderosos durante tres siglos, interpretado habitualmente en formaciones típicas o *consort*.

Así, no se hubiera podido identificar tampoco a Ortiz con los violines, un instrumento también reciente en el entorno europeo, pero que estaba asociado a ámbitos y acontecimientos sociales más humildes.

---

<sup>34</sup> Settis (1990, pp. 152-157). Lafarga & Sanz (2023a).

<sup>35</sup> Gabriele Vendramín (Venecia, 1484 – Venecia, 1552). Taddeo Contarini (Venecia, 1466 – Venecia, 1540).

<sup>36</sup> Vasari (1568).

Y tampoco lo hizo el Veronés, quien *nunca* hubiese impreso en el lienzo los diseños previos con violines — y ello en dos ocasiones: Consort 3 y 4 —, de haber estado en ese momento en presencia del músico napolitano. Por esta razón, conjeturamos que Ortiz debió de llegar al monasterio de San Giorgio Maggiore durante los últimos meses del encargo, quizá a finales del verano de 1563<sup>37</sup>.

En la constitución del Cuarto Consort, el que contempló el músico a su llegada, y en donde Giorgione había abandonado ya su primer violín para que el monje cantor del *consort* original pudiese sostener su nuevo pero efímero trombón, la identidad con la formación instrumental de San Marcos, frente a la isla, era casi total, en especial en 1563, los meses finales para la conclusión del lienzo<sup>38</sup>. Es sencillo apreciar a simple vista cómo la *gamba* de Tintoretto era en este momento aún un violín “soprano” completo, cuyo cuerpo superior queda hoy parcialmente oculto bajo la banda de barniz del contrabajo de Tiziano. Puede pues asumirse como un hecho positivo que Paolo *nunca* hubiese dibujado violines en presencia de Ortiz.

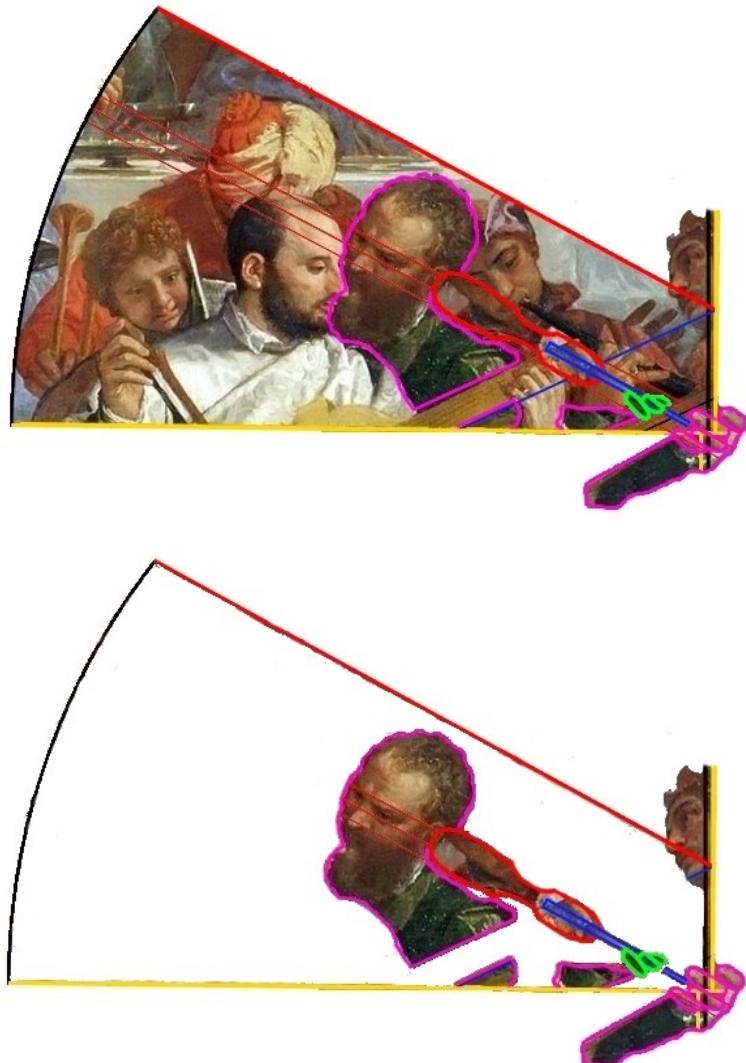
Incluso hoy, todavía se pueden observar a simple vista los restos del primero de los violines que sostuvo Giorgione (Tercer Consort): el contorno inferior de su cuerpo inferior (cuello y trapecio de Ortiz) y la escotadura inferior (hombro de Ortiz).

---

<sup>37</sup> Nuestro modelo sugiere que pudiera estar integrado en un séquito camino de la conclusión del Concilio de Trento: Lafarga & Sanz (2019a; b).

<sup>38</sup> “dos sopranos, contra alto, tenor, basso, y basson” en 1561; “soprano, violin, contra alto, tenor, bason, y bassetto” en 1562; “... dos sopranos [Giorgione y Tintoretto], contra alto [Veronese], tenor [trombón], basso [Tiziano], y basson [anónimo]” en 1563. Citado por Glixon (2003, p. 133). Véase la Tabla I.

**Figura 10.A.B.** Ortiz con el primer violín de Giorgione sobre uno de los brazos del aspa central. La mano izquierda del español es exactamente el centro geométrico del círculo que engloba a Jesucristo y a todos los músicos del ensemble central. © M. Lafarga.



Igualmente son apreciables los trazos de sus tres dedos izquierdos, que sostenían el violín por su mástil y presionaban sus cuerdas: exactamente encajados en el triángulo rojo demarcado por el meñique del *cornettista*, el mástil del violagambista, y el extremo del tubo del *cornetto*.

Se puede por tanto concluir *de nuevo* que este instrumento, que ha quedado semioculto o “diluído” en el lienzo, encajado en el lado izquierdo de Ortiz, no pudo corresponder en ningún caso al maestro napolitano.

Sin embargo, el primer violín de Giorgione, junto con el que sostenía en este Tercer Consort el autor sobre su regazo y con el propio de Tintoretto, arrojaba una formación instrumental con *tres violines soprano* [Figs. 11 y 12].

Y quizá fuese tan sólo esta circunstancia, además de la necesidad de ocultar el teclado del antiguo clavecín, la que le motivó a transformar una vez más la composición del *consort*, es decir, sus registros instrumentales — ya habíamos apuntado desde los comienzos que esta última transformación antes de la llegada de Ortiz podría deberse tan sólo a las exigencias de diseño del autor, y no a peticiones de la Orden o de los patronos del lienzo<sup>39</sup>.

De modo que cambió su propio instrumento (Paolo II) por un modelo *tenor* que apuntaba al suelo a la vez que se adelantaba hacia Giorgione (Paolo III), y sin apenas alterar los del resto de intérpretes, pasó casi sin transición al Cuarto Consort: Tintoretto sólo desplazó el suyo (*soprano*) del cuello al hombro, y Tiziano (*bajo*) no sufrió en este momento ninguna alteración.

---

<sup>39</sup> Lafarga & Sanz (2019a).

La desaparición del primer violín de Giorgione permitió así, como ya hemos apuntado, que en un primer momento aflorase el trombón que se observa en las radiografías <sup>40</sup> (Consort Cuatro), en manos del monje cantor que meses atrás sostuvo la partitura del cuarteto vocal original.

Mientras que su contorno quedó finalmente reconvertido, encajado, y disimulado, entre el cuello y el hombro de Ortiz (Quinto Consort).

---

<sup>40</sup> Faillant-Dumas (1992, p. 117).



## 5. Paolo Caliari III: el último “Frankenstein”

Una presunción coherente con nuestra interpretación es la que considera que cuando el Veronés se vio obligado a prescindir del Segundo Consort (laúdes), no se buscó, por descontado, más problemas de los necesarios, de modo que simplemente ubicó un pequeño violín en su regazo mientras seguía siendo Paolo II. Así, sólo tenía que reasignar violines a sus compañeros (que ya se hallaban en su actual ubicación sin alterar de nuevo todo el diseño, como le había sucedido en la primera transformación).



*Figura 11. Tercer Consort bajo el lienzo actual. © M. Lafarga.*

En un primer momento, a Giorgione le asignó uno paralelo al *cornetto* actual, en la posición típica de un violinista que mira al frente. Como ya hemos precisado, los dedos de su mano izquierda sobre lo que hubo de ser un mástil junto con el contorno del cuerpo inferior del instrumento bajo su barbilla han permanecido visibles durante cinco siglos casi en el centro del círculo que envuelve a los pintores-músicos y a Jesucristo.

Atendiendo pues a esta sencilla hipótesis, resulta obvio que Paolo II intentara ser también violinista sin más complicaciones, generando de este modo un *consort* con tres violines *soprano* — el suyo propio, el de Giorgione, y el de Tintoretto —, y sobreponiendo en uno a la formación habitual del momento, como aparece citada en las fuentes que nos han llegado.

Sin embargo, el Veronés mutó de nuevo esta formación (espacialmente idéntica a la formación previa con laúdes) por un segundo *ensemble* de violines, ahora ya desplazado él mismo hacia delante desde Paolo II, sin alterar la ubicación del resto de músicos pero sí la posición de sus instrumentos (excepto para Tiziano): Tintoretto desplazó el suyo del cuello al hombro y Giorgione probablemente reorientó el suyo propio hacia el suelo, si bien es probable que nunca llegara a ser completado a causa de la llegada tardía de Ortiz.

Nuestra conjetura es que esta última rotación — la del primer violín de Giorgione para apuntar al suelo y constituirse en su segundo violín — era la *única* posibilidad que le quedaba al autor (antes de la llegada de Ortiz) para ocultar su antigua cabeza ahora “flotante” como clavecinista, un detalle pendiente que el Veronés nunca llegó a ocultar hasta el final.

Además, este último movimiento, la última articulación que su huésped ilustre iba a realizar, también le permitía incorporar el trombón que se observa en las radiografías <sup>41</sup> y “recuperar” así al monje todavía visible a su lado (es decir, ahorrarse su ocultación o transformación).

Creemos que lo expuesto en los párrafos precedentes explica suficientemente el tránsito del Consort 3 al Consort 4, y también que presta soporte a nuestra hipótesis de que esta fue una decisión *técnica* del Veronés y sus equipos.



---

<sup>41</sup> Faillant-Dumas (1992, p. 117).

*Figura 12. Tercer Consort, con tres violines soprano.* © M. Lafarga.

En primer lugar, en la posición de Paolo II ya con su primer violín (*soprano*) en el regazo, seguían “visibles” tanto el teclado del clave como su cabeza fantasma, dado que su manto blanco de “grandes vuelos” debería exagerarse mucho para llegar a cubrir ambos elementos<sup>42</sup>.

En segundo lugar, esta hipótesis permite también reafirmar nuestra propuesta de que el *consort* vocal original fue dispersado coincidiendo con el desmantelamiento del clavecín y de su intérprete<sup>43</sup>, puesto que el primer violín de Giorgione impide ya la presencia del monje a su izquierda<sup>44</sup>.

Avanzar hasta la ubicación actual de Paolo (III) le permitió pues resolver al menos cinco elementos conflictivos: (a) ocultar el teclado con su nueva pierna izquierda flexionada bajo su nuevo manto ampliado; (b) reducir el número de violines *soprano* a la formación habitual (dos); (c) dotar de registro *tenor* al nuevo conjunto de violines; y (d) ubicar el segundo violín de Giorgione en su posición vertical orientado al suelo, la única opción que le quedaba para ocultar su cabeza fantasma (Paolo I), que permanecía aún visible desde los comienzos del lienzo.

Además de facilitarle (e) la aparición del trombón, como ya se ha indicado y (f) la solución para el monje que lo sostenía.

---

<sup>42</sup> Lafarga & Sanz (2019a, pp. 51, 101). Lafarga *et al.* (2021a, pp. 18, 74, 98). Lafarga *et al.* (2021b, p. 38).

<sup>43</sup> Lafarga *et al.* (2021a; 2024).

<sup>44</sup> Véanse sin embargo los *consort* alternativos de los Anexos: los dos *cantadore di morti* pudieron haber sobrevivido temporalmente durante la configuración del Segundo Consort (laúdes).

Es posible que este segundo violín de Giorgione, sin embargo, nunca llegase a ser dibujado debido a la llegada de Ortiz y a la transición a la formación definitiva con violas, como ya sugerimos previamente para el laúd de Tiziano en el tránsito del Consort 2 al Consort 3<sup>45</sup>.



*Figura 13. Cuarto Consort sin mostrar el trombón.* © M. Lafarga.

---

<sup>45</sup> Lafarga *et al.* (2021a, pp. 90-91, p. 93).



## 6. Paolo II “Frankenstein” revisitado

Sin embargo, la decisión también le acarreó serios problemas con su propia figura, pues ahora debía borrar todo rastro de su antigua personificación como Paolo II laudista y violinista, circunstancias y avatares que ya hemos descrito en otros trabajos y que sólo resumiremos aquí [Fig. 15]<sup>46</sup>.

*Figura 14. Cuarto Consort sin la trompeta-en-U. Se ilustra la ubicación original del clavecinista, que más tarde generaría el cuerpo de Tiziano en espejo bajo su manto rojo. © M. Lafarga.*



---

<sup>46</sup> Lafarga *et al.* (2021a; 2024).

El Veronés se vio obligado a disimular su antigua presencia con una serie de elementos (4) que rodean su figura desde el taburete hasta el músico turco de rojo que oculta su rostro detrás de él, mientras que otros dos — la adición de Ortiz y también de Bassano <sup>47</sup> — fueron a la vez la consecuencia última de este proceso y también su resolución, gracias a la providencial llegada del músico napolitano.

Un taburete cuyo contorno y color similar le ayudó a ocultar sus antiguas piernas cruzadas. Una zona marrón inacabada e indiferenciada en su costado derecho que había sido probablemente el contorno de Paolo II.

El músico sin rostro ya mencionado y su trompeta “en U” <sup>48</sup>. Y probablemente también el tosco retrato de Schiavone que alguien pintó sobre su propia cabeza ya desechada, un diseño que no cabe atribuir al autor por su trazo inexperto <sup>49</sup>, y que quedó finalmente oculto bajo el rostro juvenil del Schiavone actual.

Así, creemos que la mutación de la primera formación con violines al *consort* previo a la llegada de Ortiz (Consort 4), fue la consecuencia de razones técnicas de diseño y una decisión propia del autor o de sus equipos, a fin de facilitar una solución *casi definitiva* a los problemas que se arrastraban ya desde el comienzo en la escena central, la que atrae de inmediato, y en cualquier caso, la atención del espectador.

---

<sup>47</sup> Lafarga *et al.* (2021a).

<sup>48</sup> *Id.*

<sup>49</sup> *Id.*, p. 46. Andrea Meldolla, apodado “Schiavone” (lit. *esloveno*, en veneciano antiguo) (Zara, 1510 – Venecia, 1563).

La “solución” sin embargo, no llegaría hasta pocos meses antes de la entrega del encargo, de la mano de razones esta vez diplomáticas. Y al precio de suprimir del banquete a su emblemático protagonista, ahora ya dos veces sepultado, Giorgio de Castelfranco.



**Figura 15.** Contorno de elementos añadidos en mosaico alrededor del Paolo actual (Paolo III) para ocultar su anterior ubicación (más retrasada) como Paolo II violinista. El área marcada como (B), en marrón indiferenciado, no corresponde a ningún otro elemento de la escena.

**Figura 16.** Fresco de Villa Barbaro o Villa di Maser, Sala Crociera, Maser (Treviso). Paolo y Benedetto Caliari.



## 7. Violones en *Las Bodas de Caná*. Una familia instrumental de origen humilde

Es difícil precisar un momento de origen en algún punto concreto del desarrollo del violín, un proceso gradual que duró sin duda varias décadas en la segunda mitad del *Quattrocento*, a partir de sus propios “parientes” (además de las violas medievales), entre ellos la viola *da braccio*, de cuyo registro *soprano* se cree que pudo evolucionar.

Sin embargo, debido a la multitud de nombres que recibió el instrumento durante la primera mitad del siglo XVI, no se puede afirmar que las menciones de “violino” o de “violinista” anteriores a 1475 se refieran a un dispositivo con las características acústicas propias de la nueva “invención” <sup>50</sup>.



---

<sup>50</sup> Kolneder (2003, p. 90). Kolneder menciona como improbable una fuente de 1462 que alude a un Magister Franciscus florentinus como “guitarista seu violinista” (*sic.*), citada por A. Rossi en el Volumen 5 del *Giornale di erudizione artistica* de 1874.

**Figura 17.** *Madonna con Niño en el trono y con santos*. Bartolomeo Montagna (Cincani), 1498. Milán, Pinacoteca de Brera, IN 166 (detalle).

En 1490, René II, duque de Lorraine <sup>51</sup>, nombró a Jehan Darmurot supervisor regional “en el arte y profesión de tocar violín y otros instrumentos”, a fin de impedir a quienes no pertenecían al gremio cobrar por este trabajo <sup>52</sup>.

El proceso de diferenciación del nuevo instrumento de sus parientes cercanos, estaba sin duda completo y concluido ya en 1500, o a comienzos del *Cinquecento*. Sobreviven algunos instrumentos de John Kerlino (1449), Tieffenbrucker (1510), y Venturi Linarolli (1520), que son muy probablemente violines <sup>53</sup>.



---

<sup>51</sup> (Angers, 1451 – Fains, 1508). Conde de Vaudémont, Duque de Lorraine y Duque de Bar.

<sup>52</sup> Jacquot (1882), citado por Kolneder (2003, p. 90): “... dans l'art et mestier de joueur de violon et autres instrumens” (*sic.*).

<sup>53</sup> Citados por Alcorn (1987, p. 7).

**Figura 18.** Detalle de los dos ángeles músicos. *Madonna de los naranjos*. Gaudenzio Ferrari, 1529-30. Vercelli, Iglesia de San Cristóforo.

El término “violín” aparece ya en algunos tratados de la primera mitad del siglo, p.e., el de Giovanni Maria Lanfranco *Scintille di Musica*, de 1533<sup>54</sup>.

El instrumento aparece mencionado como *lironi*, y también como *lire*, *viole*, y *violoni*, y a finales del siglo como *violini*<sup>55</sup>. Rodolfo Baroncini revisó un total de 57 fuentes literarias que mencionan el instrumento hasta el final del siglo<sup>56</sup>.

La descripción detallada más antigua es de 1556, y corresponde al tratado de Jambe de Fer<sup>57</sup>:

“Las violas las tocan los nobles, comerciantes, y otras personas pudentes para entretenerte ... Los otros instrumentos se llaman violines. Se usan principalmente para el baile por una buena razón: son más fáciles de afinar, dado que el oído detecta con más facilidad una quinta que una cuarta. El violín es también más fácil de transportar, lo que resulta muy útil cuando dirigen bodas o procesiones de máscaras”<sup>58</sup>.

---

<sup>54</sup> *Id.*

<sup>55</sup> Glixon (2003, p. 132).

<sup>56</sup> Baroncini (1994). Para un recuento detallado de fuentes y eventuales fabricantes de violines anteriores al *Cinquecento*, véase Kolneder (2003, pp. 86-101).

<sup>57</sup> Jambe de Fer (1556). Philibert Jambe de Fer (Camplitte, 1515 – Lyon, 1566). Citado por Lesure (1963); Kinney (1967); Stowell (2001, p. 28); Erodi (2009); Riggs (2016, p. 11).

<sup>58</sup> Citado por Riggs (2016, p. 11): “Viols are played by noblemen, merchants, and other persons of means to while away the time. ... The other instruments are called violins. They generally are used for dancing, for a good reason: they are easier to tune, for the ear detects a fifth more easily

De Fer describe al violín con cuatro cuerdas afinado por quintas, y a las violas con cinco cuerdas afinadas por cuartas, o con seis con una tercera central. Dice que los violines no tienen trastes porque los dedos casi se tocan entre sí de una nota a la siguiente<sup>59</sup>.

Es probable que la nueva familia instrumental surgiese en competencia con la de las violas *da gamba*, que estaba ya bien establecida a comienzos del *Cinquecento*, quizá a partir de su registro *soprano*, o quizá en combinación con los diseños de fídulas, rabeles, y violas *da braccio* del mismo registro.

A causa de su sonido característico más potente y de su mayor manejabilidad, quedó en sus orígenes vinculado a ambientes más “humildes” que los entornos cortesanos: entretenimientos nocturnos, bodas, fiestas ciudadanas, bailes y procesiones públicas<sup>60</sup>.



**Figura 19.** *El violinista (anagoria)*. Jacques Callot, 1620. “Varie Figure Gobbi, suite appelée aussi Les Bossus, Les Pygmées, Les Nains Grotesques”, 1616-1622, aguafuerte.

---

than a fourth. The violin also is easier to carry, which is useful when leading weddings or maskers’ processions” (*sic.*).

<sup>59</sup> Citado por Erodi (2009, p. 40).

<sup>60</sup> Hayes (1930, Vol. 2, pp. 170-171), citado por Baroncini (1994, p. 62). Stowell (2001, p. 28). Riggs (2016, p. 11). Baroncini (2005, p. 130).

No obstante, su función fue más allá de ámbitos civiles y se integró también en contextos litúrgicos y paralitúrgicos<sup>61</sup>.

Pandolfo Nassino informó de la primera misa solemne oficiada en la basílica de la Gracia de Brescia, en 1530, en donde “fo sonato li violini p. certi foresteri”<sup>62</sup>. Y en 1538, de su presencia en una boda: “... haveva piferi mantuani et violini similmente foresteri ...”<sup>63</sup>.

Como ya informaba Jambe de Fer, la música con violas se ejecutaba entre las clases altas por músicos *amateurs* para su propio placer, mientras que los violines quedaron en manos de músicos profesionales — los patricios venecianos y los ciudadanos que accedían a cargos políticos y administrativos no se implicaban tradicionalmente en oficios “manuales”.

La mayor parte de esta música para bailar no ha sobrevivido, pues nunca llegó a imprimirse: se ejecutaba de memoria en tabernas y otros eventos lúdicos y sociales, también a cargo de intérpretes que en muchos casos no tenían preparación musical.

Sin embargo, su creciente aprecio entre las clases altas condujo poco a poco al encargo de piezas cada vez más sofisticadas.

Baroncini menciona la contratación de “violini” en Urbino (procedentes de Brescia) para la nueva corte del príncipe, Guidobaldo della Rovere, en 1530 (3). Y a Emmanuel Filiberto de Saboya, quien gustaba de entretenérse con “viollons” durante sus frecuentes viajes (21).

---

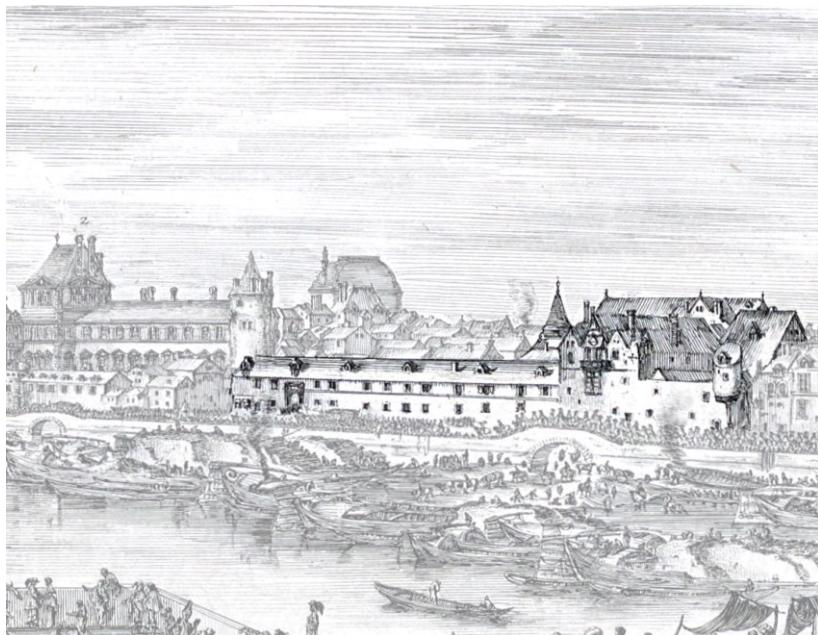
<sup>61</sup> Baroncini (2005, p. 130).

<sup>62</sup> Baroncini (1992, p. 161).

<sup>63</sup> *Id.*

Y también a Massimo Trojano en su elogio de “sette virtuosi (italiani) di viola da braccio” (entre ellos Antonio Morari) cuando enumera los músicos de la corte de Mónaco en 1569 (37) <sup>64</sup>.

El violín gozó de una especial consideración entre las cortes francesas.



*izquierda del edificio se observa el futuro Museo de la República, después Museo del Louvre.*

---

<sup>64</sup> Baroncini (2005, p. 130): las cifras entre paréntesis remiten a su propia numeración (véase la Tabla). Guidobaldo della Rovere (Urbino, 1514 – Pesaro, 1574); Emmanuel Filiberto de Saboya (Chambéry, 1528 – Turín, 1580); Massimo Trojano (Nápoles, ? – ?, 1570).

En 1581 una boda real con una elaborada coreografía, que se representó ante Enrique III<sup>65</sup> en el Hôtel du Petit-Bourbon (junto al futuro Museo del Louvre), incluía danzas para una formación de violines a cinco partes. La música publicada un año después es la primera impresión musical que menciona específicamente el violín<sup>66</sup>.



*Figura 20.B. Circe ou le balet comique de la Royne, ante Enrique III, en el Hôtel du Petit-Bourbon. Regrabado a partir de un original de Balthasar de Beaujoyeulx, 1582.*

<sup>65</sup> (Fontainebleau, 1551 – Saint-Cloud, 1589).

<sup>66</sup> Beaujoyeulx (1582). *Circe ou le balet comique de la Royne*. Citado por Riggs (2016, p. 11). El autor era Baltazarini: Baldassare da Belgioioso (Belgioioso, 1535 – París, 1587), un violinista de origen italiano y maestro de danza asentado en Francia como “Balthasar de Beaujoyeulx”.

El primer centro de construcción y el más prestigioso fue la ciudad de Cremona, en donde Andrea Amati <sup>67</sup> estableció sus talleres en la primera mitad del siglo. Muchos de sus instrumentos se fabricaron para la corte francesa de Carlos IX con la estampa de su cota de armas <sup>68</sup>, durante las décadas de 1560 y 1570. Su violín más antiguo conservado es de 1564 <sup>69</sup>.

Sus dos hijos Antonio <sup>70</sup> y Giralomo (Hieronymus) <sup>71</sup> siguieron sus pasos, pero sobre todo su nieto Nicolo <sup>72</sup>, el quinto hijo de Girolamo, se convirtió después en el luthier más refinado de su época <sup>73</sup>, y tuvo entre sus discípulos a Francesco Rugeri <sup>74</sup>, Giovanni Rogeri <sup>75</sup> y Andrea Guarneri <sup>76</sup>.

Brescia fue el segundo centro durante la segunda mitad del *Cinquecento*, en donde destacó como luthier Gasparo da Salò <sup>77</sup>.

El arte de fabricación del nuevo instrumento se propagó por las principales ciudades italianas, y después por toda Europa, y culminó más de un siglo después en Cremona, de donde probablemente había partido, con la figura de Antonio Satradivarius <sup>78</sup>.

---

<sup>67</sup> (Cremona, 1505 – Cremona, 1577).

<sup>68</sup> (Saint-Germain-en-Laye, 1550 – Vincennes, 1574).

<sup>69</sup> Stowell (2001, p. 31). Museo Ashmolean de Oxford.

<sup>70</sup> (Cremona, 1540 – Cremona ?, ?).

<sup>71</sup> (Cremona, 1561 – Cremona ?, 1630).

<sup>72</sup> (Cremona, 1596 – Cremona, 1684).

<sup>73</sup> Stowell (2001, p. 31).

<sup>74</sup> (Cremona, 1628 – Cremona, 1698).

<sup>75</sup> (Bolonia, 1642 – Brescia ?, 1710).

<sup>76</sup> (Casalbuttano ed Uniti, 1626 – Cremona, 1698).

<sup>77</sup> Gasparo (Bertolotti) da Salò (Salò, 1542 – Brescia, 1609).

<sup>78</sup> Stowell (2001, p. 32). Antonio Satradivarius (Cremona, 1644 – Cremona, 1737).

El surgimiento de la familia del violín tuvo probablemente un momento decisivo cuando, en torno a 1505, comenzó a independizarse de sus parientes más antiguos como un *consort* de tres tamaños (registros), a imitación del *consort* preexistente de violas — un fenómeno que afectó también a otros instrumentos, vinculado a la aplicación de la polifonía a la música secular<sup>79</sup>.

El violín permaneció esencialmente como un instrumento de *consort* hasta finales de siglo, antes de iniciar su futura y brillante carrera en las orquestas barrocas y como solista instrumental y durante el *Seicento* y el *Settecento*, y constituirse después como el núcleo de nuestras orquestas románticas modernas.

Como ya se ha indicado, a comienzos del *Cinquecento*, la tradición veneciana para los actos religiosos a cargo de las iglesias y monasterios y de las confraternidades adscritas a ellos, había comenzado a incorporar el nuevo diseño en su formación característica, el *consort*, especialmente con ocasión de las numerosas procesiones celebradas en la ciudad<sup>80</sup>.

Y, pese a los problemas derivados de la diversidad de nombres que recibió durante las primeras décadas del siglo, está bien establecido que estos nuevos conjuntos instrumentales (quintetos, y después sextetos) eran en efecto, “bandas de violines”<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>80</sup> Fenlon (1989, p. 118).

<sup>81</sup> Baroncini (1994).

Aun cuando las fuentes más antiguas mencionan cuatro músicos, el número habitual durante el *Cinquecento* fue de seis<sup>82</sup>.

La Escuela de la Misericordia parece ser la que comenzó esta renovación en 1530: en una relación de gastos del 8 de enero se menciona a cuatro nuevos músicos (violinistas)<sup>83</sup>, mientras que la formación que se cita un mes más tarde (sin haber cobrado el año anterior) incluye ocho intérpretes, tres procedentes de Bérgamo y uno de Brescia, las ciudades donde probablemente tuvo su origen la nueva familia instrumental<sup>84</sup>.

En torno a 1534, la Misericordia volvió a la formación anterior con cuatro intérpretes, incluyendo a dos de los que la integraban en 1530, con pagos de tres liras por conjunto cada vez que actuasen, además de hacerles miembros de la *scuola*.

A la Misericordia le siguieron, poco después, la Escuela de San Rocco entre 1531 y 1533<sup>85</sup>, y la de San Giovanni Evangelista<sup>86</sup>.

Y a partir de 1541 (aun cuando no consta documentación), también la Escuela de la Caritá y con toda probabilidad la de la Catedral de San Marcos<sup>87</sup>, la sede del gobierno de la República, ubicada frente a la isla de San Giorgio.

---

<sup>82</sup> Fenlon (1989, p. 118). Glixon (2003, p. 132). Los dos *ensembles* de violines representados en el lienzo del Veronés son cuartetos.

<sup>83</sup> *Ibid.*: “cuatro nuevos músicos, que tocan *lironi* o *violoni*”.

<sup>84</sup> *Ibid.* Uno de ellos, Antonio de Bortolomeo da Verona, había servido antes en la Escuela de San Marcos, como tañedor de “violeta”.

<sup>85</sup> Glixon (2003, p. 132; Nota 191: p. 313): “sonadori vechii ... sonadori de *violoni*”.

<sup>86</sup> Contrato con cuatro “sonadori de viola e *lironi*”, con un salario de 15 liras cada uno al año. Glixon (2003, p. 132).

<sup>87</sup> Baroncini (1994). Glixon (2003, p. 131-133).

La composición de estas formaciones adscritas a los monasterios y confraternidades venecianas mencionan por estos tiempos dos violines *soprano*, que es exactamente lo que se observa en la radiografía del lienzo para el Cuarto Consort<sup>88</sup>.

La fuente más antigua que lista un *ensemble* completo pertenece a la Escuela de la Carità en 1541<sup>89</sup>.

La evidencia parece indicar que en las procesiones, las bandas de violines interpretaban su música con independencia de los cantantes: los dos libros de ceremonias que se conservan del *Cinquecento* no hacen mención de las piezas ni del momento en que se tocaran, pero indican con detalle el orden en las procesiones, en donde los instrumentistas aparecen separados de los cantantes por un gran número de otros miembros de las confraternidades<sup>90</sup>.

Los responsables de la Escuela de San Rocco decidieron en 1550 interrumpir el tipo de música que ejecutaba su propia formación en las procesiones “tocando muchas canciones y otras piezas más lascivas que devotas”, y les emplazaba en adelante a tocar tan sólo motetes y *lauda*, bajo amenaza de despido si volvían a interpretar “canciones o temas amorosos”.

---

<sup>88</sup> P.e. en San Marcos en los mismos años en los que se elaboró el cuadro.

<sup>89</sup> Glixon (2003, p. 133): “*soran* [soprano], contra altro, tenor, bassetto, y *basso*”.

<sup>90</sup> *Ibid.* La única excepción es el lienzo de Gentile Bellini de la procesión de la Escuela de San Juan Evangelista: Baroncini (2000).

Del documento se desprende que tocaban sin cantantes, pues en caso contrario estos también habrían sido admonestados, y que probablemente interpretaban arreglos de obras vocales profanas <sup>91</sup>.

En las [Figuras 17 y 18] se muestran dos de las representaciones más antiguas del instrumento en el *Cinquecento*: una de 1498 en Milán, contemporánea de Giorgione <sup>92</sup>, y otra de finales de la tercera década del siglo, cuando las confraternidades venecianas comenzaron a actualizar sus formaciones instrumentales.

Los violines fueron utilizados en Venecia también en la música sacra, especialmente en las canzonas a 4-partes de uno de los dos organistas de San Marcos en tiempos del lienzo, Claudio Merulo <sup>93</sup>, y más tarde en la música policoral veneciana (coros *spezzati*) de Giovanni Gabrieli <sup>94</sup>.

**Figura 21.** Retrato de músico, quizá Claudio Merulo. Annibale Carracci, 1587. Museos Nacionales de Capodimonte.



<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> Obra de Bartolomeo Cincani, más conocido como Bartolomeo Montagna (Orzinuovi, 1450 – Vicenza, 1523).

<sup>93</sup> Claudio Merlotti (Correggio, 1533 – Parma, 1604). El primer organista era Annibale Padovano (Padua, 1527 – Graz, 1575), a quien Merulo sucedió en su puesto en 1566.

<sup>94</sup> (Venecia, 1557 – Venecia, 1612). Andrea Gabrieli (Venecia, 1533 – Venecia, 1585), el tío de Giovanni, era el segundo organista en San Marcos en tiempos del lienzo.

En un grabado de tiempos del lienzo, Pierre Woeiriot <sup>95</sup> retrató al luthier Kaspar Tieffenbrucker <sup>96</sup>, rodeado de instrumentos de cuerda: laúdes y en primer plano un violín claramente diferenciado de una viola *da gamba* de tamaño similar.



**Figura 22.** Kaspar Tieffenbrucker, llamado Gaspar Duiffobrugcar. Pierre Woeiriot, 1562.

**Tabla I.** Menciones de violines en Venecia en la década precedente al lienzo del Veronés. **Fuente:** Baroncini (1994, pp. 65-68: las cifras entre paréntesis indican la numeración de su Tabla). Glixon (2003, pp. 132-133).

---

<sup>95</sup> Citado por Alcorn (1987, p. 6). Pierre Woeiriot de Bouzey (Neufchâteau, 1532 – Damblain, 1599).

<sup>96</sup> Llamado Gaspar Duiffobrugcar (Bavaria, 1514 – Lyon, 1570).

Baroncini (26). **1551**, Trento: “A une compaigne de viollons quont joue sur le radeau allant accompagner de Trent a Doucey mon dit seigneur le prince”. Torino, Archivio di Stato, *Tesoreria generale di Piemonte*, vol. 35, c. 253v.

Baroncini (27). **1551**, Bagolino (ma relativo a strumentisti di Salò): “Sonadori de li violinj de la rivera” (ingaggiati ufficialmente dal comune per il carnevale). Bernardo Falconi: *Sonadori de li violinini: la tradizione strumentale neall valle del Caffaro*, in *Il violino tradizionale in Italia*, atti del convegno (Trento 25-6 giugno 1994), Comune di Trento, Trento, (in corso di stampa).

Baroncini (28). **1552**, Venezia: “Elletion dellj sonadorj da violini (...) per servir la scuola nostra nelle procession et quando l'accaderà”. Venezia, Archivio di Stato, *Scuola Grande di Santa Maria della Carità*, reg. 257, c. 102v, 6 agosto 1552.

Baroncini (28). **1561**, Venezia: “che alli sie sonadori di violini della schuola sia azonto apresso quello (che) hano al presente di salario ducati 3 per uno all'anno”, Venezia, Archivio di San Rocco, *Parti*, vol. II (1542-77), c. 235.

Baroncini (29). **1562**, Venezia: “Allj sonadorj da viollinj” (donativo di candele e di tiare di pane per la processione di san Marco). Venezia, Archivio di Stato, *Scuola Grande di San Marco*, busta 73, c. 170.

Baroncini (31). **1562**, Brescia: “<Eccellenti copie di violini>”. Brescia, Archivio Storico Civico, *Provvisioni*, reg. 546, cc. 250v-1.

Baroncini (32). **1563**, Venezia: “6 sonadori di viollinj”. Venezia, Archivio di Stato, *Scuola Grande di San Marco*, busta 73, c. 186.

Glixon. **1558**, San Marco: soprano, falsetto, alto, tenor, basson, and basso.

Glixon. **1558**, San Marco: soprano, falsetto (contra-soprano), alto, tenor, basson, and bassetto.

Glixon. **1561**, San Marco: two sopranos, contra alto, tenor, basso, and basson.

Glixon. **1562**, San Marco: soprano, viollin, contra alto, tenor, bason, and bassetto.

Glixon. **1563**, San Marco: two sopranos, contra alto, tenor, basso, and basson.







## SEGUNDA PARTE

### El Tercer y Cuarto Consort de *Las Bodas de Caná*

**Introducción. El Veronés y el arte de complicarse la existencia**

8. Los violines perdidos del Veronés
9. Los violines perdidos de Giorgione
10. Los violines perdidos de Tintoretto
11. Los violines perdidos de Tiziano
12. Bandas de violines: Tercer y Cuarto Consort

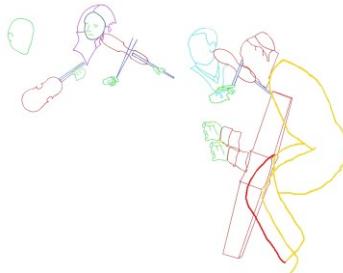
## Consort 1.

*“Si lo he encontrado, es porque lo estaba buscando”.*

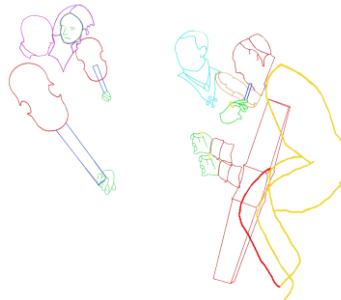
*Arthur Conan Doyle*

## Consort 2.

## Consort 3.



## Consort 4.



## Introducción. El Veronés y el arte de complicarse la existencia.

Tras desechar el *consort* de laúdes, del mismo modo en que lo había hecho antes con el Primer Consort *vocal* con clavecín, Paolo Caliari consideró dos nuevos diseños con violines (Consorts 3 y 4), a nuestro entender en sintonía con el ambiente musical eclesiástico de Venecia durante las décadas precedentes a la elaboración del cuadro.

El sonido “medieval” predominante en funerales y procesiones ya desde el siglo anterior (basado en voces y cuerdas mixtas pulsadas y frotadas), había dado paso a un nuevo sonido más “moderno”, basado en bandas o *consort* de violines, al que se habían ido adaptando progresivamente las mayores confraternidades eclesiásticas de la ciudad.

Por alguna razón, quizá por indicación de los responsables del monasterio en relación con las nuevas tendencias, o de artistas próximos al entorno del autor, o bien por decisión propia, el Veronés perseveró en sus cambios y reorganizaciones ahora con violines.

*Pero siguió conservando aún la figura de Giorgione hasta prácticamente la finalización del cuadro.*

Las consecuencias de las sucesivas composiciones que ya hemos mostrado (Consorts 1 y 2), junto con las dos nuevas que se presentan aquí (Consorts 3 y 4) obligan a considerar que la llegada a Venecia de Ortiz, quien motivó el *consort* definitivo actual de violas *da gamba* (Consort 5), se produjo durante los últimos meses antes de la finalización del cuadro, esto es, bien entrado 1563<sup>97</sup>.

Para el diseño definitivo, el pintor tan sólo tuvo que “ocultar” la silueta de Giorgione con la del nuevo y egregio invitado ayudado por Bassano (?) y este fue su problema mayor.

Mientras que sólo tuvo que modificar mínimamente su propia figura (Consort 4) y las de Tintoretto y de Tiziano, añadiendo un *cornetto* para sustituir el trombón previo que se aprecia en las radiografías del lienzo<sup>98</sup> [Figs. 2, 23 y 40], y que ya no tenía espacio tras la llegada de Ortiz<sup>99</sup>.

Que hubo en efecto dos *consort* de violines, y que ambos fueron posteriores al de los laúdes resulta evidente a partir de las figuras e instrumentos del propio Veronés y de Tintoretto, perfectamente apreciables en las radiografías<sup>100</sup>.

---

<sup>97</sup> Este hecho pudo ser en efecto la causa del retraso en la entrega del encargo. Lafarga & Sanz (2019a). Por lo demás, resulta evidente que el Veronés *nunca* hubiese situado violines en manos de Diego Ortiz.

<sup>98</sup> Faillant-Dumas (1992, p. 117).

<sup>99</sup> Lafarga *et al.* (2021a). Lafarga *et al.* (2021b).

<sup>100</sup> Faillant-Dumas (1992, p. 117).

En el caso del autor, este sostiene en efecto dos instrumentos *diferentes* (*soprano* y *tenor*), pero es evidente que el primero de ellos [sobre el regazo: [Figs. 11, 12 y 24A](#)] corresponde a Paolo II, mientras que el *tenor* apuntando al suelo [[Figs. 13, 14, 24B y 26](#)] corresponde sin duda a Paolo III, el Veronés actual.

La primera circunstancia (*soprano*) fija la presencia del primer *consort* de violines (Consort 3) justo después del de laúdes, dado que Paolo II sostuvo dos laúdes diferentes en la misma posición antes de ser violinista <sup>101</sup>.

Mientras que la segunda (*tenor*) sitúa al segundo *consort* de violines (Consort 4) inmediatamente antes de la aparición de Ortiz.

Es decir, de la transformación definitiva en una formación de violas, dado que tanto este violín como la viola *tenor* definitiva son los únicos dos instrumentos que corresponden ya claramente al Paolo actual.

Tintoretto también sostuvo *dos* violines *soprano*, uno al cuello [[Figs. 11, 12 y 31](#)] y otro sobre el hombro [[Figs. 13, 14 y 32](#)], siendo el segundo de ellos el que quedó recortado por su cuerpo superior (al igual que la viola *soprano* actual) cuando el violín contrabajo de Tiziano aumentó su grosor para transformarse en una viola da *gamba* — la banda “barnizada” que se observa en el lienzo actual [[Fig. 31C](#)] <sup>102</sup>.

---

<sup>101</sup> Lafarga *et al.* (2021a).

<sup>102</sup> *Id.*, p. 17.

Resulta pues evidente que cuando Paolo diseñó la viola *soprano* definitiva de Tintoretto, el violín que la había precedido se encontraba ya sobre el hombro — dado que ambos, violín y viola, quedan cortados en su cuerpo superior exactamente por esta banda <sup>103</sup> —, habiendo abandonado previamente la posición del primero que sostuvo al cuello [Figs. 31, 36 y 38], y cuyo contorno se observa con toda nitidez a simple vista en las radiografías.

Un problema diferente es el que presenta Giorgione, pues su área y la del propio Verónés son las que más transformaciones sufrieron ya desde un primer momento.

La zona que correspondería a los instrumentos que pudo sostener el maestro ausente se ubica sobre la cabeza de Paolo I, la más acabada junto con su propio rostro, lo que dificulta visualizar (reconstruir) los eventuales violines que en nuestra opinión pudo llegar a considerar el autor para su colega.

Así, creemos que Giorgione pudo sostener igualmente dos instrumentos [Figs. 27, 28, 30, 36, 37 y 38], en las *dos únicas posiciones coherentes* con su postura y con la inclinación de su cabeza (la misma en todas las formaciones previas a Ortiz), integrándose en otras estructuras previas y reaprovechando sus contornos en el mismo sentido característico del Verónés que hemos ido ilustrando hasta aquí — en este caso ambos relacionados con la cabeza ya abandonada del Paolo I original.

---

<sup>103</sup> Los cuerpos completos de ambos instrumentos llegan exactamente hasta lo que fue el violín bajo de Tiziano, es decir, la viola actual menos la banda “barnizada”.

El primero de ellos según nuestra argumentación, correspondería al violín que sostiene rotado unos 45º para el observador [Consort 3: [Figs. 11, 12, 27, 36 y 38](#)] y apuntando a Tintoretto, cuya escotadura inferior coincidiría de forma aproximada con el contorno superior del cráneo de Paolo I inclinado sobre el clavecín. Los tres dedos que corresponden a su mano izquierda sobre el mástil se pueden observar justo en la base de la partitura abierta que sostuvo el monje del consort original (Consort 1): su contorno probable se aprecia mejor en la imagen de rayos-X en positivo [[Figs. 27 y 28](#)] <sup>104</sup>, pero son perfectamente visibles aún hoy en el lienzo, como ya se ha indicado y hemos mostrado en la [[Figura 6](#)].

El segundo violín, casi enteramente en planta hacia el observador, apuntaría en cambio al suelo [Consort 4: [Figs. 13, 14, 23, 24B, 37 y 38](#)], en paralelo con el trombón y con el violín *tenor* “mudo” del Paolo casi definitivo, Paolo III antes de asumir su viola *da gamba*.

---

<sup>104</sup> En un primer momento, mucho antes de identificar al *consort* vocal, tomamos estos tres dedos como la mano que sostenía la partitura: no habíamos identificado aún al dueño de los 4 dedos “fantasma” que han quedado en el cuadro definitivo sobresaliendo por encima del *cornetto*. También se puede apreciar en las radiografías el pico inferior de la escotadura izquierda desde el intérprete (Apartado 9). Nos hemos tomado una nueva licencia “visual” representando el arco que eventualmente le correspondería, y que sitúa los dedos de su mano derecha sobre sobre el bigote, labios y mentón del antiguo Paolo I clavecinista, con una orientación *coherente*.

Que no se observe un meñique izquierdo es igualmente coherente con la técnica al uso hasta bien entrado el siglo XVIII, pues el violín no había alcanzado aún las cotas virtuosísticas y adelantos técnicos de que gozó en épocas posteriores: en las escuelas previas de interpretación aún no se consideraba al meñique un dedo realmente *crítico*, y no fue cifrado en la digitación hasta el desarrollo posterior de la técnica romántica.

El cuerpo inferior se ubicaría bajo su barbilla y sobre sus manos previas cuando sostenía el laúd vertical silente, mientras que el cuerpo superior se situaría sobre la frente y la faz de Paolo I excluyendo su barba.

Este diseño se aprecia mejor en la imagen de rayos-X en negativo como dos zonas oscuras complementarias separadas (no se observa la curva de las escotaduras aunque sí el área central entre ambos cuerpos del instrumento que postulamos).

Creemos que este es un orden más lógico para los dos *consort* de violines atendiendo a la presencia “temporal” de un trombón (sacabuche) que después desapareció siendo sustituido por un *cornetto*. Si el orden fuese el inverso, el Consort 3 admitiría un trombón por la posición del violín de Giorgione, mientras que el Consort 4 lo prohibiría.

De modo que el Veronés debería haberlo suprimido anteriormente y con independencia de la aparición del *cornetto* definitivo, una suposición que conduce inevitablemente a operaciones inconsistentes por parte de los equipos del pintor.

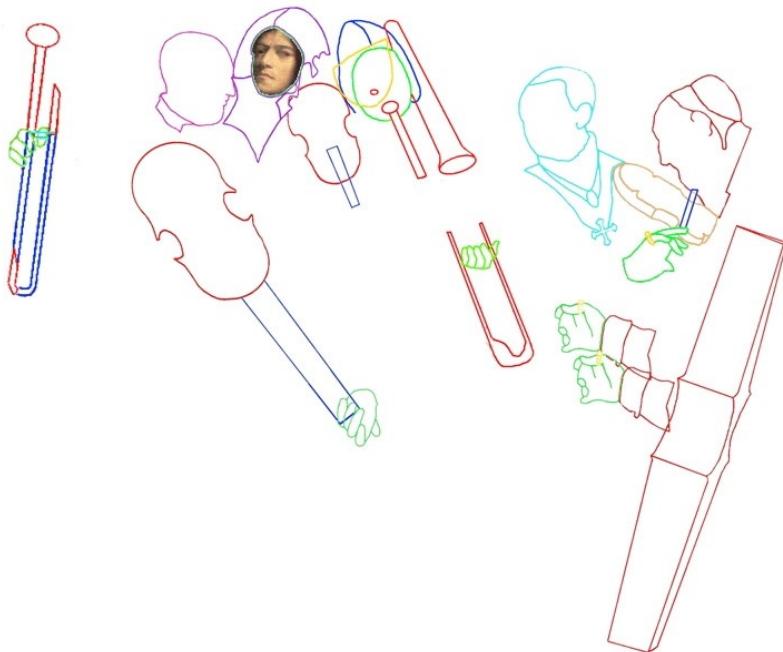
Es decir, que en este supuesto habría un *consort* intermedio sin trombonista<sup>105</sup> entre el primero de violines (Consort 3) y el definitivo con violas (Consort 5), lo cual supone pasar dos veces por el mismo camino para volver al mismo punto.

---

<sup>105</sup> Las confraternidades mayores, y también muchas cortes europeas del momento, contrataban habitualmente uno o dos especialistas (*piffari*) para tocar todo tipo de instrumentos de viento, desde *cornettos* y sacabuches hasta flautas de pico. Glixon (2003, p. 131).

Mientras que la opción que estamos considerando aquí permite situar al “especialista en vientos” justo antes de la aparición de Ortiz, es decir en el Consort 4, y no como un instrumentista *intermitente* entre el Tercer Consort y el definitivo con Ortiz [Figs. 36, 37, 38, 39 y 40].

Dadas las complicaciones que acarreó la escena central con todas sus trasformaciones, no creemos plausible que el Veronés aumentase *motu proprio* sus problemas también en las *últimas fases* de la obra.



**Figura 23.** Siluetas del Consort Cuatro incluyendo la trompeta-en-U. © M. Lafarga.

El sacabuche estuvo a cargo del monje que sostuvo en origen la partitura del cuarteto vocal para el *consort* original, mientras que el *cornetto* definitivo está desplazado a su derecha y la del Bassano actual no es su propia cabeza [Figs. 2, 14, 23 y 40].

Es decir, que es posible que el metalista original que diseñó el Veronés (el monje) no representase en un primer momento a su compañero pintor, sino quizá a un metalista importante, como hizo después con Ortiz, y que gozase de rango eclesiástico — este podría ser el caso, p.e., en San Marcos, frente al monasterio, o el del Jacopo Bassano (homónimo) de la segunda familia de músicos y luthiers, activo igualmente en Venecia en estos años<sup>106</sup>.

O quizá simplemente reaprovechó la silueta previa de este monje ya olvidado para ubicar una voz *melódica* intermedia entre el *tenor* y el *bajo* en el Consort 4, a cargo del trombonista: este registro instrumental es el que luego asume la viola *bastarda* de Ortiz<sup>107</sup>.

Una cuestión más delicada es la que se refiere a la primera transición y a los motivos que le llevaron a desmantelar *por entero* su idea original de rendir por fin el tributo debido al venerado maestro con un rito y una formación *adecuados*, según la tradición veneciana y en un entorno estático (la iglesia), todo lo que no había ocurrido en su momento a la muerte de Giorgione.

---

<sup>106</sup> Lafarga *et al.* (2021a). Lafarga *et al.* (2021b). De hecho, como ya se ha mencionado, es en la cuarta formación donde se alcanza la *identidad* con la formación instrumental de San Marcos, frente a la isla.

<sup>107</sup> Lafarga *et al.* (2021b, pp. 34-44).

Ya hemos apuntado algunas razones plausibles, como la molestia de contemplar una misa fúnebre (aún cantada) durante las comidas, o incluso la inconveniencia de mezclar lo *sacro* (funeral) con lo *profano* (boda).

Pero incluso una no mencionada hasta el momento podría arrojar alguna luz sobre el porqué de la *progresiva* “limitación” del *papel protagonista* de Giorgione y de la eventual resistencia del Veronés al proceso — y quizá también la de patrono del autor, del lienzo, y del propio monasterio, Girolamo Grimani.

El protagonismo de Giorgione fue decreciendo lenta y progresivamente desde el comienzo de las mutaciones sucesivas que, por una u otra razón, el Veronés se vio obligado a operar sobre el *ensemble* central de pintores-músicos. Un proceso que acabó relegando definitivamente al olvido al pintor homenajeado, probablemente a partir del treceavo mes de la empresa <sup>108</sup>.

Giorgione murió de peste, según nos cuenta Vasari, una enfermedad temida y terrible de la que Venecia se libró, más allá de los tiempos del cuadro, un siglo antes que el resto de Europa, gracias a la aplicación de estrictas medidas de cuarentena bajo control militar para todos los barcos que llegaban a la ciudad, al igual que para todos los afectados residentes y sus propiedades <sup>109</sup>.

---

<sup>108</sup> Nuestra estimación: Lafarga & Sanz (2019a).

<sup>109</sup> Durante la epidemia de 1570, había unas 10.000 personas en cuarentena en el *Lazzaretto Nuovo*, esperando sanar o pasar al *Lazzaretto Vecchio* para morir. Dos siglos después, y en menos de dos años, entre 1775 y 1777, murieron más de 45.000 personas en Venecia de una población de unas 180.000.

Lo inconveniente pudiera haber sido no el hecho de contemplar a la muerte y a la celebración de la vida futura (el matrimonio) reunidos en torno a una leyenda veneciana — un pintor y músico consumado asistiendo al cabo al funeral musical que nunca tuvo, un tema que ilustraba a la perfección la causa del Veronés —, sino la certeza de saber que a Giorgione se lo había llevado precisamente la peste.

También hemos sugerido unos orígenes judíos o cripto-judíos, o vinculados con alguna de las corrientes consideradas heréticas en adelante durante todo el *Cinquecento*, para dar razón del comienzo de estos cambios <sup>110</sup>.

Al abandonar su actitud *silente* en las últimas dos formaciones con violines, Giorgione había perdido finalmente también el ascendiente musical sobre sus colegas vivos que conservaba en la misa original y en el *consort* de laúdes que le sucedió.

La última de las transformaciones, ocultando a Giorgione para siempre tras la llegada de Ortiz, podría haber sido la solución de varios problemas a la vez: las eventuales reticencias e inconveniencias apuntadas, e incluso algún tipo de medida diplomática exitosa y de alto rango de última hora. Y al cabo, también las complicaciones acumuladas del Veronés.

Una solución inesperada, eficaz, y expeditiva, que probablemente contentó a todas las partes que se vieron de un modo u otro involucradas en una trama continuada de diseños frustrados y renacidos, que acabaron sepultando por completo las verdaderas intenciones del Veronés.

---

<sup>110</sup> Lafarga & Sanz (2023a).

## 8. Los violines perdidos del Veronés

Según nuestra interpretación, los Consort 3 y 4 son en realidad dos versiones del autor para la misma formación. Enfocaremos primero al Veronés por el modelo *tenor* que decidió incluir en último lugar y que ha confundido a los historiadores del arte hasta hoy.

En cualquier caso, no hay duda de que el violín *soprano* sobre su regazo es anterior y corresponde a Paolo II [Figs. 11, 12, 24A, 25, 36, 38 y 41], mientras que el violín *tenor* corresponde también sin duda a Paolo III. [Figs. 13, 14, 24B, 26, 37, 38 y 42]

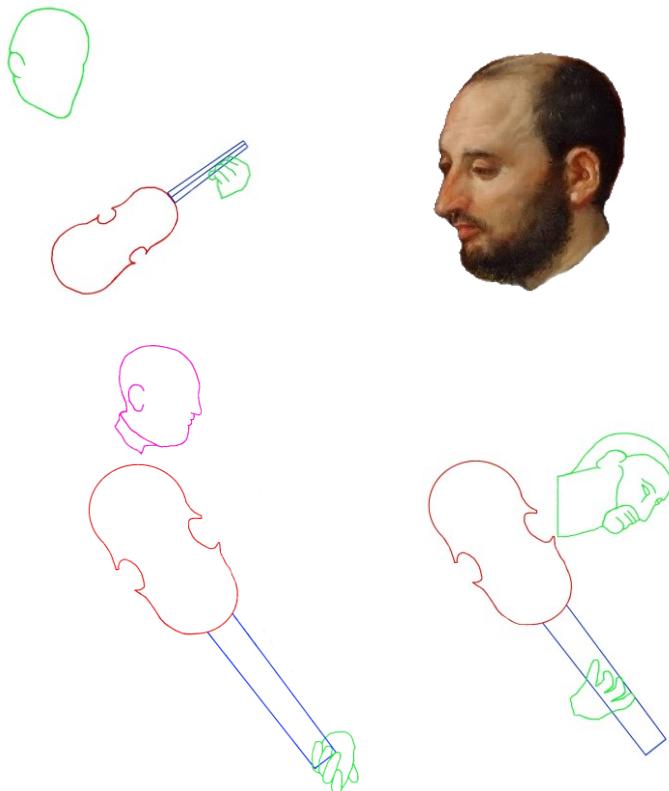
Es por tanto notorio que este fue el orden elegido en su propio caso, pues aunque en principio es posible que hubiere considerado de forma alterna ambas posiciones y vuelto con posterioridad a una anterior ya abandonada, no es menos razonable pensar que con el trabajo que tenía por delante era mejor no complicar las cosas en exceso.

El *contorno* (aunque no el detalle de los dedos) de la mano izquierda del primer violín (*soprano*) es perfectamente apreciable en las radiografías <sup>111</sup> por debajo de las dos manos previas que había utilizado para sus laúdes (en nuestra opinión dos pruebas para un mismo laúd). Se trata de un diseño “prismático”.

---

<sup>111</sup> Faillant-Dumas (1992, p. 117).

**Figura 24.A.B (abajo, izquierda).** Los 2 violines de Paolo. **Arriba:** Paolo II. **Abajo:** Paolo III con la mano que le es propia (ambas cabezas conservan su posición relativa). Los violines de Paolo no presentan problemas de identificación, pues ambos son perfectamente apreciables a simple vista, ni tampoco de secuenciación, como ya se mostrado. © M. Lafarga.



**Figura 24.C (abajo, derecha).** Silueta errónea del Veronés violinista desde la publicación de las radiografías hasta nuestros trabajos. La mano izquierda que se observa sobre el mástil es en realidad la del clavecinista original (Paolo I), al igual que la cabeza inclinada sobre el antiguo teclado. El violín corresponde a Paolo III y no a Paolo I. © M. Lafarga.

En cuanto a la mano izquierda del segundo violín, aquí se muestra la que le es propia [tenor: [Figs. 24B, 26, 37 y 42](#)]: cinco trazos dispuestos en ejes coincidentes con los que pudieron ser sus dedos están representados aquí en verde.



**Figura 25.** Paolo II con su primer violín, el instrumento que sostuvo durante el Tercer Consort. Esta formación muestra tres diseños soprano. Reconstrucción artística: © J. Camarero.



**Figura 26.A.** Paolo III con su segundo violín (tenor) y la mano izquierda que le es propia, al extremo del mástil (en verde sobre el lienzo). **B.** A la derecha se incluye la cabeza original del clavecinista (Paolo I) erróneamente asociada a su torso actual en las radiografías. © M. Lafarga.

Ellos delatan y confirman la incoherencia de la interpretación errónea apuntada en relación con este instrumento y con la antigua cabeza de Paolo I [Figs. 14, 24C y 26B].

El mástil de este violín, junto con su muslo izquierdo actual, estaba destinado a reconvertir y por tanto ocultar el antiguo teclado del clavecín. Esta postura del Veronés en efecto no es la de alguien que está tocando, sino tan sólo sosteniendo su instrumento por el extremo del mástil con el brazo izquierdo estirado.

Ya hemos mostrado que la mano previa que parece descansar sobre el mástil más o menos a su mitad era en realidad la mano izquierda del Veronés original (Paolo I clavecinista) sobre un teclado<sup>112</sup> [Fig. 24C y el Consort 1 en el Anexo 5]. Y también que la rotación de su mano izquierda actual a la viola es *coherente* y coincide sin dificultad con nuestra interpretación [Figs. 13, 14, 24B y 26C].

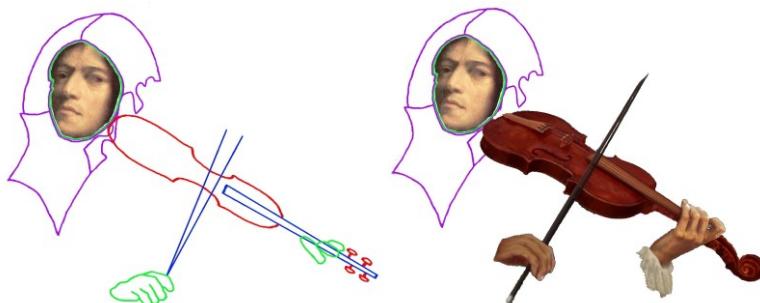
Esta no es una posición extraña en la producción pictórica occidental: existen suficientes cuadros y representaciones de estos siglos (XV y XVI) en donde ángeles y otros personajes presentan con frecuencia instrumentos de cuerda frotada de este modo.

---

<sup>112</sup> Lafarga *et al.* (2024).

## 9. Los violines perdidos de Giorgione

El problema del arco para el primer violín de Giorgione, y el problema de la orientación *incoherente* de los dedos de la mano izquierda para el segundo, son, a nuestro entender, quizás los puntos menos consistentes de nuestra argumentación para este músico, dado que el contorno de sus dos instrumentos en las radiografías no resulta tan evidente como en el caso de los que sostiene el Veronés, tanto laúdes como violines<sup>113</sup>.



**Figura 27.A.** El primer violín de Giorgione en el orden que proponemos aquí. Su contorno inferior es aún hoy apreciable en el lienzo encajado en el hombro de Ortiz y el rostro del cornettista. El arco y la mano derecha (mentón y labios de Paolo I clavecinista) son nuestra licencia. © M. Lafarga. **B.** Recreación artística del instrumento. © J. Camarero.

---

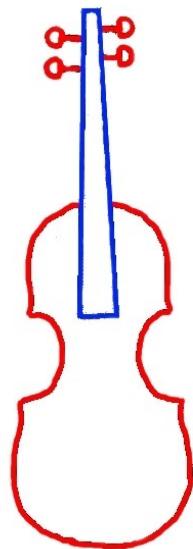
<sup>113</sup> Sin embargo, como ya hemos ilustrado, el primer violín de Giorgione sigue presente en el lienzo actual encajado en el hombro de Ortiz.

Para el primer violín [Fig. 27] el autor pudo haber considerado la opción de aprovechar el contorno superior del antiguo cráneo de Paolo I (ya desplazado entonces como Paolo II a una posición erguida con laúdes y también con su primer violín) para reubicar la escotadura inferior — se puede reconstruir un violín rotado unos 45º hacia la horizontal del observador, presentando un aspecto más estilizado, como hicimos nosotros mismos en primer lugar.

Igualmente se aprecian 3 tenues trazos blancos coincidentes con la orientación de tres dedos de la mano izquierda sobre el extremo del que hubiese sido su mástil, una posición del todo coherente con nuestra argumentación. El contorno de estos dedos es aún hoy apreciable en el lienzo actual. En este primer caso los dedos de la *mano derecha* podrían situarse, de un modo *coherente*, sobre el bigote, labios y barbilla del primer Paolo (I), el clavecinista.



**Figura 28.** Silueta de Giorgione debajo de Ortiz con su primer violín soprano (derecha). A la izquierda se puede observar el contorno del cuerpo inferior del instrumento coincidente con la nuca y el hombro de Ortiz, y la escotadura sobre el cuello del cornettista. © M. Lafarga.



**Figura 29.A.** A la izquierda: silueta del violín que usamos como modelo para postular el primer violín de Giorgione, mucho antes de encontrarlo aún parcialmente visible en el lienzo, a partir de un ejemplar de Gasparo y Zuan Maria da Saló: nº 45 del catálogo del Museo de Milán (Kolneder, 2003, p. 94). A la derecha: viola da braccio, Giovanni d' Andrea. Viena, Kunsthistorischen Museum, 1511. **B.** Violín (Carlos IX) de Andrea Amati, Cremona, 1564. Oxford, Ashmolean Museum.

La silueta que hemos utilizado y rotado 45º para este primer violín corresponde a un ejemplar de Gaspare di Salo, luthier veneciano de fama pareja a la de Amati, de estos mismos años, actualmente en el Museo de Milán.

Sus diseños muestran típicamente escotaduras pronunciadas que podían ajustar mejor con el cráneo de Paolo: junto al dorso de la mano derecha de Giorgione cuando sostiene laúd se puede apreciar el pico anterior de una escotadura pronunciada (la superior).

Obsérvese en la [Figura 7] la coherencia gráfica en el trazado longitudinal del violín, su mástil probable y la mano de Ortiz<sup>114</sup>.

El segundo violín es nuestro *diseño* y nuestra *licencia*. Ambas posiciones (violines) son las únicas coherentes con la inclinación de la cabeza de Giorgione.

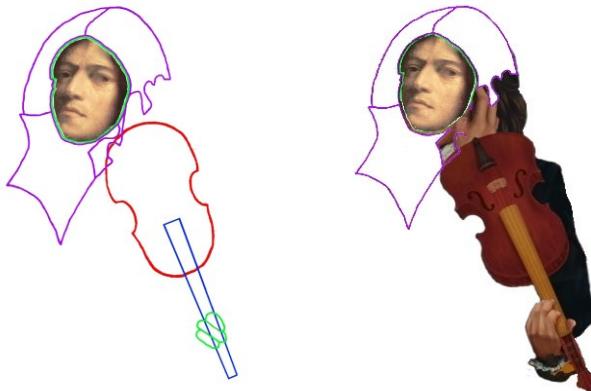
Nuestro modelo produce así *aparentemente* tres violines para el Consort 3, pero esto es sin duda lo que el Veronés representó, pues el cuerpo inferior del primer violín de Giorgione y sus tres dedos izquierdos permanecen aún hoy perfectamente visibles en el lienzo actual.

---

<sup>114</sup> Las clavijas son nuestra licencia.

Para resolver esta circunstancia <sup>115</sup>, se podría conjeturar que cuando Paolo II asumió su primer violín aún no había decidido hacer violinista a Giorgione, manteniéndole en su misma actitud hierática del *consort* anterior (laúdes) y con el mismo rol de *ascendiente musical* sobre el resto del grupo, es decir, sosteniendo su laúd legendario.

Para, a continuación, situar en sus manos el primer violín, que en la memoria colectiva no le correspondía, además de que le integraba en un conjunto que no le diferenciaba técnicamente de los demás músicos.



**Figura 30.A.** El segundo violín de Giorgione en el orden que proponemos aquí. Este violín es nuestra licencia, basada en el postulado de que esta era la única posición que le quedaba al Veronés para ocultar su propia cabeza como clavecinista, aún visible en este momento, como muestran las radiografías del lienzo. © M. Lafarga. **B.** Recreación artística del instrumento. © J. Camarero.

---

<sup>115</sup> No existen fuentes documentales ni musicológicas que contemplen formaciones con “tres” violines en el *Cinquecento*.

La curva de la escotadura izquierda (desde el pintor) de su segundo violín [Fig. 30] es apreciable en las radiografías (aunque no el pico), y también el cuerpo inferior del instrumento bajo su barbilla. *Creemos que este instrumento “virtual” era su última posibilidad para ocultar su cabeza original como clavecinista, todavía visible en esta fase final.*

Obsérvese que para el primer violín de Giorgione el supuesto arco impediría la presencia del trombón (o cantante), mientras que el segundo en cambio la permitiría. Esto parece más coherente con independencia de en qué momento se estableció la presencia del *cornettista* definitivo. Es más que probable que en este punto el cuarteto vocal hubiese ya desaparecido, habiendo sido desplazados Tintoretto y Tiziano a sus posiciones actuales cuando se produjo la mutación al Segundo Consort.

Con el segundo violín de Giorgione, en cambio, el monje a su izquierda puede de nuevo aflorar sosteniendo un trombón — una opción que era ya válida con la formación de laúdes: estaríamos en este caso ante un trombonista “intermitente” [Anexo 3].

En realidad, en este caso lo más probable es que no llegase a completar por entero casi ningún diseño previo. Se pueden apreciar los dos cuerpos que componen la caja con sendos contornos casi completos: más nítido el posterior bajo su cara, y hasta la mitad de la cara de Paolo el anterior. Nosotros hemos añadido las escotaduras, que no son ya visibles.

El tamaño y el volumen de este instrumento, aunque no su contorno, son similares a los del primer violín sobre el regazo de Paolo II, y también a los dos de Tintoretto. En este caso, los dedos de la mano izquierda se situarían sobre los pliegues del antebrazo del Veronés actual, con una orientación *incoherente*.

## 10. Los violines perdidos de Tintoretto

Los instrumentos de Tintoretto y de Tiziano no representaron apenas ningún problema para el pintor a la hora de tantear de nuevo las posibilidades de los *ensembles* con violines, tres sopranos en el primer caso, y dos en el segundo, como hemos ilustrado en los dos Apartados anteriores.

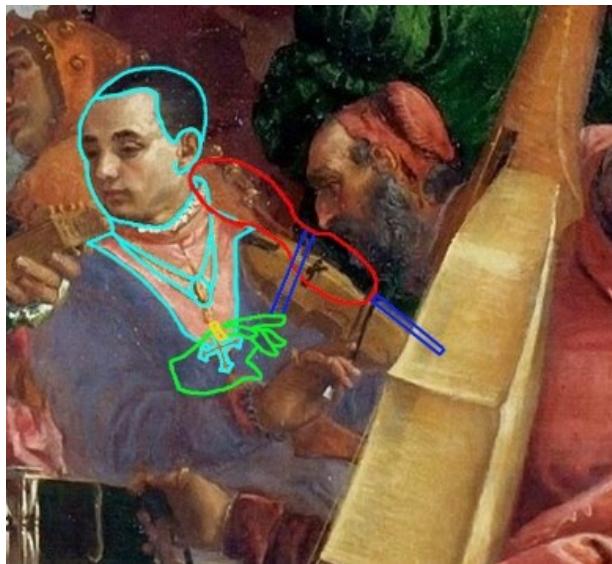
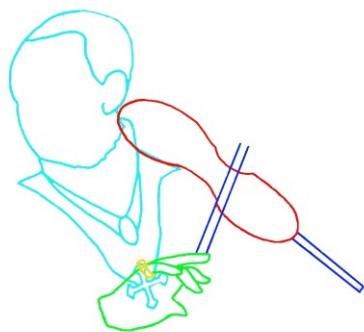
Para la figura de Tintoretto tan solo desplazó el contorno del instrumento desde su cuello hasta la posición más baja sobre el hombro del segundo violín y también de la *gamba* definitiva [Figs. 31 y 32]<sup>116</sup>: ambas siluetas son perfectamente apreciables a simple vista en las radiografías<sup>117</sup>.

**Figura 31.** *El primer violín de Tintoretto: el segundo es el que será reconvertido en gamba soprano. A. Silueta en las radiografías del lienzo. B. Ubicación subyacente en el lienzo. El arco del primer violín de Tintoretto es nuestra nuestra licencia. No así su mano desplazada desde la primera posición (sobre el cuello) a la segunda (sobre el hombro), cuyo contorno es observable en las radiografías. © M. Lafarga.*

---

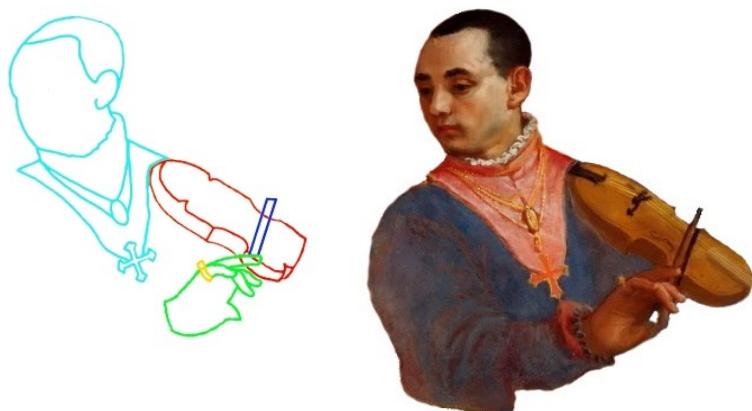
<sup>116</sup> Que el segundo violín había sido desplazado ya sobre el hombro desde el cuello resulta evidente al comprobar que la caja entera sí que era apreciable con el violín contrabajo previo de Tiziano, mientras que el cuerpo superior de la *gamba* soprano queda oculto tras la reconversión definitiva del bajo.

<sup>117</sup> Faillant-Dumas (1992, p. 117).



Igualmente se puede apreciar sin dificultad en las radiografías el prisma de la primera mano de Tintoretto sobre la Cruz de Malta que luce actualmente en el pecho [Figs. 31C].

**Figura 32.** El segundo violín de Tintoretto (al hombro), cuya silueta es común también a la gamba definitiva. El aumento del grosor de la caja del violín bajo de Tiziano para reconvertirlo en una viola da gamba, cercenó el cuerpo superior de la gamba soprano de Tintoretto, como se puede apreciar con facilidad en el lienzo actual. © M. Lafarga. Reconstrucción artística: © J. Camarero.





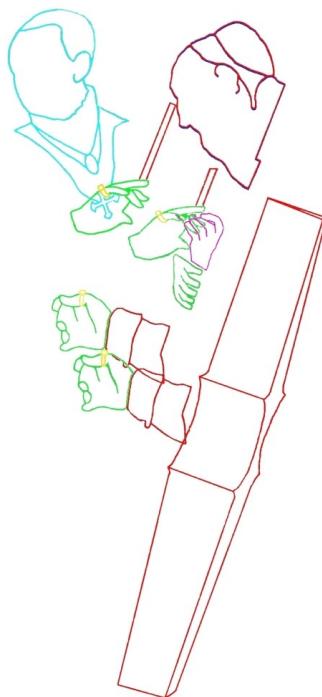
## 11. Los violines perdidos de Tiziano

En el caso de Tiziano el problema es similar e igualmente de poca envergadura: trasladó, del mismo modo que en el caso de Tintoretto, la mano derecha original un poco más arriba y más adelantada, para reconvertir el instrumento en una gran viola *da gamba*, mientras que para los dos *consort* de violines utilizó la misma posición [Figs. 34, 36, 37 y 38].



**Figura 33.** Detalle del cuadrante inferior izquierdo de *Las Bodas de Caná*, de Gabrielle Caliari, mostrando una espineta y un violín bajo, tocado presuntamente por Tiziano. Gabrielle era el hijo mayor del Veronés, y uno de los pintores de sus equipos. Philadelphia Museum of Art, F1938-1-26.

La banda más oscura que se observa en el cuadro actual recorriendo la tapa superior no es barniz para embellecer, y mucho menos un añadido o una construcción en dos partes de los laterales del instrumento. Ningún luthier haría esto *jamás* para *ningún* instrumento de cuerda frotada o pulsada.



**Figura 34.** Estudio de manos que muestra las mismas estructuras en posiciones diferentes. En ambos casos (Tintoretto, Tiziano) sólo tuvo que modificar ligeramente el contorno y/o la posición de los instrumentos para obtener el consorte definitivo del lienzo actual. La superior de Tiziano es la actual a la gamba y la inferior (al violín bajo) es hoy la partitura bajo el arco actual. Se ilustran además la izquierda de Tintoretto (morado) y la derecha de Tiziano (verde) a los laúdes. © M. Lafarga.

Esta banda no es más que la ampliación de los *dos violines bajos* previos (en realidad el mismo) para transformarlos en el instrumento que observamos hoy, como se aprecia con claridad en las radiografías<sup>118</sup>.



**Figura 35.** Detalle (violín soprano y bajo) del cuadrante inferior derecho de *Las Bodas de Caná*, de Johann Heinrich Schonfeld, 1640. San Petersburgo, Museo Hermitage, IN: ГЭ-5357.

---

<sup>118</sup> Faillant-Dumas (1992, p. 117).

La coincidencia de la mano derecha definitiva con el contorno de la partitura que se halla un poco más abajo en el lienzo actual, y la finalización de la sección de manga visible sobre la tapa del violín anterior a la *gamba* bajo, no pueden ser casuales [Figs. 11, 12, 13, 14, 34, 36, 37 y 38].

Es muy probable que la partitura actual sobre la mesa tras el arco de Tiziano fuera en origen la mano que correspondía a los dos violines contrabajos (Consorts 3 y 4). De ser cierta, nuestra conjetura probaría que la inscripción que contiene (“Spania”) es concomitante con el Quinto Consort, es decir, con la llegada de Ortiz<sup>119</sup>.

En un lienzo sin datación — una versión posterior de *Las Bodas de Caná* atribuida al hijo mayor del Veronés, Gabrielle Caliari<sup>120</sup> —, se muestra un conjunto instrumental en donde el personaje central que enfrenta al espectador toca una *espineta* posada sobre una mesa y el que está en pie y vestido de rojo, como Tiziano en el lienzo del Veronés, un violín *bajo*. [Fig. 33 y Anexo 7].

El registro contrabajo de viola *da gamba* existía de hecho antes de 1500<sup>121</sup>.

---

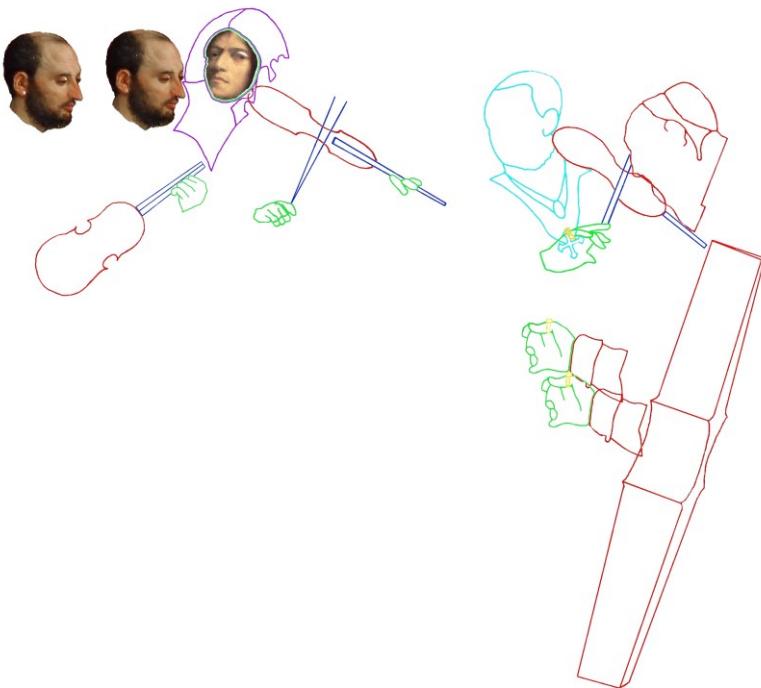
<sup>119</sup> Apartado 12 y [Anexo 5, Consort 3]. Lafarga *et al* (2018). Lafarga *et al* (2021b).

<sup>120</sup> Gabriele Caliari (Venecia, 1568 – Venecia, 1631). Muerto también por la peste.

<sup>121</sup> Kolneder (2003, p. 95).

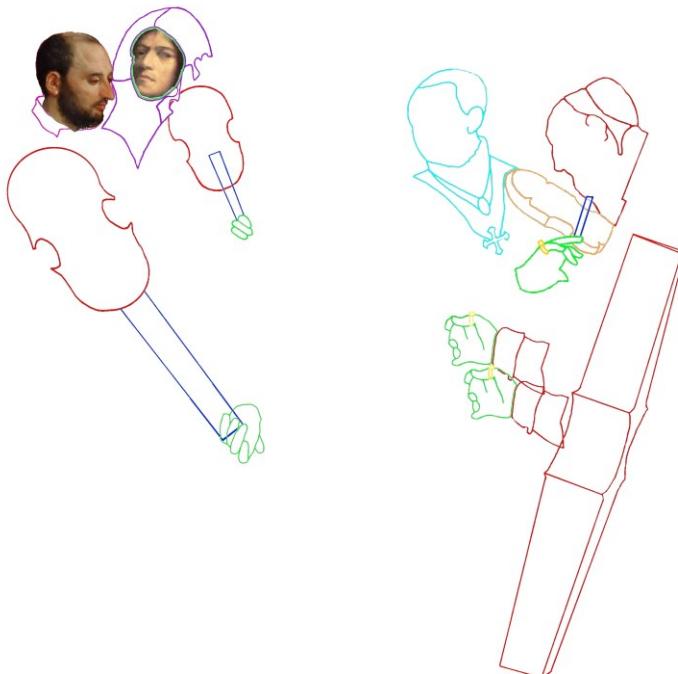
## 12. Bandas de violines: Tercer y Cuarto *Consort*

En las [Figuras 36 y 37] se puede observar la disposición de ambos *consort* de violines tal como hemos propuesto aquí, y en la [Figura 38] la disposición de todos sus instrumentos combinados.



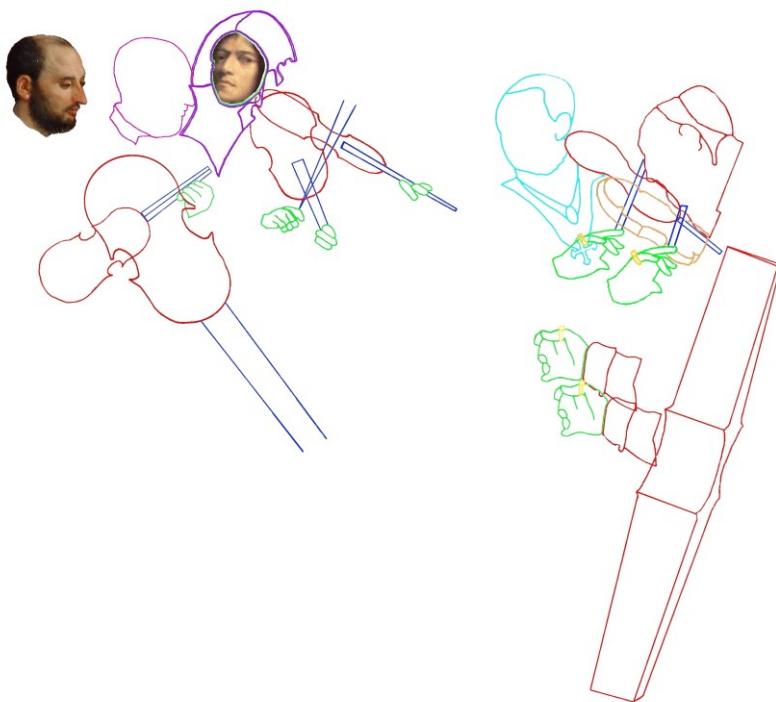
*Figura 36.* Tercer Consort. © M. Lafarga.

Se puede apreciar la rotación de los violines respectivos de Giorgione, la coincidencia de los instrumentos sucesivos de Tintoretto y de Tiziano y el desplazamiento de las manos derechas de ambos [Fig. 34], aun cuando la superior de Tiziano corresponde sólo al último *consort*, el actual con Ortiz. La derecha de Tintoretto es común en cambio para su último violín y para su *gamba* definitiva [Fig. 38].



**Figura 37.** Cuarto consort sin los metales (se ha representado la *gamba* soprano en vez del segundo violín de Tintoretto). © M. Lafarga.

La segunda formación (Consort 4) con ambos violines apuntando al suelo (Veronés y Giorgione) es también coherente con la aparición *tardía* del trombón, como ya se ha apuntado en relación con la [\[Figura 14\]](#) y también con la [\[Figura 40\]](#).



**Figura 38.** Los dos consort de violines superpuestos. La mano derecha más alejada de Tintoretto vale tanto para el segundo consort de violines (Consort 4) como para el definitivo con violas, mientras que la más elevada de Tiziano es la del Consort 5, siendo la otra la misma para los Consort 3 y 4. © M. Lafarga.

Ahora estamos en condiciones de afirmar que la partitura que se observa hoy tras la mano derecha de Tiziano no existió prácticamente hasta el final, hasta que elevó su brazo para ajustarse al contorno mayor de la viola *da gamba* con la llegada de Ortiz.

La mano “antigua” fue reconvertida entonces en una pequeña partitura en la que se puede leer orientada hacia el autor (Paolo), la palabra “Spania”.

Creemos que esto tiene una relación directa con la aparición del violagambista español, puesto que ocurre en el momento en que transforma el último *consort* de violines (Consort 4) en el definitivo con violas *da gamba*.

La dirección de la mirada de Paolo III en la versión definitiva del lienzo es fácilmente verificable gracias a la orientación de sus pupilas.

Una parte del cuarteto vocal original — los dos *cantadori di morti* — pudo haber sobrevivido temporalmente a la dispersión subsiguiente a la reconversión del clave. Nosotros creemos que seguían todos ahí (también Tintoretto y Tiziano) durante el Consort 1b, de transición a la primera formación puramente instrumental, al de laúdes.

Sin embargo, los dos monjes podían seguir cantando su monodia gregoriana (ya no polifonía) en medio de la atmósfera “medieval” del Segundo Consort, el que le era propio a Giorgione. Es sólo su primer violín (Tercer Consort) el que excluye casi definitivamente al monje a su izquierda, y por tanto también al más alejado.

Curiosamente, el primer monje fue “resucitado” a continuación en la segunda banda de violines (Cuarto Consort), cuando ya tenía sobre sí el primer violín de Giorgione, ahora tocando un trombón y ya sin la partitura<sup>122</sup>.

En los [[Anexos 3 y 4](#)] hemos incluido los diseños que se derivan de esta posibilidad. Hemos conservado en consecuencia a los dos monjes cantores, a diferencia de Tintoretto y Tiziano que ya habían ocupado sus posiciones definitivas sustituyendo al clave.

Hemos incluido el sacabuche en una de las dos variaciones del Consort 2 con laúdes [[Anexo 3](#)]: la primera permite las voces (con o sin partitura, y creemos que sin trombón) mientras que la segunda no, considerando que el monje es ahora un trombonista y que el cuarteto vocal ya ha sido desmantelado.

Los Consort 3 y 4 “alternativos” con violines [[Anexo 4](#)] en cambio sólo permiten la presencia *excluyente* de dos monjes cantores o bien de uno sólo trombonista.

No obstante — con independencia del hecho de la identificación positiva del primer violín de Giorgione — queremos resaltar la heterogeneidad e irregularidad de las formaciones resultantes a través de esta línea de interpretación.

---

<sup>122</sup> Sus cuatro dedos derechos sujetando la partitura en el consort original han sobrevivido huérfanos de dueño mortal en el lienzo: Lafarga *et al.* (2021b).

No es menos cierto que la coherencia del resto de elementos estructurales — tanto instrumentos como voces y tipos de *consort* — parecería exigir la presencia *activa* de Giorgione en los Consort 3 y 4: su inclusión como músico *activo* al violín, y no *silente* (laúd), podría interpretarse en nuestro modelo como un intento más de aminorar el matiz fúnebre de los dos *consort* precedentes.

Resulta evidente que la *tercera* transformación que sufrió el conjunto instrumental desde el primer *consort* de violines al segundo (Consort 3 → Consort 4), obedeció casi con seguridad a razones de *diseño* del propio autor, que incluso consideró (y dibujó) un trombón acabado en manos del monje primigenio que sostenía la partitura original<sup>123</sup>.

También resulta bastante obvio que la segunda mutación (Consort 2 con laúdes → Consort 3 con violines) obedeció a una petición de los patronos y de las autoridades de la Orden, probablemente atendiendo a razones extemporáneas para rechazar una formación — *fúnebre*, es importante recordar y resaltar este aspecto — que había quedado anticuada en los protocolos habituales de la ciudad para las procesiones, aún cuando la escena central transcurre en un entorno *estático* que sustituye la iglesia habitual por una celebración profana (una boda).

---

<sup>123</sup> Nuestra conjectura. Obsérvese cómo el personaje de rojo que sostiene un instrumento de metal tras el autor, forma parte del *consort* pero no muestra su rostro: tanto la adición de este nuevo músico anónimo, como la de Bassano al *cornetto*, cuyas siluetas no aparecen tampoco en las radiografías, forman parte sin duda de los últimos cambios que realizó el autor: el “trompetista” sin rostro para el Consort 4, y el *cornettista* definitivo para el Consort 5.

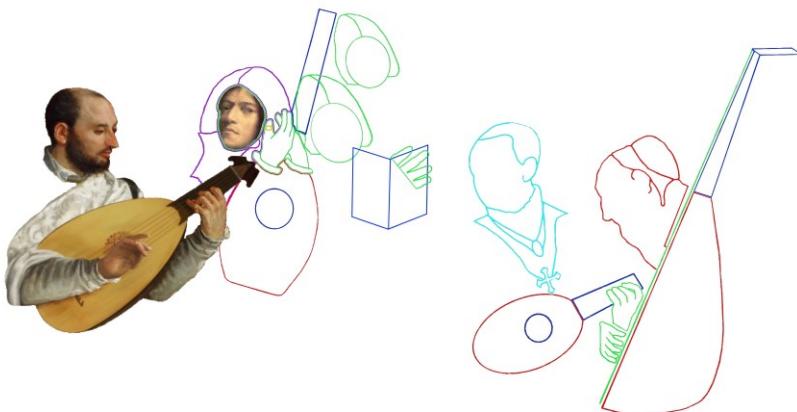




## ANEXOS



## Anexo 1. Consorts alternativos con Giorgione silente: laúdes (C2)



**Figura 39.** Consort 2 alternativo con dos monjes (*cantadori di morti*). © M. Lafarga. / Recreación artística del Veronés: © J. Camarero.

Obsérvese cómo la presencia del trombón impide la de la partitura (o viceversa). Estas dos variaciones del Consort 2 son, a nuestro entender, las dos únicas coherentes con la supervivencia de los dos monjes del consort original, probablemente *cantadori di morti* (al menos uno en la segunda variación con trombón). El Consort 2, con laúdes y dos voces sigue siendo el “sonido medieval” al uso en Venecia hasta pocas décadas antes de la elaboración del cuadro.

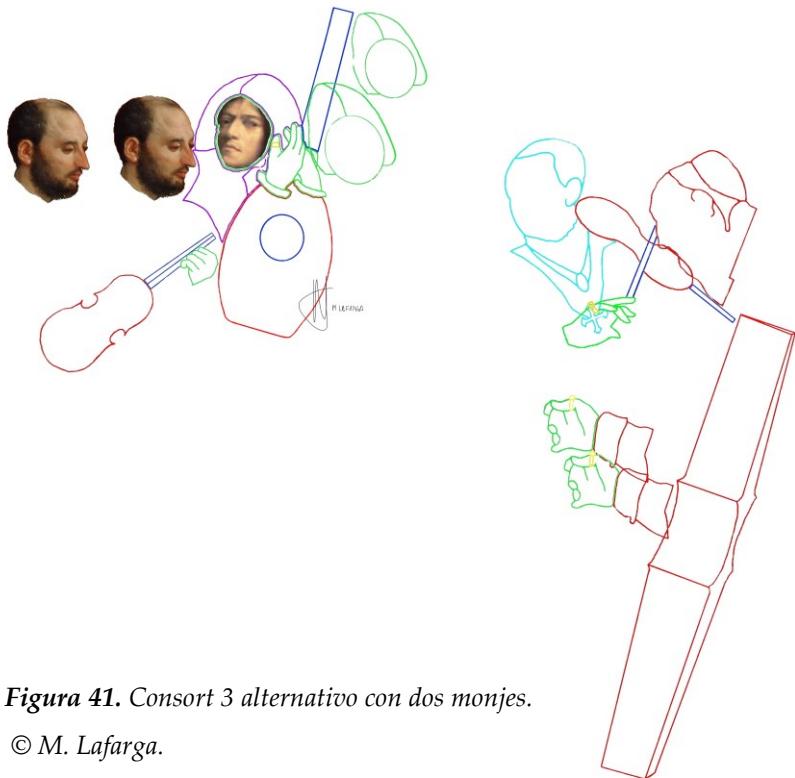
Obsérvese además cómo los respectivos y sucesivos diseños (cabeza, brazos, mástiles, varas de trombón, etc.) no “chocan” ni se mezclan unos con otros, sino que las áreas, líneas y diseño se complementan y reconvierten en unas formas o en otras, como ya hemos hecho observar.



**Figura 40.** Consort 2 alternativo con el trombonista. El brazo derecho del Veronés es el actual de Tintoretto para su viola soprano (y también para sus dos violines precedentes). El brazo izquierdo es en cambio el suyo propio actualmente a la viola da gamba tenor. © M. Lafarga. / Recreación artística del Veronés y el monje: © J. Camarero.

Obsérvese cómo la silueta (amarilla) de Bassano, ni tampoco sus labios, se corresponden con el monje ni tampoco con el trombón. Obsérvese igualmente cómo los sucesivos diseños siempre se reconvierten y reconfiguran, pero casi nunca (p.e., en este caso) se superponen.

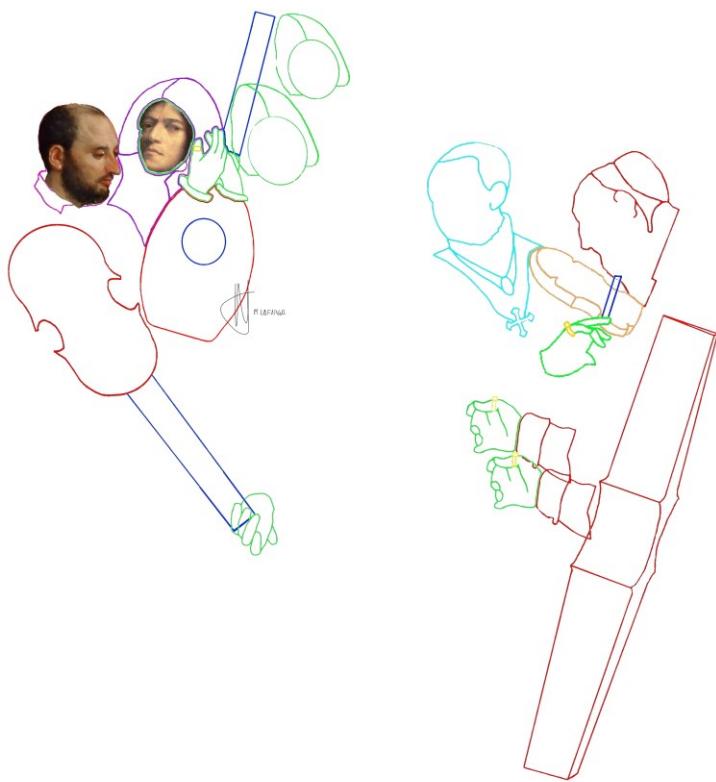
## Anexo 2. Consorts alternativos con Giorgione silente: violines (C3 y C4)



*Figura 41. Consort 3 alternativo con dos monjes.*

© M. Lafarga.

Obsérvese cómo la ausencia de violines en manos de Giorgione no altera en nada esencial nuestra argumentación, salvo en la composición un tanto más irregular de los Consort 3 y 4, en el hecho de que el trombón puede estar presente ya desde el Consort 2, y en nuestra reinterpretación de los tres presuntos dedos en la base de la partitura del cuarteto vocal, que hemos asignado a su mano izquierda sobre el mástil en el Consort 3 (Apartado 12) [Figs. 4, 6, 27, 28, 36 y 38].



**Figura 42.** Consort 4 alternativo con dos monjes. © M. Lafarga.

### Anexo 3. Distribución de intérpretes e instrumentos por *consort*

	Soprano 1	Soprano 2	Alto	Tenor	Bajo melódico	Bajo
<b>Consort 1</b> (vocal)	Monje 1		Monje 2	Tintoretto	Veronés (clavecin)	Tiziano
<b>Consort 2</b> (laudes)	Tintoretto		Giorgione	Veronés	Monje 1 (trombón)	Tiziano
<b>Consort 3</b> (violines)	Veronés silente / Giorgione activo	Tintoretto				Tiziano
<b>Consort 4</b> (violines)	Giorgione	Tintoretto	Turco sin rostro	Veronés	Monje 1 (trombón)	Tiziano
<b>Consort 5</b> (violas)	Tintoretto		Bassano (cornetto)	Veronés	Ortiz	Tiziano

#### 5.1. *Registros de intérpretes e instrumentos por consort.*

	Soprano	Alto	Tenor	Bajo melódico	Bajo
Consort 1		Giorgione (laud silente)			
Consort 2		Giorgione (laud silente)	Paolo II (laud activo)		
Consort 3	Paolo II (violín soprano)				
Consort 4		Turco sin rostro	Paolo III (violín tenor)	Monje 1 (trombón)	
Consort 5			Paolo III (gamba tenor)	Diego Ortiz (viola bastarda)	

5.2. *Registros ocupados por las voces contralto y melódica intermedia (bassetto) entre el bajo y el tenor, en los sucesivos consort.*

Se indica el trombón alternativo del Monje 1 como bajo melódico, aceptando que hubiese sobrevivido al Primer Consort como cantante y permanecido después como instrumentista (salvo en el Consort 3 y en el 5). En el Consort 3 podría aparecer si Giorgione nunca hubiese tocado violines.

## Anexo 4. Proceso de transformación general de los sucesivos *consort*

### Consort 1 – Vocal

Consort vocal original (**monjes I y II, más Tintoretto y Tiziano**) con clavecín (**Veronés**).

**Giorgione** asiste en silencio con su laúd en posición vertical.

### Consort 2 – Laúdes

El clave se transforma en una mesa, y el cuerpo del Veronés se invierte y se adjudica a Tiziano, que ha sido desplazado junto con Tintoretto a sus posiciones actuales, disolviendo así el consort vocal original.

Todos tañen laúdes: **Paolo II** (alto); **Tintoretto** (*soprano*); **Tiziano** (*bajo*).

**Giorgione** asiste en silencio con su laúd en posición vertical.

### Consort 3 – Violines

Los laúdes son sustituidos por violines con **Giorgione activo**.

**Paolo II** (*soprano*); **Giorgione** (*soprano*); **Tintoretto** (*soprano*); **Tiziano** (*bajo*).

## Consort 4 – Violines

Andrea Schiavonne oculta el rostro de Paolo II laudista y violinista.

El **personaje sin rostro** sosteniendo una trompeta “en U” y el extraño acabado marrón del costado derecho del autor completan el proceso de ocultación de Paolo II.

Reaparece el **monje I** como trombonista (*bassetto*).

Identidad *total* con la formación activa en San Marco en 1563.

**Paolo III** (tenor); **Giorgione** (soprano); **Tintoretto** (soprano); **Tiziano** (bajo).

## Consort 5 (actual) – Violas *da gamba*

Los violines son sustituidos por violas *da gamba* con Diego Ortiz ocultando definitivamente a Giorgione.

Jacopo Bassano al *cornetto* oculta y sustituye al monje trombonista que ya no tiene espacio con las nuevas violas.

**Paolo III** (tenor); **Ortiz** (viola *bastarda*); **Tintoretto** (soprano); **Tiziano** (bajo); **Bassano** (*bassetto*).

## **Anexo 5. Consorts previos a la llegada de Ortiz**

## CONSORT 1

Diseño: Manuel Lafarga & Penélope Sanz

Manuel Lafarga

© 2021

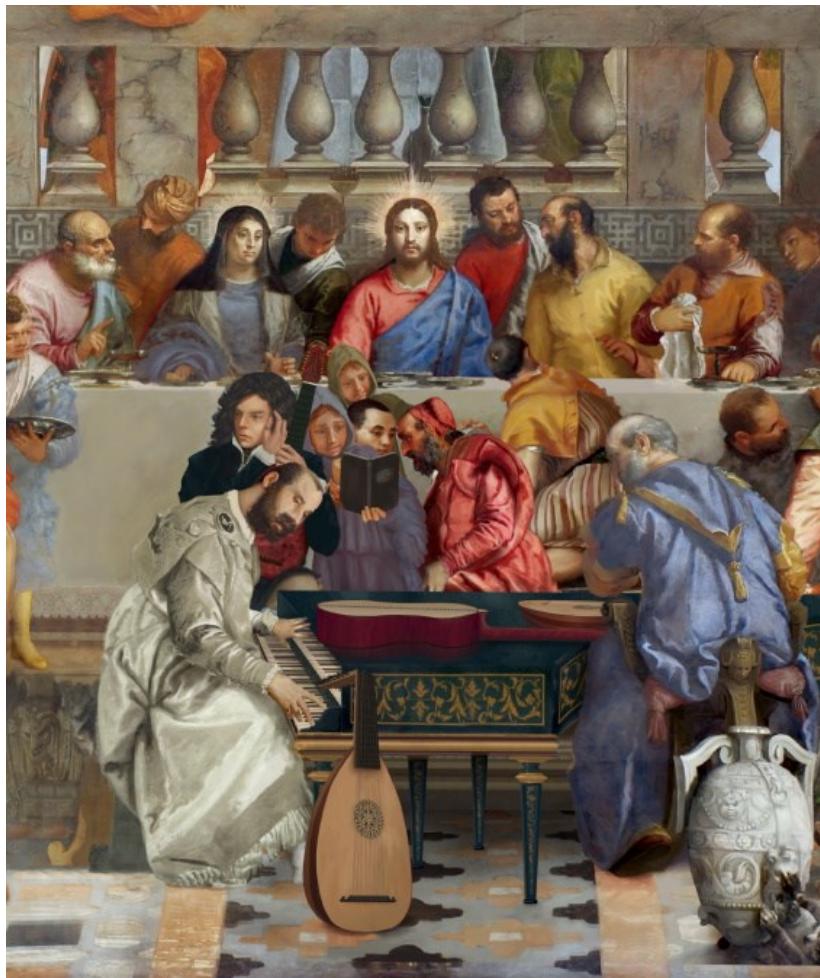


## CONSORT 1

Diseño: Manuel Lafarga & Penélope Sanz

Recreación artística: Jorge Camarero

© 2021



## CONSORT 2

Diseño: Manuel Lafarga & Penélope Sanz

Manuel Lafarga

© 2021



## CONSORT 2

Diseño: Manuel Lafarga & Penélope Sanz

Recreación artística: Jorge Camarero

© 2021



## CONSORT 3

Diseño: Manuel Lafarga & Penélope Sanz

Manuel Lafarga

© 2021



## CONSORT 3

Diseño: Manuel Lafarga & Penélope Sanz

Recreación artística: Jorge Camarero

© 2021



## CONSORT 4

Diseño: Manuel Lafarga & Penélope Sanz

Manuel Lafarga

© 2021



## CONSORT 4

Diseño: Manuel Lafarga & Penélope Sanz

Recreación artística: Jorge Camarero

© 2023

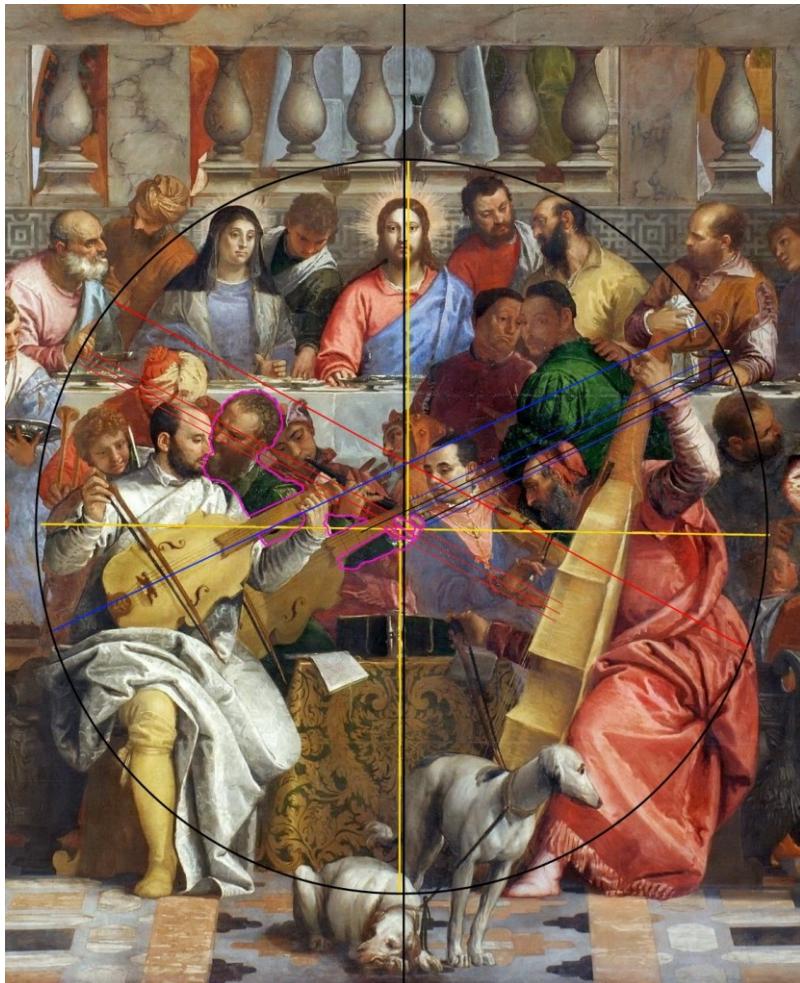


**CONSORT 5**

**Diseño:**  
**Paolo Caliari**  
**1563**

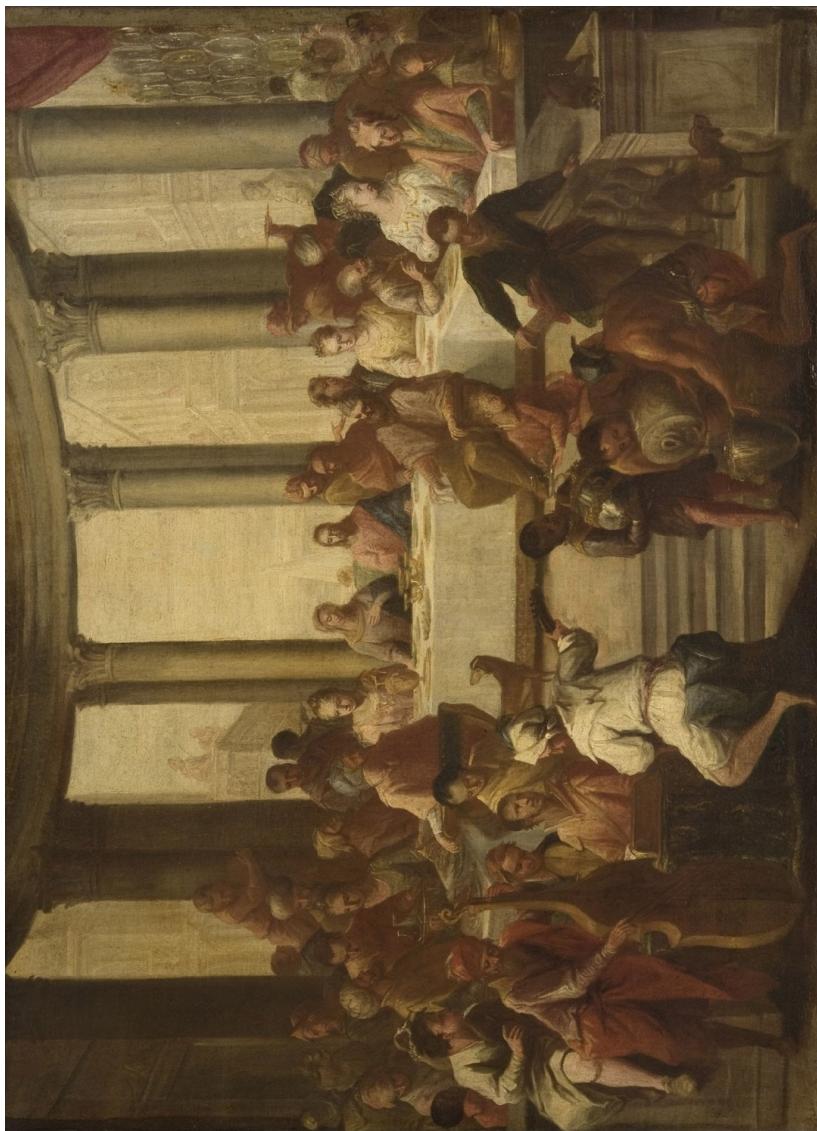


## **Anexo 6. La mano de Ortiz y el Círculo de los Anillos de Oro**



**Anexo 7. Las Bodas de Caná, de Gabrielle Caliari.**

*Philadelphia Museum of Art F1938-1-26.*



**Anexo 8. Las Bodas de Caná. Johann Heinrich Schonfeld.**

*1640, San Petersburgo, Museo Hermitage, IN: ГЭ-5357.*



**Anexo 9. *Madonna de los naranjos. Gaudenzio Ferrari.***

1529-30. *Vercelli, Iglesia de San Cristóforo.*



**Anexo 10. Madonna con Niño en el trono y con santos.  
Bartolomeo Montagna (Cincani).**

1498. Milán, *Pinacoteca de Brera*, IN 166



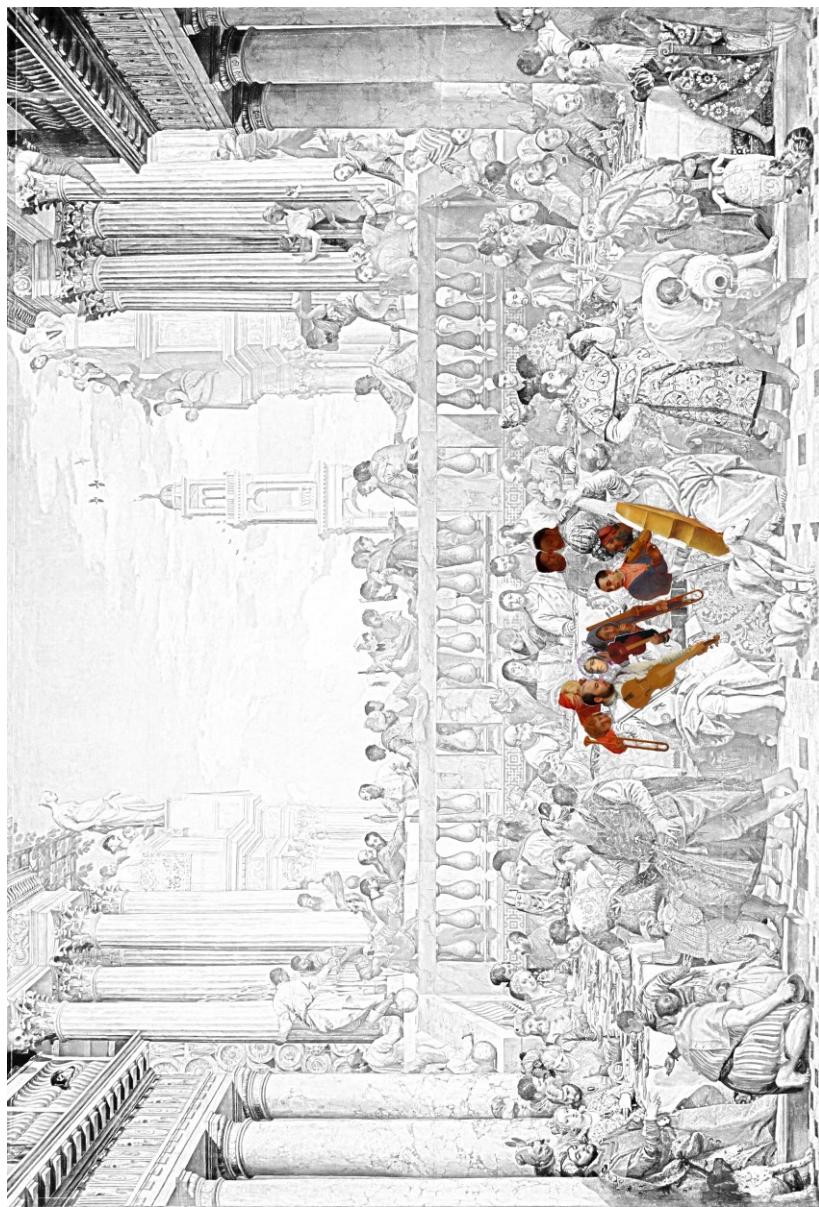
## **Anexo 11. Tercer Consort bajo el lienzo actual**

*Diseño: (C) M. Lafarga / Realización artística de los personajes:  
(C) J. Camarero.*



## **Anexo 12. Cuarto Consort bajo el lienzo actual**

*Diseño: (C) M. Lafarga / Realización artística de los personajes:  
(C) J. Camarero.*



**Anexo 13. *Las Bodas de Caná*. Paolo Caliari, 1563**





## BIBLIOGRAFÍA

Alcorn, Allison A. (1987). *A Study of Style and Influence in the Early Schools of Violin Making circa 1540 to circa 1800*, Tesis Doctoral, North Texas State University.

Antolini, B.M. (1985). *Dalla Casa, Girolamo*, in “*Dizionario Biografico degli Italiani*”, Vol. 31 [<https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-dalla-casa>].

Baroncini, Rodolfo (1992). “Origini del violino e prassi strumentale in Padania. Sonadori di violini breciani attivi a Venezia in ambito devozionale 1540-1600”. En: *Liuteria e musica strumentale a Brescia tra Cinque e Seicento*, Salò, 5-7 ottobre, Vol. 1 Sessione organologica, Brescia, M. Bizzarrini et al eds., pp. 157-219.

Baroncini, Rodolfo (1994). “Contributo alla storia del violino nel sedicesimo secolo. I sonadori di violini della Scuola Grande di San Rocco a Venezia”, *Ricercare*, Volume VI, pp. 61-190.

Baroncini, Rodolfo (2000). “Voci e strumenti nella ‘processione in piazza San Marco’: considerazioni metodologiche in margine a un celebre dipinto di Gentile Bellini”, *Fonti musicali italiane* 5: 77-88.

Baroncini, Rodolfo (2005). “The violin consort in the 16th century: dissemination, functions, structure”. In: *Un corpo alla ricerca dell’ anima. Andrea Amati e la nascita del violino*, Ente triennale internazionale degli strumenti ad arco, Cremona, Vol. II, pp. 114-147.

Bassano, Peter (1994). "A second miracle at Cana: Recent musical discoveries in Veronese 's *Wedding Feast*", *Historic Brass Society Journal*, Vol. 6, pp. 11-23.

Beaujoyeulx, Balthazar de (1582). *Circe ou le balet comique de la Royne*, Paris, Ballard.

Erodi, Gyongy Iren (2009). The 16th-c basse de violon : fact or Fiction. Identification of the bass violin 1535-1635, Master Thesis, Denton, University of North Texas.

Faillant-Dumas, Lola (1992). "La plus grande radiographie réalisée au Louvre". In: *Les noces de Cana de Véronèse: une oeuvre et sa restauration*, J. Habert, N. Volle & M.A. Belcour eds., Paris, Editions de la Reunion des Musées Nationaux, pp. 110-129.

Fenlon, Ian (1989). "Venice: Theatre of the World", Chap. 3 of *The Renaissance: From the 1470s to the end of the 16th-century*, Ian Fenlon ed., Cambridge, The Macmillan Press, Ltd, pp. 102-132.

Freedman, R. (2012). *Music in the Renaissance. Western Music in Context. A Norton History*, New York, W.W. Norton and Co.

Glixon, Jonathan (2003). *Honoring God and the City. Music at the Venetian Confraternities 1260-1806*, New York, Oxford University Press.

Habert, Jean *et al.* eds. (1992). *Les noces de Cana de Véronèse: une oeuvre et sa restauration*, J. Habert, N. Volle & M.A. Belcour eds., Paris, Editions de la Reunion des Musées Nationaux.

Hayes, Gerald (1928-30). *Musical instruments and their music, 1500-1750, 2 Volumes*, London, Oxford University Press. *Volume 2: The viols and other bowed instruments.*

Jacquot, Albert. 1882. *La musique en Lorraine*. 2d ed. Paris.

Jambe de Fer, Philibert (1556). *Epitome musical, des tons, sons, et accordz, es voix humaines, fleustes d' Alleman, fleustes à neuf trous, violes & violons*, Lyon, Michel du Bois.

Kinney, Gordon J. (1967). "Viols and Violins in the Epitome Musical of Philibert Jambe de Fer," *Journal of the Viola da Gamba Society of America* 4, pp. 14-20.

Kolneder, Walter (2003). *The Amadeus Book of the Violin. Construction, History, and Music*, Portland (Oregon), Amadeus Press.

Lafarga, Manuel, Cháfer, Teresa, Navalón, Natividad & Alejano, Javier (2018). *El Veronés y Giorgione en concierto: Diego Ortiz en Venecia* (edición bilingüe *Il Veronese and Giorgione in concerto: Diego Ortiz in Venice*), M. Lafarga & P. Sanz eds. ISBN: 978-84-09-07020-6. [www.theweddingatcana.org](http://www.theweddingatcana.org)

Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope (2019a). *Las Bodas de Caná: la historia olvidada de un cuadro famoso*, (edición bilingüe *The Paolo Caliari's Wedding at Cana: The forgotten History of a famous canvas*), M. Lafarga & P. Sanz eds. ISBN: 978-84-09-16255-0. [www.theweddingatcana.org](http://www.theweddingatcana.org)

Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope (2019b). "Veronese and Diego Ortiz at San Giorgio: Profane Painters and Musicians and Sacred Places". Bilingual Edition: Spanish-English. Paper presented at Lucca 's Conference of *Music Patronage in Italy from the 15th to the 18th-Century*. Centro Studi International Opera Omnia Luigi Boccherini, 16-18th November 2019. <https://youtu.be/em2Cikj6Pd8>. / [www.theweddingatcana.org](http://www.theweddingatcana.org)

Lafarga, Manuel, Alejano, Javier & Sanz, Penélope (2019). "Diego Ortiz : Un maestro de capilla español en Las Bodas de Caná del Veronés", *Musica & Figura*, Vol. 6, pp. 43-64.

Lafarga, Manuel, Sanz, Penélope & Camarero, Jorge (2021a). *Giorgio de Castelfranco y el Veronés en Las Bodas de Caná (1563). El Segundo Consort. Laúdes.* Cullera, M. Lafarga & P. Sanz eds. ISBN: 978-84-09-31601-4.  
[www.theweddingatcana.org](http://www.theweddingatcana.org)

Lafarga, Manuel, Cháfer, Teresa, Sanz, Penélope & Alejano, Javier (2021b). "Diego Ortiz y Giorgione *in concerto*. Nuevos hallazgos en *Las Bodas de Caná* del Veronés, 1563". *Musica & Figura*, Vol. 8, pp. 29-58, (ilustraciones: pp. 216-223).

Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope (2022). "Tintoretto y Alessandro Vittoria: Artistas y patronos en *Las Bodas de Caná* del Veronés (1563)" (edición bilingüe: *Tintoretto and Alessandro Vittoria: Artists and patrons at Veronese's Wedding at Cana (1563)*). Cullera, M. Lafarga & P. Sanz eds. ISBN: 978-84-09-32870-3.  
[www.theweddingatcana.org](http://www.theweddingatcana.org)

Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope (2023a). "Mile dolci errori": *Giorgio de Castelfranco y la leyenda de Las Bodas de Caná del Veronés (1563)*, (edición bilingüe "Mile dolci errori": *Giorgio of Castelfranco and the legend of the Veronese's Wedding at Cana (1563)*). Cullera, M. Lafarga & P. Sanz eds. ISBN: 978-84-09-52877-6. [www.theweddingatcana.org](http://www.theweddingatcana.org)

Lafarga, Manuel, Sanz, Penélope & Camarero, Jorge (2023). *Una misa fúnebre para Giorgione en Las Bodas de Caná (1563) del Veronés. Más allá del consort original.* Cullera, M. Lafarga & P. Sanz eds. ISBN: 978-84-09-52878-3.  
[www.theweddingatcana.org](http://www.theweddingatcana.org)

Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope. *Quién es quién en Las Bodas de Caná (1563) de Paolo Caliari el Veronés* (edición bilingüe; *Who is who in Paolo Caliari Veronese's The Wedding at Cana, 1563*). Cullera, M. Lafarga & P. Sanz eds. (en preparación).

Lesure, F. (1958-63). "L' *Epitome musical* de Philibert Jambe de Fer (1556)", *Annales musicologiques* 6, pp. 341-86.

Ongaro, G.M. (1985). "16th-Century Venetian Wind Instrument Makers and their Clients", *Early Music*, 13, no. 3, August, pp. 391-397.

Riggs, Robert (2016). *The Violin*, New York, University of Rochester Press.

Segre, Renata (2011). A rare document on Giorgione, *The Burlington Magazine*, 153, pp. 383-386.

Settimi, Salvatore (1990). *Giorgione 's Tempest*, University of Chicago Press, pp. 152-157.

Stowell, Robin (2001). *The Early Violin and Viola: A Practical Guide*, Cambridge, Cambridge University Pres.

Vasari, Giorgio (1568). *Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects*, Florence, Giunti ed, 2<sup>nd</sup> ed.



## LOS AUTORES

### **MANUEL LAFARGA MARQUÉS (AUTOR / ILUSTRADOR).**

Doctor en Arte por la Universidad Politécnica de Valencia y Catedrático de Historia y Estética de la Música en el Conservatorio Superior de Valencia.

### **PENÉLOPE SANZ GONZÁLEZ (AUTORA).**

Doctoranda en Arte (UPV). Máster en Tecnología Educativa y Gestión del Conocimiento, Graduada en Educación Musical e investigadora independiente.

### **JORGE CAMARERO MANZANERO (ILUSTRADOR).**

Máster en Investigación Musical, Grado Superior en Composición Musical e ilustrador digital.

## AVISO LEGAL / LEGAL NOTICE

Creado bajo Licencia Creative Commons:  
Reconocimiento – NoComercial – SinObraDerivada  
Created under Creative Commons License:  
Attribution – NonCommercial – NoDerivatives



Este material puede ser copiado, distribuido, mostrado únicamente mediante copias literales del trabajo y exclusivamente con fines no comerciales. No se permiten trabajos derivados ni remixes basados en él. Debe usted otorgar a los autores y licenciatarios los créditos (atribución) en la forma que estos especifiquen.

This material may be copied, distributed, displayed, and performed only verbatim copies of the work and only for non-commercial purposes. Are not allowed derivative works nor remixes based on it. You must give the authors and licensors the credits (attribution) in the manner specified by these.

**LAFARGA & SANZ EDS.**



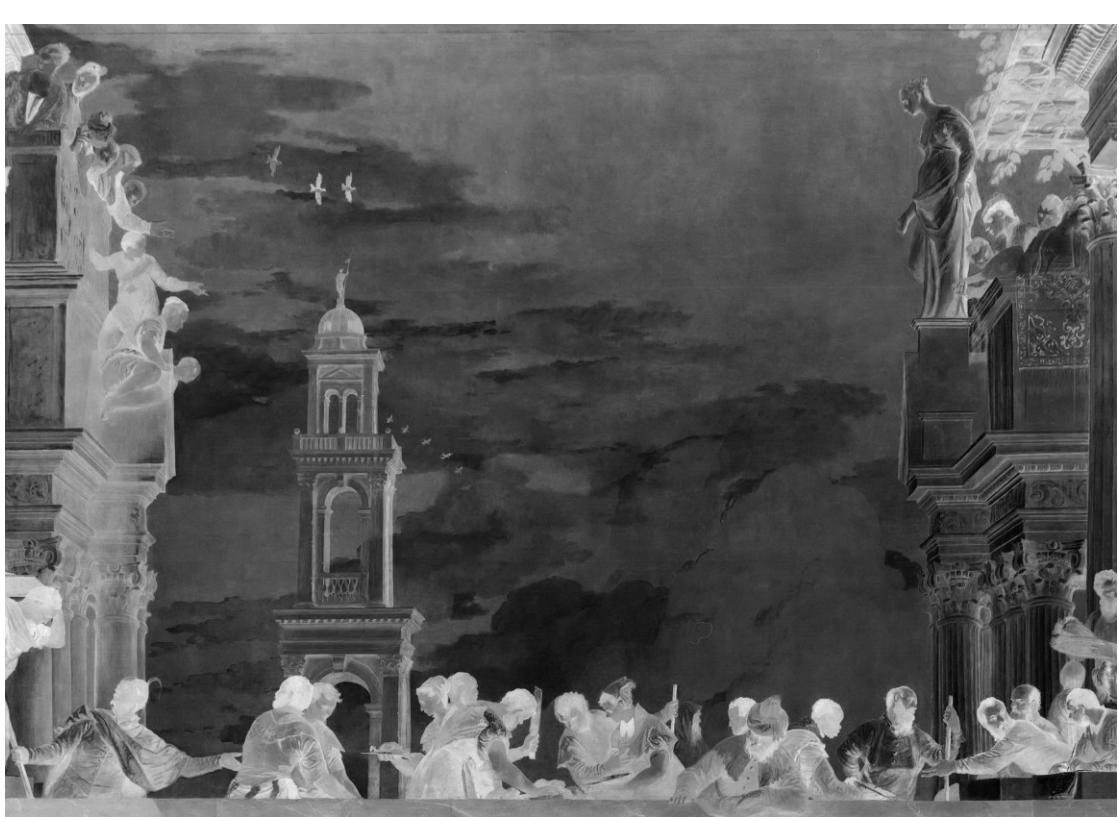
C/ Pintor Sorolla 83  
46400 Cullera (VLC)  
Spain



<http://www.theweddingatcana.org/>

musiclanguagefrontiers@gmail.com

ISBN: 978-84-09-62291-7





9 788409 622917